

78.03(18)
A 98
S. L.
Vladimir AXIONOV

**Tendințe stilistice
în creația componistică
din Republica Moldova
(muzica instrumentală)**

Editura CARTEA MOLDOVEI





ACADEMIA DE ȘTIINȚE A REPUBLICII MOLDOVA

INSTITUTUL PATRIMONIUL CULTURAL

UNIUNEA COMPOZITORILOR
ȘI MUZICOLOGILOR DIN MOLDOVA

Vladimir AXIONOV

**Tendințe stilistice în creația componistică
din Republica Moldova
(muzica instrumentală)**

—
Editura Cartea Moldovei
Chișinău 2006

18.035/001
CZU 781.1

A 98

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Axionov, Vladimir

Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală) / Vladimir Axionov; Academia de Științe a R.M., Inst. Patrimoniul Cultural, Uniunea Compoz. și Muzicologilor din Moldova. – Ch.: Cartea Moldovei, 2006 (F.E.-P. "Tipogr. Centrală") – 216 p.

ISBN 978-9975-60-012-5

1000 ex.

I. Teoria muzicii

781.1

ISBN 978-9975-60-012-5

M 03 – 2006

© Text: V. Axionov, 2006

PREFAȚĂ

Monografia *Tendențe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)* este o lucrare fundamentală de sinteză ce materializează experiența acumulată de autor în domeniul exegezei științifice a unor categorii-cheie ale teoriei artelor cum sunt stilul și genul în muzică. În centrul atenției lui V. Axionov se situează genurile muzicii instrumentale în creația compozitorilor din Republica Moldova privite sub aspect stilistic.

Această lucrare apare ca o continuare firească și o aprofundare a investigațiilor precedente ale lui V. Axionov: *Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului* (teza de doctor în studiul artelor, – Moscova, 1979); *Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova* (teza de doctor habilitat în studiul artelor, – Moscova, 1992); *Simfonia* (în colaborare cu M. Aranovski și B. Iarustovski) în *Muzica sec. al XX-lea*, – Moscova, *Muzica*, partea 2, vol. 3, 1980; *Simfonia din Moldova: evoluția istorică, varietățile de gen*, – Chișinău; *Știința*, 1987; *Genurile muzicii simfonice din Moldova*, – Chișinău, *BulatArtGlob*, 1998; *Moldova. Art music* în *New Grove*, – London, 1999, circa o sută de articole științifice publicate atât în țară, cât și peste hotarele ei (Londra, București, Cluj-Napoca, Iași, Minsk, Moscova).

Monografia de față se axează pe analiza comparată a concepțiilor despre stil în arta muzicală și alte domenii artistice, pe fundamentarea principiilor și criteriilor de comprehensiune stilistică a operelor muzicale. Realizarea acestui deziderat a fost posibilă datorită erudiției vaste a autorului, cunoașterii profunde a evoluției conceptelor despre stil în gândirea muzical-teoretică începând din antichitate și până în zilele noastre. Direcția istorică,

diacronică a investigațiilor stilistice este sintetizată de autor cu dimensiunea sistematică, teoretică, dezvoltând diferite sisteme de clasificare a stilurilor, precum și aspectele axiologic, psihologic, filosofic, structural-sistemic și comparat în abordarea stilurilor în știința contemporană. Autorul monografiei *Tendențe stilistice în creația componistică din Moldova (muzica instrumentală)* propune o scară ierarhică a fenomenelor stilistice în arta muzicală bine construită, menționând în special corelația categoriilor *național/regional – universal* în privința stilului artistic, interdependența elementelor stilistice și ale celor de gen în practica artistică.

Aportul științific al investigației lui V. Axionov consă în exegeza plenară a celor mai importante surse stilistice ce au impulsionat gândirea muzicală a compozitorilor din Republica Moldova. Autorul nu doar constată dependența muzicii instrumentale postbelice și moderne din Republica Moldova de: a) diferite straturi, genuri și elemente folclorice; b) experiența compozitorilor predecesori din partea locului; c) acumularea influențelor muzicii universale, ci face și o analiză exhaustivă și bine argumentată a traiectoriilor de evoluție în fiecare dintre sursele de influență nominalizate.

Autorul argumentează convingător actualitatea continuă a problematicii stilistice nu doar pentru creația componistică axată pe anumite tradiții, canoane, ci și pentru lucrările acanonice, „experimentale”, deoarece în muzică nu există nimic fără elementele morfologice și sintactice componente care constituie „coloana vertebrală” a stulului. Un mare interes științific prezintă analiza interferențelor în abordarea fenomenelor de stil, gen și formă muzicală. Autorul sugerează interpetarea (printr-un sistem de similitudini) unor probleme stilistice prin prisma celor de gen și formă (și viceversa). În rezultat, se propune comparația „hibridărilor” stilistice și de gen cu formele muzicale libere și mixte, se argumentează și se implementează pe larg noțiunea de *stil sintetic și individual*.

Concepția lucrării, analizele și sugestiile propuse de autor pot servi drept punct de plecare pentru investigațiile științifice ulterioare, pot fi utilizate atât în procesul instructiv-didactic (*Istoria muzicii naționale, Forme muzicale, Istoria și teoria stilurilor în arta muzicală, Istoriografia muzicală*), cât și în activitatea Filarmonicii Naționale, a Sălii cu orgă, a redacțiilor muzicale ale RTV Naționale, în activitatea de creație a membrilor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Lucrarea prezintă interes nu doar pentru muzicieni, ci și pentru persoanele inițiate în studiul artelor.

Victoria MELNIC,
doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

INTRODUCERE

S-ar părea că nu e necesar să argumentăm formula ce afirmă că stilul este o categorie fundamentală pentru știința din domeniul artelor. Un mare interes științific prezintă studierea stilului în muzică – fapt confirmat de numeroase lucrări muzicologice apărute în diferite părți ale lumii.

Menționăm că mai mulți muzicologi își întemeiază investigațiile comparând muzica cu celelalte specii artistice. În baza unor asemenea investigații se elaborează argumentarea științifică necesară analizei comparate a artelor sub aspect stilistic. Importanța aspectului stilistic al studiilor devine mai evidentă în procesul de apreciere a specificului național al fenomenelor artistice, a manifestărilor creatoare caracteristice reprezentanților școlilor naționale din diferite domenii ale artei. Periodizarea istorică a evoluției artei muzicale, teatrale, coregrafice etc., valorificarea aportului artistic al creației unui anumit autor, al genurilor preferate de el, a lucrărilor concrete nu poate fi efectuată fără exegeza lor stilistică.

Stabilirea obiectului investigațiilor stilistice depinde nu numai de interesele personale ale unui savant, de autodezvoltarea științei ci, mai ales, de climatul socio-psihologic și spiritual al timpului. Pe parcursul sec. al XX-lea, îndeosebi în ultimul deceniu, marcat de esențiale schimbări ontologice și gnoseologice, se reapreciază sistemul de valori în genere, inclusiv cel din domeniul culturii și artei. Devine mai evident faptul, că aprecierea veridică a principalelor direcții în dezvoltarea artei universale nu poate fi realizată evitând abordarea elementelor componente ale ei, precum fenomenele artistice naționale și regionale. Nu prezintă excepție nici orientarea regională a investigațiilor muzical-stilistice.

Un atare aspect al investigațiilor este motivat de însăși evoluția culturii muzicale, de manifestările artistice originale și fascinante pe care le demonstrează muzica din unele regiuni cultural-artistice. De exemplu, jazzul, pe de o parte, și creația lui G. Gershwin, pe de alta, s-au afirmat drept embleme muzicale ale culturii din America de Nord. Lucrările componistice ale lui E. Grieg, C. Nielsen, J. Sibelius generalizează trăsăturile caracteristice regiunii nord-europene din universul muzicii. Manifestările lăutărești, creația componistică a lui G. Enescu și B. Bartók determină în mare măsură specificul gândirii și exprimării muzicale din arealul cultural carpato-balcanic. Mai multe elemente cultural-artistice specifice acestui areal le-a asimilat muzica din Republica Moldova.

Studierea creației componiste din Moldova, luată sub aspectul regional al dezvoltării spectrului muzical-stilistic, prezintă un aport științific nou la iluminarea procesului muzical-creator din republică, deoarece ea contribuie la dezvoltarea mecanismelor și consecințelor absorbirii unor tendințe stilistice de largă circulație de către compozitorii locali. Cu toate acestea, studiarea subiectului dat poate aprofunda știința despre stil datorită introducerii în circuitul ei a unor informații inedite care se referă la specificul național și regional al fenomenelor muzical-stilistice.

Importanța problematicii muzical-stilistice o confirmă și muzicologia din Republica Moldova. Abordarea acesteia este caracteristică, în diferită măsură, mai multor lucrări muzicologice. Însă, în paginile lor, problemele date joacă, de regulă, un rol secund neîndeplinind funcția cheie în spectrul problematic al investigațiilor: unele observații, în privința stilului autorului muzicii, al operei muzicale, apar sporadic fiind incluse într-un alt context semantic. În Republica Moldova, problematicii stilistice i-au fost dedicate în special teza de doctor și articolele științifice ale Izoldei Miliutina¹. Aceste lucrări se axează pe interpretarea numai a unui anumit aspect al problematicii de stil pe care autorul îl definește ca „stil național”. Noțiunea dată se repetă direct sau variat de

multe ori nefiind argumentată teoretic. Exegeza științifică este înlocuită cu diferite referințe la lucrările instrumentale de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova.

Generalizând încercările de abordare a problematicii muzical-stilistice de către muzicologii din Moldova, putem conchide că până acum această problemă a fost studiată superficial și insuficient. Muzicologii din Moldova au utilizat numai sporadic aparatul complex al investigațiilor stilistice elaborat de știința europeană despre muzică. Ne referim la ierarhizare sistemică a exponenților de stil în arta muzicală, diferențierea științifică a noțiunilor de stil, stilistică, tendințe și elemente stilistice, manifestările mono- și polistilistice, subordonarea dominantelor stilistice și fenomenelor stilistice periferice în creația unui anumit compozitor, la diferite etape ale evoluției artistice a lui, în cadrul unor lucrări mai reprezentative din acest punct de vedere. Mai este evidentă insuficiența analizei comparate a muzicii compozitorilor din Moldova sub aspectul stilistic.

Autorul lucrării de față nu pretinde să lichideze toate lacunele care mai există în abordarea aspectului stilistic al muzicii compozitorilor din Moldova. Nu toate genurile acestei muzici pot demonstra în egală măsură principalele direcții și tendințe stilistice. De exemplu, fațeta stilistică a genurilor muzicii teatrale și vocale este determinată nu numai de însăși muzică ci și de fuziunea ei cu speciile artistice respective (teatru, poezie, literatură etc.). Caracteristicile muzical-stilistice sunt etalate de genurile muzicii instrumentale; acestea servesc drept obiect de bază al investigațiilor noastre.

Obiectivul și sarcinile esențiale ale lucrării constau în aprecierea criteriilor metodologice ale investigațiilor muzical-stilistice, utilizând, în măsura posibilităților, bogata experiență a științei despre muzică (capitolul I). Vor fi studiate multilateral funcțiile exponentului folcloric în spectrul stilistic al opusurilor compozitorilor din Moldova (capitolul II), precum și elementele stilistice ale muzicii universale asimilate în creația compozitorilor locali (capitolul III).

CAPITOLUL I

STILUL ÎN ARTA MUZICALĂ ȘI ÎN ȘTIINȚA DESPRE MUZICĂ

1. Evoluția istorică a noțiunii de stil în știința muzicală

Reflecțiile științifice asupra problemelor muzical-stilistice au o istorie multiseclară. Ele au luat ființă în antichitate.

Varietățile noționale de stil din antichitate se deosebesc mult de cele apărute ulterior. În perioada elenistă aprecierea stilului muzical a suportat o influență puternică a metafizicii, esteticii, eticii și retoricii. De obicei, stilurile au fost grupate într-un sistem de clasificare binar sau ternar. Schema binară a fost reprezentată prin perechile de cuvinte: doric – frigic, Kithara – aulos, Apolloniū (apolliniac) – Dionysios (dionysiac), pașnic – războinic (ultima pereche este propusă de Platon). Diverse scheme ternare au fost exprimate de Aristotel, Aritoxen, Aristides, Quintillianus¹. Este evident, că în cadrul schemelor binară și ternară sunt combinate diferite criterii de clasificare a fenomenelor stilistice.

Cu toate acestea, în epoca elenistică au fost elaborate și alte principii de sistematizare ale elementelor stilistice. Heraclit a explicat specificul stilului prin exprimarea deosebirilor etnice. Concomitent el, ca și mulți contemporani ai săi, sublinia dependența stilului de particularitățile emotive și etice ale fenomenelor artistice (stilul extatic, sau nobil, sau clocotitor, înfocat etc.). În epoca dată, a căpătat o răspândire largă clasificarea stilurilor sub aspectul aprecierii respectivelor elemente structurale (se are în vedere forma muzicală în sensul larg al cuvântului care include în sine nu numai arhitectonica propriu-zisă ci și ingredientele limbajului muzical). Caracteristicile principale ale acestei clasificări constă în structura tonală, aria melodică, scara sonoră, formulele ritmice, deosebirile temporale ale desfășurării fluxului sonor etc. Plutarh în tratatul său *Despre muzică* utilizează

criteriul sus-menționat pentru aprecierea stilistică nu numai a unor școli artistice ci și a unor reprezentanți concreți ai artei muzicale².

În muzica liturgică medievală predomină obiectivitatea și universalismul concepțiilor, ceea ce exclude exprimarea motivelor personale, intime. În acest răstimp muzica a fost strict divizată în următoarele părți componente: *musica coelestis* (eclesiastică), *musica mundana* (mondială), *musica humana* (umană), *musica instrumentalis* (instrumentală)³. Numai J. De Grocheo a introdus o subdiviziune stilistică în sistemul propriu (1300) ale cărui capitole sunt *musica ecclesiastica* și *musica vulgaris* (*civilis, simplex*). În afară de astfel de diferențiere a muzicii, din unghiul de vedere al funcțiilor ei sociale, el a mai utilizat categoriile *musica civilis* – cea populară, simplă și *musica composita* (*mensurata, regularis, canonica*) – cea compusă conform respectivelor reguli, ale căror părți componente coincid (în opinia noastră) cu stilurile anumitor genuri: motetus, conductus, organum, hoquetus⁴.

Etapă nouă a aprecierii fenomenelor stilistice și-a luat ființa în sec. al XVI-lea sub influența umanismului renascentist. În acel răstimp creația muzicală era asemuită cu cea literară (poetică). De aceea exprimarea verbală fusese tratată drept model pentru muzică, al cărei conținut n-a fost valorificat, decât doar reflectarea figurilor retorice. Atitudinea deosebită față de purtătorul expresiilor retorice (altfel spus, față de personalitatea artistică) a determinat divizarea stilurilor muzicale conform tipologiei temperamentelor sau constituției psihice. Din acest punct de vedere, melancolicii preferă muzica sublimă, sangvinicii – muzica dansantă, colericii – muzica voioasă și războinică, iar flegmaticii – sonoritatea superioară a unor voci feminine⁵.

Generalizarea acestor noi tendințe de apreciere a fenomenelor stilistice s-a produs în decursul secolului al XVII-lea. În acest timp muzicienii-savanți afirmă că stilul muzical este determinat de caracterul național și de particularitățile regionale ale purtătorului acestuia. Interpretarea stilului ca rezultată a temperamentului și climei o putem găsi în lucrările lui Gioseffo

(Giuseppe) Zarlino, Michael Praetorius și Marin Mersenne⁶. Cu toate acestea, savanții subliniau că stilul nu poate fi apreciat numai prin exprimarea spontană a calităților naturale (regionale, psihice etc.); el nu înseamnă decât semnul obiectiv al practicii (meseriei) componistice. De pildă, Pietro Pontio în lucrarea *Regionamento di musica* (1588) propune diferențierea strictă a muzicii bisericești și laice. El menționează, în special, regulile necesare ce țin de muzica bisericească (*stile ecclesiastico*)⁷.

Claudio Monteverdi distinge două etape ale evoluției stilului muzical pe care le numește practica muzicală primară și secundară (*prima e seconda prattica*). Practica primară își are sorginea în antichitate, anume în studiile lui Platon. În cadrul ei se desprind cele trei feluri muzicale: *concitato* (tulburat), *molle* (duios, calm), *temperato* (moderat)⁸. Acestora le corespund (după Monteverdi) registre ale vocii umane care exprimă anumite afecte. În linii mari, stilul antic a fost definit de C. Monteverdi cu următoarele noțiuni: *stile grave, osservato, romano* (stilul grav, canonic, roman).

Stilului antic propriu practicii primare, Monteverdi i-a opus stilul nou (*stile nuovo*) caracteristic practicii secunde. În această practică în prim plan a ieșit muzica laică. În cadrul ei sunt evidente trei genuri purtătoare ale stilurilor corespunzătoare: muzica teatrală (*teatrale*), muzica de cameră (*da camera*), muzica de bal (*da ballo*). Afară de noțiunea *stil nou* (*stile nuovo*) Monteverdi a utilizat expresia *stil modern* (*stile moderno*). Purtătorul acestuia a devenit muzica concertantă (*concertante*). Conform posibilităților expresive, ce țin de exprimarea afectelor pătrunzătoare, Monteverdi a diferențiat *stile rappresentativo* (stilul de reprezentare expresivă a unor evenimente și sentimente) și *stile recitativo, oratorio* (stil recitatorial, stil oratoric).

D. Doni diferențiază *stile narrativo* sau *raccontativo* (stilul narativ) care este caracteristic muzicii voioase a cărei structură sonoră se bazează nu numai pe repetarea frecventă a unuiu și aceluiuși sunet ci și pe îndepărtarea accelerată de la el, *speciale recitativo* (recitativ deosebit) conform căruia melodia corespunde

structurii componentului verbal, *stile espressivo* (stilul expresiv) care servește fidel interpretarea conținutului verbal, afectelor respective⁹.

În mijlocul sec. al XVII-lea Marco Scacchi a efectuat clasificarea unor genuri prin prisma apartenenței stilistice a acestora. *Stylus ecclesiasticus* (stilul bisericesc) este propriu unor misse a capella, motete, creații polifonice pentru orgă, concerte vocale. *Stylus cubicularis* (stilul cameral) se realizează în madrigalele *a capella* și în creațiile vocale cu *basso continuo* și procedeele concertante, *stylus theatralis* se referă la muzica scenică. A. Berardi considera, că stilul antic (*stile antico*) are un caracter unilateral, monovalent, iar stilul nou (*stile nuovo*) este de fapt cel multilateral, plurivalent. Diferitelor lui ipostaze le corespund *stile da chiesa* (stilul bisericesc), *da camera* (laic cameral), *da teatro* (laic teatral)¹⁰.

Așadar, reflecțiile lui Doni, Scacchi și Berardi pot fi apreciate drept continuare și o completare a tezelor monteverdiane de clasificare a fenomenelor muzical-stilistice. În cadrul lor este evidentă diferențierea stilurilor vechi și noi. Un loc aparte îl ocupă aprecierea stilurilor derivate din exprimarea sentimentelor și a specificului genurilor respective.

În Germania încă din sec. XVII se bucurau de o mare autoritate lucrările lui Athanasius Kircher ce se referă direct sau tangențial la problemele muzical-stilistice. În *Musurgia universalis* (1650) A. Kircher a utilizat pe larg expresia *stylus impressus* – stil emotiv, stil tulburat, stil impresionant. Acest stil capătă noțiunea de *goût* în franceză, *persönlichen und nationalen Geschmack* în germană, ceea ce poate fi explicat în română ca predilecție stilistică personală și națională. Această expresie s-a păstrat în circuitul muzical-științific până la sfârșitul sec. al XVII-lea, pe urmă a apărut din nou în epoca romantismului muzical (veacul al XIX-lea). Stilului predilect (*stylus impressus*) Kircher i-a opus *stylus expressus* (stilul expresiv) prin care se evidențiază trăsăturile arhitectonice și lexicale ale muzicii, funcțiile ei sociale.

Afară de aceasta în *Musurgia*... Kircher fixează cele opt stiluri fără a le sistematiza după criteriile strict determinate de logica expunerii științifice. Cu privire la *stylus ecclesiasticus* (stilul bisericesc) se menționează următoarele: caracterul maiestuos și solemn al acestui stil redă atracția sufletească pentru cultul divin. După Kircher, părțile componente ale acestuia sunt *stylus ligatus* și *stylus solutus*. *Stylus ligatus* este propriu unor lucrări liturgice corale și unor creații pentru multe voci de tip coral. *Stylus solutus* se folosește în compozițiile bisericești care sunt compuse în maniera liberă. În optica lui Kircher, *stylus canonicus* (stilul canonic) are raporturi formale cu muzica bisericească. Din punct de vedere armonic și cel al conducerii vocilor, acest stil ocupă un loc aparte. *Stylus motecticus* (stilul de motet) este apreciat cel maiestuos și serios; el n-are tangențe directe cu *cantus firmus* și se desprinde mult de *stylus solutus* care sugerează numai un afect, iar *stylus motecticus* servește la întruchiparea mai multor afecte.

Următorul stil – *stylus phantasticus* (stilul de fantezie) a căpătat răspândire în muzica instrumentală care nu îndeplinește funcții aplicate în operele dansante, teatrale sau cele bisericești. Lucrările scrise în acest stil (*fanteziile, ricercarele, toccatele și sonatele*) se deosebesc prin tratarea inventivă a componentelor timbrale, armonice și facturale. *Stylus madrigalescus* (stilul de madrigal) este reprezentat de muzica vocală, anume – de madrigal ale cărui trăsături sunt vioiciunea, plasticitatea și eleganța. Acest stil servește la exprimarea sentimentelor de dragoste. *Stylus melismaticus* (stilul melismatic) scoate în relief muzica omofonă dependentă de structura strofică și de rima respectivelor poezii. Acest stil poate exista și în ariettă și vilanellă (*stylus hyporchematicus*) – stilul hiporchemic care exprimă unele mișcări corporale; *stylus choraecicus* – stilul troheu strâns legat de dans, de arta coregrafică ca și de cel bisericesc (*stylus ecclesiasticus*). Prin intermediul acestuia este posibilă întruchiparea afectelor diametral opuse – de la bucurie până la doliu.

Athanasius Kircher unește muzica teatrală și cea dansantă într-un grup amplu al fenomenelor stilistice, pe care le definește ca *stylus theatralis*, sau *stylus hyporchematicus*. Atunci când *stylus theatralis* se interpretează drept categorie de bază, autorul accentuează cele două subcategorii: *stylus hyporchematicus* propriu unor dansuri de largă circulație și *stylus choraicus* caracteristic unor dansuri scenice, încadrate în spectacole teatrale. În alte cazuri, când *stylus hyporchematicus* îndeplinește funcția noțiunii de bază, în calitate de subnoțiuni ale acesteia se utilizează *stylus choraicus* prin care se exprimă dansurile răspândite în afara teatrului, și *stylus theatricus* (se are în vedere un dans scenic). *Stylus dramaticus (recitativus)* nu este decât partea componentă a stilului de teatru (*stylus theatralis*), care pătrundea uneori și în practica muzicală bisericească. Deși acest stil a căpătat o largă răspândire în Italia și în Germania, el n-a fost încorporat în sistemele de clasificare a tendințelor stilistice cu excepția celui propus de Kircher. Ultimul stil examinat de către Kircher – *stylus symphonicus* (stilul simfonic) este tipic muzicii instrumentale de ansamblu. Kircher n-a constatat apartenența acestuia practicii muzicale laice. După Kircher, acest stil era partea componentă a muzicii bisericești¹¹.

Deci diferențierea a opt stiluri de bază, elaborată de Kircher (*stylus ecclesiasticus, canonicus, phantasticus, motecticus, madrigalescus, melismaticus, theatralis* ori *hyporchematicus, symphonicus*), se bazează pe studierea funcțiilor sociale, trăsăturilor de gen, particularităților tehnicii componistice ale respectivelor fenomene muzicale. Implementarea acestor criterii capătă la Kircher un caracter liber, de aceea clasificarea lui nu poate fi apreciată ca fiind una științifică. Valoarea ei constă în fixarea diversității, multilateralității practicii componistice, interpretative și a gândirii muzicale din epoca Barocului.

Alt savant german, contemporan cu Kircher, Christoph Bernhard, a elaborat o concepție despre stil asupra căreia au exercitat influență tradițiile italiene. Prima și secunda practică

(*prima și secunda practica*) sunt tratate de Bernhard ca definiții fundamentale destinate clasificării fenomenelor muzical-stilistice. Prima practică era apreciată de el ca *stylus antiquus* (stilul antic) sau *contrapunctus gravis*. Cea de-a doua practică este definită prin *stylus modernus* sau *contrapunctus luxurians* (contrapunctul luxuriant). *Stylus antiquus* se realizează prin sunete de lungă durată, prin utilizarea mărginită, limitată a disonanțelor, prin raporturile strânse dintre muzică și componentul verbal. Acest stil este răspândit în muzica bisericească. Stilului modern (*stylus modernus*) îi sunt caracteristice sunetele de scurtă durată, diverse salturi în mișcarea melodică care servesc drept exprimare a reprezentativelor afecte, folosirea liberă a disonanțelor, acel fel de raporturi verbal-muzicale care redă convingător figurile melopoetice (*melopoetische Figuren*). În calitate de elemente integrante ale acestui stil, Bernhard numește *stylus communius* (stilul ansamblurilor camerale) și *stylus theatralis* (stilul muzical-teatral). După Bernhard, în stilul vechi muzica predomină asupra componentului verbal, în stilul cameral aceste componente sunt prezentate în stare de echilibru, în stilul teatral componentul verbal predomină asupra muzicii.

E. Lippman, autor al unui articol de amploare despre stil în *Enciclopedia muzicală germană*, afirmă, că *stylus antiquus* este apreciat de Bernhard din punct de vedere formal, iar *stylus luxurians* – sub aspectul mijloacelor de exprimare ce servesc la realizarea anumitor afecte. În această ordine de idei, este evidentă predilecția lui Bernhard pentru retorică care a căpătat o dezvoltare intensă în Germania. În centrul atenției acestuia se situează examinarea corespunderii figurilor muzicale sensului cuvintelor respective. În comparație cu Kircher, la Bernhard funcțiile sociale ale muzicii ies în planul secundar al clasificării fenomenelor stilistice. Tipologia stilurilor, propusă de el, nu accentuează în direct dependența stilului de genul muzical respectiv. Un rol primordial îl joacă felul de exprimare muzicală a conținutului expresiilor verbale¹².

Influența concepției despre stil a lui Kircher poate fi observată în știința muzicală din primul sfert al sec. al XVIII-lea. Ceea ce a reflectat Kircher, cu privire la diversitățile stilului expresiv (*stylus expressus*), a fost împrumutat de Tomáš Janowka și de J. Buttstedt și dezvoltat în studiile lui Sébastien de Brossard, mai cu seamă în *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique...* (1703).

În concepția inițială a lui S. de Brossard criteriul primordial al divizării stilurilor servește posibilitatea de a reda prin intermediul lor categoriile etice și estetice. În linii mari, intențiile lui Brossard ce țin de elaborarea clasificării muzical-stilistice se bazează pe calitățile conținutului muzical sau pe semnificațiile expresive ale muzicii. Aprecierea stilurilor sub aspectul formal al respectivelor fenomene sau sub cel al funcțiilor sociale ale muzicii, după Brossard, nu trebuie să joace un rol primar, ci unul secundar, auxiliar.

În genere, criteriile propuse de Brossard nu sunt suficiente pentru examinarea tuturor fenomenelor și ipostazelor muzical-stilistice. De exemplu, în sistemul brossardian nu și-a găsit un loc stabil, permanent stilul dramatic (*stile drammatico* sau *stile recitativo*). El este definitivat ca un stil specific exprimării unor sentimente, însă, pe atât, pe cât lumea muzicii reflectă multitudinea de sentimente, specificul stilului dramatic rămâne de fapt neconcretizat. Mai mult decât atât, concepția finală brossardiană nu coincide întocmai cu cea inițială. În rezultat, Brossard apreciază particularitățile etice și estetice ale unor genuri și ale unor moduri italiene prin care sunt determinate fenomenele muzical-stilistice.

Astfel, *stile ecclesiastico* este definit ca stil maiestuos cu o mare o răspândire în muzica bisericească. *Stile motectico* este caracteristic nu numai motetelor renascentiste, ci și (îndeosebi) unor cantate latine. El servește la exprimarea a numeroase stări afective, în care predomină doliul, surprinderea, încântarea (admirația). *Stile madrigalesco* se folosește pe larg în muzica

laică instrumentală de cameră. El redă sentimentele fine, duioase, cele de dragoste, suavitate, compasiune. *Stile hyporchematico* era apreciat de Brossard ca stil vesel destinat muzicii de dans care se deosebește de tempoul rapid și accentele ritmice regulate. Sub genericul stilului simfonic *stile symphonico* Brossard a unit numeroase varietăți ale muzicii instrumentale destinate executării solo și în ansamblu, fără a conota un afect sau altul, fiindcă această sferă muzicală are un caracter multilateral, ea poate reda un număr mare de sentimente.

Stilul melismatic (*stile melismatico*) este apreciat de Brossard ca parte componentă a muzicii vocale laice răspândită în uzul casnic (este vorba de o manieră naturală, simplă a cântării). Stilului fantastic savantul nu-i specifică afecte concrete, subliniind faptul, că acest stil fusese prezent în unele forme libere ale muzicii instrumentale. Mai apoi Brossard afirmă că *stile choraico* este propriu muzicii dansante uzuale, iar *stile hyporchematico* servește pentru executarea muzicii dansante, care răsună numai în condiții teatrale.

Uneori, Brossard utilizează noțiunea de *muzică* în loc de cea de *stil*. În această ordine de idei, prezintă un interes vădit divizarea unor muzici sub aspectul istorico-evolutiv: *musica antiqua*, *antiquo-moderna*, *moderna*. Un loc aparte îl ocupă *musica metabolica* (noțiune derivată din criteriul structural, anume din procesul întrepătrunderii diferitelor forme muzicale) și *musica pathetica* (criteriul de apreciere este cel estetic). Afară de aceasta Brossard propune diferențierea națională a fenomenelor muzicale (*musique italienne*, *musique française*), și una ce ține de funcțiile sociale și artistice ale ei (*musique d'église* – muzica – bisericească, *musique de la chambre* – muzica de cameră, *musique du théâtre* – muzica teatrală)¹³.

Un aport important în aprecierea ulterioară a problemelor muzical-stilistice îi aparține lui Johann Mattheson. Reflecțiile lui asupra acestora sunt expuse în *Das Neu-eröffnete Orchestre II* (*Orchestra a II apreciată din nou*, 1717) și în *Der vollkommene*

Kapellmeister (*Capelmaistrul desăvârșit*, 1739). J. Mattheson a generalizat și a dezvoltat intens unele teze despre stil exprimate anterior de A. Kircher și M. Scacchi. El a unit criteriile muzical-formal și social-funcțional ale clasificării stilurilor muzicale. Cu toate acestea Mattheson a considerat nerațională hipercomplexitatea concepției lui Kircher. Ceea ce a propus Mattheson se deosebește prin precizie și limpezime. Categoriile de bază ale concepției sale sunt definitivate prin stilul bisericesc (*Kirchenstil*), cel de cameră (*Kammerstil*) și cel teatral (*Theaterstil*). Puțin mai târziu în loc de aceste definiții el utilizase următoarele: stilul spiritual (*geistlich*), cel casnic (*häuslich*), cel monden (*weltlich*). După Mattheson, stilul bisericesc, sau cel spiritual exprimă venerație, stilul cameral, casnic – grație și frumusețe, stilul teatral, monden – pompă, amuzare.

O altă divizare a stilurilor muzicale, efectuată de J. Mattheson, este sugerată de influența concepțiilor literare și estetice. În această ordine de idei, stilul era apreciat ca mod de exprimare (expunere) și de compunere, de structurare (*eine Schreib – und Setz-Art*). Afară de aceasta Mattheson utilizează și o altă diferențiere a stilurilor împrumutată din retorică: stil înalt (superior), stil mediu (intermediar), stil ordinar (inferior) – *höher, mittler, nieder Stil*¹⁴. În *Das beschützte Orchestre oder desselben Zweite Eröffnung* (1717) Mattheson a concretizat sensul unor definiții răspândite, de pildă, *stilul simfonic* și cel *de fantezie*. Stilul simfonic este propriu unor creații simfonice și celor de cameră, iar stilul de fantezii se realizează în operele instrumentale destinate interpretării solo¹⁵.

La mijlocul sec. al XVIII-lea, ideile lui Brossard, Kircher, Mattheson au fost prelucrate de J.G. Walter (*Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*, 1732), M. Spieß (*Meinrads Tractatus musicus compositorio-practicus...*, 1745), J-J. Rousseau (*Dictionnaire de musique*, 1768)¹⁶. În comparație cu predecesorii săi, Walter explica mai amănunțit esența *stilului madrigalesc*, care se exprimă în oratorii, cantate, pasiuni (se are în vedere ariile și recitativele).

Prima încercare romantică de apreciere a problemelor muzical-stilistice a fost realizată de Johann Forkel în lucrările sale *Despre teoria muzicii...* (*Über die Theorie der Musik...*, 1777) și *Istoria generală a muzicii* (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788). Forkel a exprimat opinia, că stilul corespunde intențiilor spirituale și redă emfaza etică proprie muzicii. Clasificarea cvadridimensională a stilurilor propusă de el, a asimilat tezele cheie ale teoriei afectelor. Din acest punct de vedere, J. Forkel diferențiază stilul care sugerează un afect tragic, stilul ce exprimă afectul de bucurie (veselie), stilul măreț, calm pe care îl generalizează afectul de liniște sufletească, stilul ce se deosebește de afectul cumplit, vijelios.

Afară de aceasta Forkel apreciază stilurile muzicale sub aspectul funcționării, implementării fenomenelor respective. În acest context, el preferă expresia *die Schreibart* (felul, sau maniera expunerii). Conform tradiției precedente, celei a barocului, el scrie despre maniera bisericească, de cameră și teatrală. În conformitate cu principiile barocului și cele ale rococoului, el subliniază diferența a trei maniere stilistice – înaltă, mediană și cea inferioară¹⁷.

De la începutul veacului al XVIII-lea, în procesul de apreciere muzical-stilistică, un rol important îl joacă noțiunea de *stil național*. În calitate de expresii suplimentare prin care se explică esența acesteia au căpătat o răspândire *constitutio regionis* (particularitățile regionale) și *goût* (predilecțiile respective, gustul, simțul estetic). Savanții francezi și italieni au pus în discuție prioritatea reciprocă pentru implementarea pe larg a acestei ipostaze de studii stilistice. Dacă în sec. XVII muzicologia germană împrumutase unele teze privind specificul național al muzicii elaborate în Italia și Franța, atunci, în prima jumătate a sec. al XVIII-lea, Germania a atins în acest domeniu remarcabile rezultate.

Spre deosebire de italieni și francezi, savanții germani din acest răstimp evitau accentuarea hipertrofică a meritului uneia

sau alteia dintre școlile muzicale naționale, fiind conștienți de faptul că în reala practică componistică trăsăturile naționale ale muzicii se contopesc cu cele universale. În această ordine de idei, un interes vădit prezintă investigațiile lui Johann Quantz, anume expresia predilectă a lui *vermischter Geschmack* (simțul, sau gustul amestecat, plurivalent)¹⁸. Despre multidimensionalitatea realizării problemelor stilistice ne mărturisește și creația componistică germană.

Este bine cunoscut faptul, că celebrul J.S. Bach, german de origine, a sintetizat în operele sale toate stilurile muzicale precedente și contemporane. Un alt compozitor german, renumitul G.F. Händel, în primul deceniu al sec. al XVIII-lea, a trăit în Italia, mai apoi, în anii '20, el s-a stabilit în Marea Britanie (Londra). Sub aspectul plurivalenței stilului händelian, prezintă interes următoarea schemă elaborată de muzicologul N. Zeifas¹⁹ cu privire la originile compozițiilor, semnate de Händel în anii '30:

1. Maniera patetică a operei italiene și a concertului solistic;
2. Stilul bisericesc, care dezvoltă tradițiile renascentiste și cele ale barocului timpuriu;
3. Stilul italian de cameră, care se bazează pe teme cantabile cu ritm dansant și simetrie arhitectonică;
4. Stilul francez format sub influența operelor lui J.B. Lully și suitelor orchestrale germane derivate din ele, apărute la sfârșitul sec. XVII – prima jumătate a sec. XVIII;
5. Maniera pastorală prin care se exprimă tablourile naturale și lirica calmă...;
6. Elementele preclasiciste...²⁰.

În ultimul sfert al sec. al XVIII-lea și pe parcursul sec. al XIX-lea categoria de *stil național* a ieșit în prim plan datorită investigațiilor muzicologice germane. Cu toate acestea trăsăturile naționale ale muzicii au fost studiate prin prisma exprimării lor individuale în creația compozitorilor celebri. Drept dovadă servesc monografia amplă (în trei volume) a lui C. Winterfeld despre Johannes Gabrieli și cea a lui Fr. Chrysander cu privire la G.F.

Händel²¹. Concomitent continuă să se realizeze atitudinile muzicologice de orientare generală în componența cărora sunt abordate și problemele stilistice.

În tratatul lui D. Schubart *Considerații cu privire la estetica artei muzicale*, afară de diferențierea stilurilor sub aspectul imaginilor exprimate (stilul comic, tragic, măreț etc.) și cel al situațiilor de funcționare (stilurile bisericesc, dramatic, de pantonimă), un capitol aparte (*Despre genericul muzical*) este dedicat analizei comparate a manierelor muzicale ale lui J.S. Bach, C.W. Gluck, W.A. Mozart²². În primul volum al lucrării bipartite *Arta muzicală în istoria culturii*, E. Naumann analizează trăsăturile stilistice ale creației lui C.M. von Weber, F. Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer și R. Wagner în contextul cultural-artistic. Articolele lui W. Tappert sunt consacrate unor turații intonaționale parcursive, prin care se deosebesc stilurile componistice din secolele XVIII-XIX²³.

În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în Germania și Austria s-au format două tendințe diametral opuse de apreciere a fenomenelor muzical-stilistice.

Prima tendință constă în năzuința de a analiza procesele muzicale de sine stătătoare, luate separat, fără observarea raporturilor obiective dintre muzică și alte domenii ale artei. Tendința dată era prezentată în studiile lui E. Hanslick, mai ales în *Vom Musikalisch-Schönen* (*Despre frumosul muzical*, 1854). „Eu împărtășesc pe deplin părerea că valoarea finală a frumosului se va baza mereu pe evidența nemijlocită a sentimentului, - menționează Hanslick. – Dar tot atât de ferm îmi mențin convingerea că din toate apelațiunile uzuale la sentiment, nu poate fi dedusă nici o singură lege muzicală... Frumusețea unei piese sonore este s p e c i f i c m u z i c a l ă, ceea ce înseamnă că ea este imanentă corelațiilor de sunete fără vreo referire la un cerc de idei străin, adică extramuzical”²⁴.

O altă tendință constă în afirmarea necesității și actualității de a sintetiza muzica cu poezia, teatrul, artele plastice, filosofia, religia

etc. Această tendință și-a găsit o largă dezvoltare în creația componistică a lui F. Liszt, R. Wagner, H. Wolf. Esența ei a fost întemeiată în investigațiile lui A. Ambros. În lucrarea *Die Grenzen der Musik und Poesie* (*Frontierele muzicii și poeziei*, 1856) Ambros polemizează cu concepția hanslickiană. Multiplele exemple ale dependenței stilului muzical de factorii extramuzicali sunt aduse în fundamentala *Istoria muzicii* semnată de același A. Ambros. Un alt cercetător german, F. Hausegger în cartea *Die Musik als Ausdruck* (*Muzica ca exprimare*, 1887) apreciază stilurile muzicale din punct de vedere biologic: muzica redă plasticitatea corpului omenesc și exercită influența asupra stării psihofiziologice a oamenilor²⁵.

În Rusia investigațiile muzical-stilistice au căpătat o dezvoltare amplă în decursul veacului al XIX-lea.

Primele încercări de a aprecia specificitatea națională a muzicii ruse îi aparțin lui V. Odoevski. Punctul de pornire pentru reflecțiile sale muzical-stilistice a fost teatrul liric al lui M. Glinka. În optica lui Odoevski, Glinka este întemeietorul stilului muzical rus. Cu alte cuvinte, în concepția odoevskiană stilul componistic individual (cel glinkian) îndeplinește funcția de reprezentare a stilului unei școli naționale (acelei ruse)²⁶.

Concepția lui A. Serov despre stilul muzical este generalizată în articolele dedicate operei *Rusalka* de A. Dargomîjski și *Destinul operei în Rusia*²⁷. Serov caracterizează diferite niveluri muzical-stilistice. El a încercat să realizeze examinarea trăsăturilor comune ale creației compozitorilor slavi – F. Chopin, S. Moniuszko, M. Glinka, A. Dargomîjski. Cu toate acestea lui Serov îi aparține identificarea unor particularități naționale exprimate în teatrul liric al acestora. De menționat, că Serov nu diferențiază stilul unei școli componistice de stilul național. Mai mult decât atât, aceste ipostaze stilistice el le observă prin prisma teatrului liric, adică, prin deosebirile stilistice ale unui gen – ale genului de operă. În această ordine de idei sunt apreciate stilurile muzicale ale lui M. Glinka, A. Dargomîjski, G. Verdi, S. Moniuszko, C. W. Gluck, W. A. Mozart.

Ca și E. Naumann și W. Tappert în Germania, A. Serov în Rusia sublinia preponderența analizei intonațional-stilistice. În opinia lui unealta de bază a analizei de acest tip trebuie să fie sistemul respectiv al exemplelor muzicale – ceea ce el a demonstrat în renumitele studii consacrate operei *Ivan Susanin* de M. Glinka, *Simfoniei a noua* de L. Beethoven, uverturii *Leonora* a aceluiași compozitor. Nu și-a pierdut actualitatea divizarea calitativă a unor stiluri muzicale realizată de A. Serov, pe baza studierii operelor mozartiene. După Serov, stilul eclectic poate fi apreciat fiind ca un sumar „pur mecanic” al diverselor trăsături stilistice. Eclecticii muzicale Serov i-a opus „întrepătrunderea (contopirea) chimică” a diferitelor stiluri pentru atingerea unui rezultat calitativ nou și organic din punctul de vedere al exprimării artistice – ceea prin ce se deosebește stilul mozartian²⁸.

G. Laroș a abordat tangențial unele aspecte ale problemelor muzical-stilistice într-un articol cu privire la învățământul muzical din Rusia²⁹. După Laroș, fenomenele muzical-stilistice trebuie să fie apreciate sub aspectul raporturilor dintre tendințele tradiționale și cele inovatoare în artă. Din acest punct de vedere, stilurile muzicale sunt interpretate ca niște „obiceiuri” asemănătoare unor norme ale limbajului verbal. Laroș subliniază importanța moștenirii cultural-artistice, experienței respective, îndeosebi, a fondului intonațional stabilit în muzică în decursul dezvoltării ei multiseculare. Predilecțiile stilistice ale lui Laroș au un caracter tradiționalist. El apreciază tendințele curente ca fiind „bolnăvicioase”, „nefirești”, opunându-le tradițiilor „stilului contrapunctic nobil și consecvent”³⁰.

În scrisorile lui P. Ceaikovski sunt evidente cele două aspecte ale abordării fenomenelor muzical-stilistice. Primul aspect se referă la deosebirile stilistice proprii genurilor muzicale de bază. Cel de-al doilea aspect poate fi apreciat ca unul axiologic, deoarece constă în evaluarea fenomenelor muzical-stilistice. Primul aspect era exprimat de către Ceaikovski în contextul reflecțiilor asupra specificității stilului de operă pe care l-a comparat cu „o pictură

decorativă”. Stilul genurilor instrumentale (al celor simfonice și de cameră) Ceaikovski l-a asemuit cu cel de „pictură academică”³¹. Aspectul axiologic al concepției ceaikovskiene constă în aprecierea (adeseori subiectivă) valorilor artistice ale creației unor contemporani și predecesori ai săi din punctul de vedere al „unității stilistice”. În această ordine de idei, prezintă interes dezaprobarea de către autor a operei sale *Opricinik* („ea n-are nici un stil ca atare”) ³². Este binecunoscut, că în activitatea componistică proprie Ceaikovski s-a îndreptat spre sintetizarea curentului romantic european (mai ales – cel german și italian) cu tendințele muzicii folclorice și componistice din Rusia. Unele opere ale lui ne demonstrează nașterea „neo” – și „retrotendințelor” stilistice (romanța contesei și *Idila* din opera *Dama de pică*, *Variațiunile Rococo* pentru violoncel și orchestră etc.).

N. Rimski-Korsakov, un alt mare compozitor rus din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, – ca și Ceaikovski, era adept al stilului sintetic. Fiul mai mare al lui Rimski-Korsakov citează următoarea idee a tatălui său conform căreia compozitorul atrăgea atenție deosebită asimilării „multor laturi, procedee, imagini, stiluri” care au căpătat o largă circulație în perioada istorică respectivă³³.

Considerațiile lui N. Rimski-Korsakov cu privire la problemele muzical-stilistice sunt exprimate nu numai în *Cronica vieții mele*, în *Bazele orchestrației*, ci și în numeroasele articole dedicate mai cu seamă dezvoltării operei, în bogata corespondență cu M. Balakirev, A. Borodin, M. Musorgski, B. Stasov³⁴. Rimski-Korsakov aborda diferite straturi ale categoriei de stil: *stilul individual, stilul unui grup de compozitori, stilul național*.

Pe parcursul evoluției artistice a compozitorului, opinia lui, cu privire la școala muzicală italiană, a suferit schimbări destul de evidente – de la negarea aportului acestei școli (anii ‘60) până la atitudinea mai tolerantă față de ea (anii ‘90). Printre cercurile muzical-artistice, el avea preferință pentru Grupul celor cinci din Rusia, însă aprecierea creației lui Musorgski poartă un caracter bivalent. Rimski-Korsakov a fost impresionat de tendințele

inovatoare ale concepțiilor lui Musorgski. Iar măiestria profesională a acestuia, după Rimski-Korsakov, s-ar dori mai avansată, mai perfectă. De asemenea bivalent, însă dintr-un alt punct de vedere, a fost apreciată creația lui R. Wagner. Rimski-Korsakov n-a pus la îndoială genialitatea wagneriană, aportul deosebit al lui în dezvoltarea teatrului liric german și universal. Cu toate acestea, îl acuza pe Wagner de multiple hipertrofii ce țin de calitatea dezvoltării parcursive, a sistemului leitmotivic, a limbajului armonic etc. De adăugat, că inovațiile contemporanilor apuseni mai tineri (R. Strauss, M. Reger, C. Debussy) au fost criticate extrem de sever de către Rimski-Korsakov.

În rezumat, concepția muzical-stilistică a lui Rimski-Korsakov poate fi apreciată sub aspectul dezvoltării treptate a tradiției muzicale. Rimski-Korsakov prefera evoluția lentă a mijloacelor de exprimare în locul unei înnoiri radicale a acestora – ideea ce a fost continuată la confluența secolelor XIX-XX de A. Glazunov, S. Taneev, dar negată de către I. Stravinski, parametrii stilistici extrem de complecși ai căruia trebuie să fie examinați aparte.

Primele încercări temeinice de însușire a problemelor muzical-stilistice de către savanții din România îi aparțin lui D. Cantemir. Numeroasele lui contacte cu cultura muzicală a diferitelor popoare, cu muzica românească, turcească, rusă etc. au determinat vastitatea intereselor științifice ale acestui savant, compozitor, scriitor, pedagog. Majoritatea lucrărilor lui Cantemir au caracter multidimensional, de aceea ipostaza muzical-stilistică este prezentată într-un context extins. Ceea ce a fost abordat de Cantemir în domeniul muzical-stilistic poate fi apreciat ca trăsături stilistice naționale a căror generalizare este realizată pe baza studierii fenomenelor folclorice.

Folclorului muzical din principatele românești îi sunt dedicate mai multe pagini din cartea lui Cantemir *Descrierea Moldovei* (proprietate a mănăstirii Neamț; a fost reeditată la București în anul 1923). În această lucrare predomină caracterizarea muzicii populare legată de sărbătorile calendaristice. În centrul atenției

autorului se situează colindele, drăgaica, paparuda; un loc aparte îl ocupă doina³⁵. Dansurile moldovenești sunt abordate de Cantemir sub aspectul ritualului nupțial și sub cel al artei călușarilor. Afară de aceasta lui Cantemir îi aparține descrierea construcției și posibilităților de exprimare a unor instrumente populare (fluietul, cavalul, cimpoiul, buciul, lăuta etc.). În optica lui V. Cosma, Cantemir încearcă să determine (în mod tangențial) diferența zonelor folclorice românești³⁶.

Cu toate acestea, Cantemir a fost preocupat mult și de muzica turcească. Despre aceasta ne mărturisește tratatul muzical-teoretic pe care l-a inclus în prima parte a studiului lui Cantemir care poartă denumirea *Cartea științei muzicii după felul literelor*³⁷. În acest tratat se observă în mod multilateral mijloacele de exprimare și structurile principale caracteristice muzicii populare (mai larg – cele uzuale) turcești – ceea ce constituie temelia lexică a oricărui stil muzical.

Capitolul întâi este dedicat unor calități ale sunetului și unor particularități ritmice. În capitolele 3, 4, 5, 7 sunt reprezentate diferite ipostaze ale teoriei și practicii modale. În capitolul șase Cantemir s-a îndreptat spre explicarea structurilor sonore. Subiectul capitolelor 2 și 8 se aseamănă celui caracteristic abordării anumitor afecte în tratatele savanților vesteuropeni. Diferența constă în esența materiei muzicale: Cantemir analizează formulele tipice muzicii populare turcești, iar, de pildă, J. Mattheson sau J. Forkel – „figurile” răspândite în creația componistică germană. Este, însă, un element comun – cel semantic pe care îl putem definitiva ca apreciere a conținutului extramuzical al figurilor și formulelor sonore respective.

Specificul național al artei muzicale a devenit subiectul primordial al considerațiilor de ordin teoretico-estetic, formulate în condițiile apariției și dezvoltării mișcării componistice românești din secolul trecut. Astfel de predilecție a fost firească perioadei istorice semnalate de lupta pentru organizarea statală, pentru apărarea demnității naționale. În acest răstimp specificul național

al creației componiste era interpretat ca necesitatea apelării la intonațiile și ritmurile folclorice. Despre aceasta ne mărturisesc publicațiile apărute în revistele *Eco Musicale di Romania*, *Lyra Română*, *Arta*, *Doina*, *Musa Română*, *România Muzicală*, ș.a.³⁸.

Abordând unele probleme muzical-stilistice, Teodor Burada sublinia trăsăturile naționale ale romantismului muzical: „Așa, deși există o muzică modernă, se pot distinge în ea caractere deosebite, după popoarele în sânul cărora a luat naștere. Nouă nu ne mai rămâne nici o îndoială când zicem că ultima manifestare a dezvoltării muzicale a sistemului wagnerian a luat alt caracter în Germania, de unde era de baștină, altul în Franța, altul în Italia, și așa mai departe în alte țări.

Nota fundamentală a lirismului unui popor conține totdeauna un farmec deosebit și acea notă ar trebui prelucrată și introdusă în toate creațiunile sale muzicale, pentru a da muzicii artistice a acelui popor un caracter propriu. Ce farmec are bunăoară nota caracteristică a muzicii spaniole sau accentele muzicii norvegiene, nu mai puțin ale celei rusești și ale celei ungurești!

Dar noi avem notă caracteristică în muzica noastră și nu trebuie deci să o părăsim, să o înecăm în valurile muzicii străine sau să o îndepărtăm cu totul din creațiunile noastre muzicale. Trebuie să căutăm, prin toate mijloacele, ca muzica noastră să devină artistică... Prin urmare, să cultivăm muzica noastră și să o facem cunoscută străinilor în lumea muzicală”³⁹.

În această ordine de idei Iacob Mureșianu scria: „În popor deci trebuie să căutăm originea acestor nenumărate cântece, doine, salturi și hore, în popor trebuie căutate și culese, bine studiate după caracter și datini și apoi prelucrate după regulile armoniei și date publicației. Făcând acestea, pe de-o parte, neprețuitul tezaur al muzicii noastre naționale se va conserva pentru totdeauna și astfel nu se va mai întâmpla ceea ce s-a petrecut în timpurile trecute când o parte însemnată din acel tezaur să se piardă ori să dispară cu totul, pe de altă parte, străinii vor putea să admire și bogăția acestui tezaur”⁴⁰.

Dimitrie Bolintineanu le-a atras atenția muzicienilor asupra necesității de a diferenția folclorul autohton de cel răspândit datorită activității unor lăutari: „În timp ce în câmpie răsunau doinele care exprimau suferința poporului și cântece pline de profundă tristețe, orașele erau înecate de cântece amoroase cântate de lăutari”⁴¹. Este binecunoscut faptul, că G. Musicescu s-a orientat spre prelucrarea profesionistă a melodiilor populare, corespunzătoare esteticii și materiei sonore a originalului folcloric. El n-a fost de acord cu răspândita practică a încorporării melodiei populare în contextul armonic parvenit de la tradiția componistică vesteuropeană⁴².

Nicolae Filimon era îngrijorat de eliminarea esenței naționale a muzicii românești sub influența unor tehnici moderne ale compoziției, pe de-o parte, și a unor denaturări ale moștenirii în ansamblurile lăutărești: „... Mai mulți juni și june din diferite clase ale societății găseau o nobilă distracțiune în compunerea horelor și altor cantilene naționale pe care le dau lăutarilor de le execută. Din nenorocire, însă, aceste compozițiuni nu au într-însele nimic național...”⁴³.

De menționat, că dimensiunea națională a artei muzicale a fost abordată și în alte lucrări teoretice și critice ale savanților români din a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Printre ele merită să fie pomenit *Dicționarul muzical* elaborat de Titus Cerne, precum și contribuțiile lui G. Ventura, E. Mandicevski, C. Cordonescu, C. Bărcănescu, G. Missail, G. Panu.

În secolul XX studierea stilurilor muzicale a căpătat o largă răspândire, o aprofundare și o diversitate nemaipomenită.

La sfârșitul primului deceniu al secolului XX a fost editată cartea lui Hugo Riemann *Un mic ghid de istorie a muzicii* (1908)⁴⁴. Autorul propune o divizare a procesului muzical-istoric în conformitate cu evoluția stilurilor și a formelor muzicale. După Riemann, specificul stilurilor muzicale este derivat din deosebirile formelor respective. Altfel spus, arhitectonica se tratează ca purtător primordial al trăsăturilor stilistice. În optica lui Riemann,

evoluția formelor muzicale are un caracter imanent, ea nu depinde de fenomenele extramuzicale, de contextul general în care se dezvoltă arta sunetelor. Riemann considera că aportul individual al oricărui compozitor nu poate exercita o influență puternică asupra evoluției formelor și stilurilor muzicale. Dimpotrivă, operele concrete ne demonstrează anumite versiuni ale modelelor structural-stilistice. În această ordine de idei prezintă interes faptul, că Riemann nega diferențierea esențială, sub aspectul formal-stilistic, a muzicii culte (laice) și a celei bisericești.

În ajunul primului război mondial și imediat după terminarea lui au fost compuse cele mai de seamă studii muzicologice ale lui Guido von Adler, în care problemele stilistice (*Stilul în muzică*) sunt abordate într-un context extins al istoriei muzicii (*Metodă a istoriei muzicii, Ghid de istorie a muzicii*)⁴⁵. G. Adler a elaborat harta spațial (regional)-temporală a dimensiunilor stilistice (*eine räumlich-zeitliche Karte der Stilrichtungen*) în cadrul căreia sunt generalizate căile dezvoltării muzicii apusene din punctul de vedere al diversităților ei stilistice.

Afară de aceasta, Adler a propus câteva definiții ce servesc extinderii arsenalului terminologic al investigațiilor muzical-stilistice. Se are în vedere *principiile, varietățile stilistice* (*die Stilprincipien, die Stilarten*), ca și *critica stilistică* (*die Stilkritik*). Principiile stilistice sunt tratate ca factori cu ajutorul cărora este determinată integritatea unui stil. Varietățile stilistice sunt dependente de etapa respectivă a procesului muzical-istoric, de predilecțiile stilistice ale unor școli naționale, ale autorilor concreți, de deosebirile proprii unor genuri muzicale etc. Critica stilistică servește drept apreciere justă a valorilor stilistice. Acest obiectiv a căpătat actualitate evidentă în timpul vieții lui Adler, când fusese accelerată descoperirea, aprecierea și editarea moștenirii muzicale (Adler era unul dintre întemeietorii anumitor serii ale *Denkmälern*).

În muzicologia occidentală, din perioada interbelică și din prima jumătate a anilor '40, s-a lărgit mult câmpul investigațiilor muzical-stilistice care au căpătat un caracter pluridimensional.

Prima ipostază a acestor investigații constă în aprecierea trăsăturilor stilistice ale oricărei epoci culturale. Printre ele sunt studiile lui E. Bücken ce țin de *stil galant*, cele ale lui P. Frankl cu privire la începuturile *goticului* muzical, cele ale lui W. Abendroth despre aprecierea stilurilor muzicii *moderne* (se are în vedere prima jumătate a sec. al. XX-lea)⁴⁶.

În unele lucrări, stilurile muzicale ale anumitor epoci istorice sunt concretizate prin examinarea implementării lor în arealul cultural respectiv sau într-o școală națională. Drept exemplu ne servesc investigațiile lui F. Adama van Scheltema despre vechea artă nordică, cele ale lui W. Fischer dedicate dezvoltării stilului clasic vienez. Apariția acestui stil este semnalată de către R. Sondheimer în studiul despre analiza simfoniei din sec. al XVIII-lea⁴⁷. Un exemplu elocvent al studierii dimensiunilor stilistice proprii reprezentanților unui gen de bază ne demonstrează monografia lui E. Bücken *Stilul eroic în operă*⁴⁸. Analiza formei și genului de variațiuni romantice, sub aspectul stilului epocal și al celui individual, a fost realizată în cartea lui M. Friedland⁴⁹.

Un loc aparte îl ocupă investigațiile științifice adresate în special evidențierii deosebirilor dintre caracteristicile naționale și cele rasiale în arta muzicală. Despre aceasta ne mărturisesc, de exemplu, cartea lui A. Brinckmann *Spirit al națiunilor*, cea a lui H. Guenther *Rasă și stil*, articolul semnat de A. Schering *Stiluri istorice și naționale*, cel al lui W. Davis *Un aspect al muzicii engleze*. H. Burghardt atrăgea atenție deosebită melosului muzicii germane în funcție de purtător esențial al spiritualității naționale⁵⁰.

Afară de aceasta în aceeași perioadă istorică au fost abordate raporturile dintre stil și concepție despre lume (R. Nohl), evoluția stilurilor era tratată prin prisma mișcării culturale și spirituale, prin examinarea gândirii stilistice, a percepției, a problemelor axiologice și a celor muzical-didactice. Astfel sunt următoarele investigații: lucrarea lui M. Dvořak *Istoria artei ca istorie a spiritualității*, lucrările lui W. Danckert *Stilul ca mod de gândire și Simbolurile inițiale ale contururilor melodice: tipologia*

unor stiluri personale, monografia lui E. Kurth *Psihologia muzicală*, articolul lui P. Miess *Percepția muzicală și stilul clasic*, articolul lui E. Hornbostel *Reflecții gestaltpsihologice despre critica stilistică*, cel al lui G. Dickinson *Studiile stilistice cheie destinate educației muzicale perfecte*⁵¹.

Putem presupune, că concepțiile psihologice și axiologice ale valorificării stilurilor muzicale s-au format sub influența puternică a filosofiei curente (*Deumanizarea artei* a lui J. Ortega y Gasset, *Filosofia* lui K. Jaspers, *Ființă și Timp* a lui M. Heidegger etc.). Despre prelucrarea unor subiecte din *Amurgul Europei* de O. Spengler ne mărturisește, de pildă, investigația lui E. Bücken consacrată decăderii stilistice a muzicii componiste moderne (lucrarea dată fusese publicată în 1933)⁵². Divizarea stilurilor muzicale conform ierarhizării caracteristice unor concepții filosofice și estetice este prezentată în articolul lui O. Ursprung *Categoriile estetice mondial, universal, spiritual, bisericesc și stilurile muzicale respective*⁵³.

În ceea ce privește diversitatea volumului fenomenelor stilistice abordate, sunt evidente următoarele tendințe diametral opuse. La o extremă se află studierea stilului unui compozitor concret. Drept exemplu servesc monografiile lui P. Miess despre L. Beethoven, J. Brahms, cele ale lui E. Kurth despre A. Bruckner (în două volume), despre contrapunctul bachian sau armonia wagneriană (se are în vedere fundamentala lucrare a acestui savant *Armonia romantică și criza ei în „Tristanul” wagnerian*) etc. La altă extremă se află investigațiile stilistice de ordin general sau acelea, în care aspectul muzical-stilistic se încorporează într-un context conceptual mai extins. În această ordine de idei trebuie să fie menționate monografia lui C. Parry *Stil în arta muzicală*, cea a lui R. de Gourmont *Problema stilului*, la fel unele studii ai căror autori analizează aceeași problemă sub aspectul muzical-istoric: *Cu privire la stilul muzical al timpului* de K. Feller, *Despre istoria stilurilor muzicale* de H. Mersmann, *Cu privire la istoria stilurilor* de T. Adorno (Wiesengrund). Dimensiunea

muzical-stilistică ca parte integrantă a investigațiilor muzical-istorice este reprezentată, de pildă, de A. Lorenz în cartea *Mișcarea muzicală apuseană în ritmul generațiilor*, în cea a lui P. Lang *Muzica în civilizația occidentală*⁵⁴.

De subliniat, că în perioada respectivă pentru prima dată în istoria științei despre arta muzicală fusese reliefată necesitatea completării investigațiilor stilistice de caracter general. Aprofundarea specială a studiilor muzical-stilistice a avut ca scop nașterea unei dimensiuni separate în muzicologie pe care H. Waltershausen a numit-o *Musikalische Stillehre* (*Doctrina muzical-stilistică* sau *Studiile stilistice în domeniul muzicii*), iar P. Miess – *Musikalische Stilkunde* (*Stilelogia muzicală*).⁵⁵ Esența și obiectivele primordiale ale acestora sunt formulate în mod convingător de către E. Bücken și P. Miess într-un articol de proporții care poartă denumire *Temeliile, metodele și scopurile stilelogiei muzicale*.

În perioada abordată „problemele legate de consolidarea școlii naționale de compoziție, de valorificare superioară a cântecului și dansului popular, în conformitate cu cerințele epocii, îi preocupau intens pe muzicienii români. Deși majoritatea compozitorilor de prestigiu și-au făcut studiile de specialitate în Franța, Germania sau Austria, fiind influențați de curente muzicale din țările respective, au rămas fermi pe pozițiile amplificării patrimoniului cultural și artistic al poporului nostru”⁵⁷. Un merit important în dezvoltarea științei și criticii muzicale românești le aparține nu numai savanților ci și compozitorilor. În această ordine de idei trebuie să fie pomeniți C. Brăiloiu, G. Breazul, T. Brediceanu, E. Ciomac, D. Cuclin, S. Drăgoi, G. Enescu, M. Jora, D. Kiriace, M. Negrea, P. Nițulescu, I. Petrescu, M. Poslușnicu.

În lucrările lui I. Petrescu sunt apreciate unele trăsături esențiale ale stilului muzicii bisericești, fie un canon compus în manieră bizantină, fie *Condacul Nașterii Domnului*⁵⁸. Un alt aspect al muzicii bisericești l-a abordat M. Negrea în schița monografică

dedicată lui Ioan Caioni⁵⁹. Aceste investigații se deosebesc mult de acelea care poartă un caracter general. De exemplu, în studiile lui N. Iorga problemele muzicale sunt implicate într-un vast context sociologic și istoric, în care se afirmă punctul de vedere original cu privire la specificul trăsăturilor naționale, precum și cu privire la locul și rolul muzicii în viața spirituală a românilor⁶⁰. O altă ipostază a studiilor de sinteză, cea estetică, se manifestă în cartea lui D. Cuclin *Tratatul de estetică muzicală* (1933). Acest compozitor și teoretician al muzicii scoate în evidență legătura dintre artă și viață, cea dintre mijloacele de expresie și imaginile muzicale, raportul dintre melodie și armonie, logica funcțională a formării edificiului sonor, clasificarea modurilor, caracterizarea expresivității lor⁶¹.

După cum menționa P. Brâncuși, ideile lui George Breazul publicate în *Patrium Carmen*, în monografiile, studii și eseuri, au o arie largă de cuprindere, de la problematica educației muzicale a copiilor până la cugetările estetice... George Breazul sesizează existența a două direcții în evoluția muzicii românești din primele patru decenii ale secolului al XX-lea: cea a muzicii universale, reprezentată prin lucrările lui Alfred Alessandrescu... și Dimitrie Cuclin, și direcția, „care are ca sorginte de inspirație mediul tradițional, cultural, etnic și social românesc”, susținută de Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Marțian Negrea... și alții⁶². P. Brâncuși are dreptate când afirmă că „privite retrospectiv astăzi, cele două direcții consemnate de muzicologul român (George Breazul – V.A.) se întrepătrund, ele nu pot fi delimitate arbitrar”⁶³. Deși, clasificarea propusă de G. Breazul are un caracter categoric, aceasta nu înseamnă decât o încercare de a diviza creația componistică românească sub aspectul predilecțiilor stilistice respective.

Problemele stilistice sunt abordate tangențial în lucrările de tip compendiu, apărute în România interbelică – *Istoria muzicii la români* de M. Poslușnicu (București, 1928) și *Muzica românească de azi, cartea sindicatului artiștilor*

instrumentaliști din România scoasă de P. Nițulescu (București, 1939).

Cartea lui M. Poslușnicu se deosebește prin diferențierea dublă a muzicii românești. Primul criteriu al clasificării fenomenelor studiate este cel regional: autorul caracterizează evoluția procesului muzical în Moldova, Muntenia, Bucovina, Ardeal, Banat, Basarabia. Cel de-al doilea criteriu corespunde situațiilor de funcționare a fenomenelor muzicale: un loc aparte îl ocupă istoria muzicii bisericești, a muzicii laice componistice, celei ostășești și creației lăutărești. Afară de aceasta, un compartiment aparte este dedicat instrumentelor populare la români.

Cartea *Muzica românească de azi* scoasă de P. Nițulescu compusă de un colectiv mare de autori, include în sine informație exhaustivă ce ține de folclorul muzical, muzica bisericească, creația componistică, de instituțiile de învățământ muzical, de bibliotecile muzicale, colectivele interpretative, de diferite asociații, societăți, concursuri muzicale etc. În cadrul ei sunt reeditate articolul lui N. Iorga *Muzica românească* și studiul lui G. Breazu *Muzica românească de azi*.

În opinia noastră, cea mai importantă parte a acestei lucrări constă în generalizarea informațiilor asupra mișcării muzicale în toate principalele românești. Cartea dată ne dă posibilitatea de a lămuri trăsăturile comune și cele specifice (inclusiv sub aspectul stilistic) ale procesului muzical, anume – ale creației componistice din întregul spațiu cultural românesc.

Așadar, problemele muzical-stilistice în muzicologia românească din perioada vizată, deși fuseseră parțial abordate, au rămas deocamdată în umbra altor dimensiuni ale investigațiilor, ce țin primordial de etnomuzicologie și de istoria generală a muzicii.

În muzicologia rusă din perioada interbelică și în anii '40 ai secolului XX studiile de profil muzical-stilistic n-au căpătat o largă răspândire. Titlurile a trei lucrări reflectă nemijlocit direcția stilistică a investigațiilor. La această temă se referă articolele semnate de

K. Kuznețov (*Stilul în muzică: sumarul istorico-sistematic*), de I. Rîjkin (*Trăsăturile stilistice ale muzicii sovietice*) și culegerea de studii științifice *Problemele stilului beethovenian*. În articolele lui Kuznețov și Rîjkin nu sunt abordate ipostazele teoretice ale stilului. Kuznețov examinează etapele evoluției în creația componistică sub aspect stilistic. Articolul lui Rîjkin reprezintă un exemplu al tratării vulgar-sociologice a particularităților muzicii sovietice ruse. În culegerea *Problemele stilului beethovenian* sunt incluse articolele autorilor străini redactate și adnotate de B. Pșibișevski.

În muzicologia rusă din perioada studiată predomină abordarea descriptivă a problemelor stilistice redată în paginile unor monografii sau în unele articole dedicate anumitor compozitori concreți. Drept exemplu servesc studiile lui V. Karatîghin despre N. Rimski-Korsakov, M. Musorgski, A. Skriabin, P. Ceaikovski, F. Schubert, R. Wagner, R. Strauss, cele semnate de A. Ossovski (care, apropo, este chișinăuean de origine) cu privire la J.S. Bach, A. Bruckner, G. Mahler, N. Rimski-Korsakov, cele ale lui I. Sollertinski despre A. Bruckner, G. Mahler, A. Schönberg, H. Berlioz, K.W. Gluck, R. Strauss, cele scrise de K. Kuznețov și generalizate în cartea sa *Portrete muzical-istorice*. Prezintă un interes vădit caracterizarea stilistică a unor creații muzicale – ceea ce ne demonstrează articolul lui N. Roslaveț *Pierrot lunaire de A. Schönberg* și broșura lui L. Mazeli *Fantezia în fa minor a lui Chopin. Încercare de analiză*⁶⁵.

În numeroasele studii ale academicianului B. Asafiev problemele muzical-stilistice sunt reprezentate și în mod concret, și ca parte integrantă a unor generalizări. Drept exemplu al studiilor concrete pot servi *Cartea despre Stravinski* (Leningrad, 1929), lucrările cu privire la creația lui P. Ceaikovski, M. Musorgski, A. Skriabin, etc⁶⁶. Abordarea mai generală, concomitent mai tangențială a specificului stilistic al muzicii moderne este caracteristică unor articole de amploare dedicate creației componistice occidentale curente⁶⁷. De menționat că problemele

muzical-stilistice au fost parțial examinate în cea mai valoroasă lucrare teoretică a lui B. Asafiev *Forma muzicală ca proces*. Prima parte a acestei cărți a apărut în anul 1930, cea de-a doua (*Intonația*) a fost finisată în 1942 și publicată pentru prima oară în 1947.

Dacă B. Asafiev a abordat probleme stilistice prin prisma teoriei intonației, predecesorul lui în muzicologia rusă B. Iavorski le-a elucidat prin optica teoriei sale despre ritmul modal⁶⁸. După cum afirmă M. Mihailov, teoria lui B. Iavorski se axează pe analiza gândirii muzicale, ceea ce e caracteristic și aspectului stilistic al studiilor acestuia⁶⁹. Nu suntem de acord cu ultima teză a lui M. Mihailov, fiindcă B. Iavorski nu apreciază fenomenele stilistice sub aspectul gândirii. El realizează această apreciere prin apropierea evidentă a definițiilor stilistice către formularea sensului imaginilor artistice respective, patosului emotiv al exprimării muzicale – ceea ce devine elocvent prin examinarea nu numai a creației anumitor compozitori, ci și a epocilor muzical-istorice. Ipostaza istorică a aprecierii unor fenomene stilistice predomina și în studiile lui C. Kușnariov⁷⁰.

După terminarea celui de-al doilea război mondial, anume în anii '60–'80, a avut loc o amplă intensificare a investigațiilor muzical-stilistice, ce constă nu numai în apariția consecventă și simultană a numeroase lucrări în materie, ci și în multidimensionalitatea deosebită a acestora. Simpla enumerare a multor direcții, aspecte, dimensiuni ale investigațiilor muzical-stilistice din perioada postbelică nu poate fi suficientă pentru reprezentarea științifică a panoramei întregi a stilologiei moderne. Iată de ce devin actuale examinarea, clasificarea, sistematizarea aspectelor principale ale studierii stilului în muzicologia contemporană, ceea ce va constitui o temelie științifică a tipologiei stilurilor muzicale. O încercare de rezolvare a acestui obiectiv va fi întreprinsă în următoarea subdiviziune a capitolului întâi din monografia noastră. În cazurile necesare investigațiile stilistice moderne vor fi comparate cu cele editate anterior.

2. Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană

În muzicologia (mai pe larg, în știința umanistică) contemporană sunt evidente următoarele aspecte de bază ale studierii stilului: axiologic, psihologic, filosofic, structural-sistematic, comparat. Un loc aparte îl ocupă aprecierea nivelurilor ierarhice ale categoriei „stil” ce corespund plurivalenței existențiale a acestui fenomen.

Încercările de a defini valoarea artistică a unui sau altui stil au o largă răspândire în evoluția multiseclară a muzicii. Să amintim divizarea axiologică a stilurilor muzicale realizată de unii savanți din epoca barocului (stilurile superior, intermediar, inferior), sau critica aspră wagneriană a stilului operei italiene, a creației lui G. Meyerbeer, ori respingerea manierei wagneriene de către Ed. Hanslick etc. Să amintim caracterizarea umilitoare de către P. Ceaikovski a propriei opere *Opricinik*: „Ea n-are nici un stil”⁷¹. Dezaprecierea, sau invers, aprecierea înaltă a unor fenomene muzical-stilistice a avut loc nu numai în privința unei opere concrete sau a unui compozitor anumit, ci s-a axat pe unele tendințe stilistice mai generale. Este binecunoscută mișcarea antiromantică din anii ‘20 ai secolului trecut în fruntea căruia au fost I. Stravinski, D. Milhaud, P. Hindemith. De menționat că lui T. Adorno i-au fost cei mai potriviți reprezentanții școlii vieneze noi (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), că P. Boulez și K. Stockhausen în anii ‘50 au negat tot ce n-a fost legat de dezvoltarea muzicii moderne în sensul implementării pe larg a tehnicii seriale.

Actualmente, devine evident faptul, că în axiologia stilistică coexistă doi parametri diametral opuși.

Primul parametru este dependent de predilecțiile artistice ale unui individ, sau de cele ale unui grup, cerc, ale unei asociații etc. În această ordine de idei sunt valabile astfel de definiții ca, de exemplu, simțul stilistic (*Stilgefühl*), nivelul gustului artistic (*Geschmacksniveau*), ce înțele respective ale modei, concepțiile

predominante despre frumos etc., – a menționat E. Lippman⁷². El a mai adăugat următoarele: „Frumosul nu este unica temelie a valorii stilistice; un stil poate să fie armonios, proporțional, el poate atinge o cotă maximă a eufoniei, a corespunderii arhitectonicii conținutului respectiv, însă sub aspectul stilistic fenomenul dat ar fi neinteresant”⁷³.

Cel de-al doilea parametru al aprecierii stilului are un caracter obiectiv, pur științific. Din acest punct de vedere este evidentă „imposibilitatea existenței fenomenelor muzical-artistice fără stilul lor. Altfel spus, stilul este un indice obligator al numeroșilor reprezentanți ai sistemului stilistic anumit, și al fiecărui component concret al acestui sistem (se are în vedere opera componistică în întregime, sau fragmentele ei)... Orice creație muzicală sau fragmentul ei poartă pecetea sistemului stilistic respectiv independent de valoarea artistică a ei... Deci, stilul trebuie să fie tratat ca definiție care n-are nevoie de aprecierea valorică a acesteia”⁷⁴. Citatul dat din monografia lui M. Mihailov scoate în vileag o teză conform căreia stilul ca atare nu poate fi valorificat sub aspect științific în limitele criteriilor „corect – greșit”, „bun – rău”, „frumos – urât”. El trebuie să fie apreciat ca cel baroc sau clasicist, romantic sau expresionist etc.

Cu toate acestea aspectele stilistice ale operei muzicale nu pot fi îndepărtate în fond de valoarea ei estetică, etică etc., fiindcă rezultatul artistic al procesului creativ este cea mai de seamă consecință a activității componistice, a cărei parte integrantă o constituie utilizarea mijloacelor stilistice sau a componentelor complexului stilistic respectiv. Așadar, stilul propriu-zis nu poate fi apreciat sub aspect axiologic, în același timp rezultatele concrete ale aplicării elementelor (mijloacelor) stilistice trebuie să fie comentate sub acest aspect.

Metoda axiologică a analizei unei opere muzicale (inclusiv din punct de vedere stilistic) este argumentată de C. Dahlhaus în muzicologia germană, de Z. Lissa în cea poloneză, de L. Stolovici, Iu. Holopov, T. Cerednicenko în știința umanistică rusă⁷⁵.

Locul acestei metode printre celelalte metode muzical-analitice îl arată Iu. Holopov. În opinia acestuia, prima ipostază a analizei muzicale este cea practico-estetică. Se are în vedere „analiză în funcție de urmărire a legităților muzicale și de evaluare a calității lucrării muzicale...”⁷⁶. Cea de-a doua ipostază este definită ca „analiză de tip descriere” („анализ-описание”). Cea de-a treia poartă denumirea „analiza *generală* sau *complexă* a creației muzicale. Se are în vedere metoda elaborată de V. Zukerman” (целостный или комплексный анализ музыкального произведения. Метод В. А. Цуккермана). Cea de-a patra treaptă este apreciată ca „metoda de reducere propusă de H. Schencker” («метод редукции Шенкера»). Locul cinci în clasificarea lui Holopov îl ocupă „metodele exacte ale analizei” («точные методы анализа»)⁷⁷. Ultima, cea de a șasea ipostază, al cărei aderent este Iu. Holopov, devine chiar analiza axiologică («ценностный анализ»). „Abordarea mijloacelor muzicale (inclusiv a celor stilistice, – V.A.) în calitate de fenomene estetice înseamnă tratarea lor în funcție de categoriile axiologice. Metoda analitică trebuie să argumenteze un astfel de răspuns: muzica dată este bună sau rea”⁷⁸.

Aspectul psihologic al investigațiilor muzical-stilistice s-a manifestat ca urmare a aplicării în circuitul muzicologic a teoriei de anticipare și așteptare psihologică. Diferite laturi ale acestei teorii sunt reprezentate în lucrările lui D. Uznadze, A. Pranghișvili, G. Kecihuașvili, N. Tavkelidze, E. Nazaikinski, V. Medușevski, T. Ratanova, E. Bokșițki, V. Bludova ș.a.⁷⁹.

Rezumatele tezelor de bază expuse în aceste lucrări constă în următoarele. Anticiparea psihologică (definiție inventată de L. Lange în 1888) este „starea psihică integrantă, dependentă de cerințele, obiectivele activității, de condițiile ei... Fiind dependentă de dispoziția personalității în orice moment, anticiparea îi dictează esența acțiunilor ce urmează, o dispune în favoarea sa, îl pregătește pe individ pentru realizarea lor”, - menționează E. Nazaikinski⁸⁰. Aspectele primordiale ale așteptării psihologice

pot fi apreciate ca prevenire, ca exprimare a respectivelor necesități (așteptările „nu numai exprimă niște trebuințe ci și le formează”)⁸¹, ca consecință a experienței corespunzătoare. În cadrul unei așteptări sunt unite motivele psihologice conștiente și inconștiente, spontane, semnele experienței comune și ale celei individuale. Diversitatea așteptărilor este definitivată prin: așteptarea generală – particulară (concretă), cea constantă – timpurie, cea exterioară – interioară⁸².

Studierea așteptărilor respective poate servi drept explicare a mecanismului psihologic al formării și funcționării stilurilor artistice. De exemplu, așteptarea generală dependentă de perioada istorică a activității unui autor de opere muzicale, sau a unui interpret, a unui ascultător al muzicii într-o regiune cultural-artistică exercită o puternică influență asupra predilecțiilor muzical-stilistice ale acestora. Circumstanțele date au caracter exterior, obiectiv, cu toate acestea ele devin o parte integrantă a anticipărilor particulare, concrete, interioare. În acel caz, stilul unui artist (fie al unui compozitor, fie al unui interpret) corespunde cerințelor timpului, mai precis – așteptărilor răspândite.

Pentru fiecare autor de valori artistice, așteptarea stilistică prezintă o actualitate în sensul selectării și afirmării propriei maniere. Oricare compozitor trebuie să-și rezolve următoarea dilemă: sau el va scrie muzică conform cerințelor în vigoare, celor caracteristice modei respective, ori se va orienta spre elaborarea unui stil individual, va recurge la inventarea unor elemente stilistice neobișnuite, spre combinarea originală a mijloacelor de exprimare deja aprobate cu cele recent inventate. De obicei, un stil nou în momentul istoric al apariției sale intră în contradicție cu predilecțiile stilistice răspândite, orientate spre utilizarea și exprimarea mijloacelor stilistice mai tradiționale, stabilite anterior.

Istoria artei ne relatează că există două direcții diametral opuse ce țin de opoziția predilecțiilor tradiționale unor tendințe stilistice înnoitoare. Prima direcție constă în respingerea permanentă a inovațiilor. Cea de-a doua poate fi definită drept o modulație

treptată de la negare până la asimilarea lor. Mai mult decât atât, stilurile individuale mai originale capătă de-a lungul deceniilor o semnificație de temelie a unei tradiții noi, devenind nu altceva decât canoane stilistice tipice unor generații artistice ulterioare — ceea ce ne demonstrează destinul creației lui C. Monteverdi, C. Gluck, J.S. Bach, L. Beethoven, R. Wagner, A. Schönberg etc.

Valorificarea stilistică mai are încă un sens pe care îl putem aprecia prin așteptarea unui anumit stil. Oricare interpret și ascultător, care pentru prima dată se pregătește să aprecieze o operă nouă, cunoaște bine starea de așteptare a trăsăturilor comune, sau, dimpotrivă, a celor specifice de care dispune această operă, în comparație cu celelalte opusuri ale aceluiași compozitor. Într-un alt caz, dacă interpretul sau ascultătorul cunoaște numele autorului unei piese muzicale noi, el (interpretul, ascultătorul) se orientează la examinarea comparată a stilului autorului dat cu niște stiluri mai cunoscute. În ambele cazuri ar putea fi posibilă următoarea alternativă: ori așteptarea va deveni justificată de realitatea stilistică a muzicii, ori ea va fi nesatisfăcută, înșelată. De exemplu, speranța va fi nesatisfăcută, dacă ascultătorul va examina o piesă necunoscută în care este reprezentat principiul de stilizare: în această situație ascultătorul n-are posibilitate să aprecieze corect stilul autorului stilizației, și astfel face comparație între muzica stilizată și obiectul eventual al stilizării.

De adăugat, că mulți compozitori, mai ales cei din a doua jumătate a secolului trecut, utilizează în creația sa atât efectul așteptării cât și cel al înșelării ei. Încălcarea soluțiilor stilistice eventual așteptate devine un factor important al reînnoirii limbajului și formelor muzicale. În unele cazuri compozitorii cu premeditate țin în echilibru intențiile așteptate și neașteptate, momentele tradiționale și inovatoare. Drept dovadă servește în primul rând moștenirea lui I. Stravinski.

Aspectul filologic al aprecierii problemelor muzical-stilistice constă în înțelegerea caracterului derivat al stilului de gândirea muzicală care se axează pe interdependența elementelor

stabile și mobile, a celor invariabile și variabile, celor comune și specifice. „...Stilul poate fi tratat ca exprimare specială a legii unității diversităților și invers: diversitatea fiecărui element izolat al sistemului de stil se îmbină cu unitatea, cu comunitatea anumitor trăsături ale acestui sistem... Atitudinea față de anumite trăsături comune aprofundează aprecierea trăsăturilor deosebite proprii oricărui element unic care se mai reliefează într-un context comun”⁸³.

În stilelogia contemporană aspectul filosofic este strâns legat de cel **s t r u c t u r a l – s i s t e m a t i c**. Aceste două aspecte le unește teoria generală a legăturilor, cea a interferențelor. După cum a menționat M. Mihailov, „comunitatea de indici, care stau la baza unui stil și cimentează o anumită înșiruire a fenomenelor artistice, poate fi apreciată în fond ca exprimare specială a legii dialectice ce ține de legătura generală a fenomenelor. Categoria de legătură este una dintre fundamentalele laturi ale noțiunii de stil”⁸⁴. Pentru a concretiza realizarea categoriei de legătură sub aspectul ei muzical-stilistic, trebuie evidențiate compartimentele integrante de bază ale stilului muzical, interferențele lor având un caracter deosebit la diferite niveluri ierarhice ale sistemului stilistic.

Observând nivelurile reprezentării stilului muzical, în primul rând să atragem atenția la opera muzicală (sau compartimentul-component al ei). Conform teoriei muzicale moderne, organismele muzicale complexe conțin următoarele straturi ierarhice: sonor, sintactic (intonațional) și compozițional⁸⁵. La nivelul sonor al organismului dat sunt accentuate înălțimea, durata, intensitatea sunetului muzical, calitatea timbrală și localizarea spațială a acestuia. La nivelul sintactic un rol primordial îl joacă interferențele sonore luate sub aspectele vertical și orizontal al texturii muzicale. Chiar în aceste condiții în prim plan ies particularitățile intonaționale, melodice, ritmice, armonice, modale, contrapunctice (divizarea stilurilor sever și liber) etc. Nivelul compozițional prezintă legitățile muzical-arhitecturale: planurile tematice și tonale, principiile organizării formei muzicale.

Toate mijloacele de exprimare și trăsăturile arhitectonice sus-menționate pot fi tratate ca semne stilistice, sau componentele, ingredientele, indicii unui stil anumit – ceea ce a fost apreciat de Pierre Guiraud prin noțiunea de *stilemă*⁸⁶. Această definiție o utilizează pe larg Cornel Țăranu în primul volum al cursului didactic special *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*. El afirmă, că noțiunea de stilemă „acoperă o trăsătură stilistică specifică epocii date”⁸⁷.

Putem presupune, că stilemele respective își au locul său la toate nivelurile ierarhice ale existenței stilului muzical: fie o operă muzicală concretă, fie un gen muzical, stilul autorului muzicii (inclusiv cel al etapelor evoluției stilistice a creației acestuia), stilul grupului de compozitori (de pildă, *Grupul celor cinci* în Rusia din sec. al XIX-lea, sau *Grupul celor șase* în Franța din prima jumătate a sec. al XX-lea), stilul unei școli componistice (*Școala clasică vieneză* din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, *Școala vieneză nouă* din prima jumătate a secolului al XX-lea), stilul unei direcții (direcția romantică în muzica sec. al XIX-lea), stilul unei perioade istorice (pe scurt, stilul istoric), stilul unei epoci culturale. Fiecare din aceste niveluri își are un „câmp stilistic” propriu – noțiunea propusă de P. Guiraud și comentată de C. Țăranu: „câmpul stilistic... nu este altceva decât ansamblul de contexte în care se află plasat un stil muzical”⁸⁸.

Câmpul stilistic este dependent de „specia stilistică” – „вид стиля” (V. Medușevski) sau de „sistemul și subsistemul stilistic” (M. Mihailov) prin care se realizează ierarhizarea fenomenelor stilistice⁸⁹. Toate nivelurile acestei ierarhizări acționează simultan, fiindcă opera muzicală reflectă stilul autorului său; cu toate acestea, stilurile unor școli componistice, unor perioade istorice, unor epoci culturale se bazează pe anumite stiluri individuale, concomitent, exercitând o influență asupra lor. Stilurile unor autori, școli muzicale, perioade istorice, epoci culturale nu pot fi definite fără aprecierea stilurilor operelor concrete în cadrul cărora sunt generalizate și evidențiate stilurile respective. Altfel spus, stilul

unei opere muzicale reprezintă nu numai stilemele proprii acestei opere, ci și cele caracteristice autorului, școlii, perioadei istorice, epocii culturale corespunzătoare, cu toate că fiecare nivel stilistic are niște trăsături deosebite.

În ceea ce privește stilul individual, trebuie de subliniat că majoritatea stilurilor componistice se formează pe baza interferenței a câtorva tendințe stilistice. Stilul individual apare într-un mediu cultural anumit, el reflectă cerințele artistice și estetice ale timpului. În această ordine de idei nu este întâmplător faptul că I. Taine – întemeietorul școlii cultural-istorice în teoria literaturii – a analizat predilecții individuale (*faculté maitresse*) ca parte componentă a unui complex care include în sine un spirit național, un mediu cultural, un moment istoric concret⁹⁰. Din acest punct de vedere, un stil individual poate fi tratat ca rezultat deosebit al sintetizării stilemelor specifice autorului dat cu elemente stilistice caracteristice altor sisteme de stil, interpretate în mod individual. Este firesc faptul, că stilurile individuale componistice și interpretative sunt abordate pe larg în numeroase monografii dedicate activității artistice a compozitorilor și interpreților din diferite țări ale lumii.

Dacă e să ne referim la stilul unui gen muzical, în mod general putem constata următoarele⁹¹. Stilul individual, ca și stilurile școlii naționale, stilurile perioadei istorice, stilurile epocii culturale vizavi de stilul unui gen nu sunt decât stilemele exterioare. Ele nu aparțin unui gen, însă exercită influență asupra „fațetei” acestuia. Este evidentă și interdependența datorită căreia stilul genului devine un reprezentant al stilului individual, al celui istoric, epocal etc.

Raporturile directe și cele recurente dintre stilul individual și cel de gen pot fi ilustrate ușor. De exemplu, stilul individual al lui G. Enescu este caracteristic tuturor genurilor reprezentate de moștenirea artistică a acestui compozitor. O asemenea corelație dintre stilul individual și paleta genurilor este caracteristică creației lui S. Prokofiev. Este bine cunoscută și o altă stare ce ține de predominarea unui gen anumit în creația unui compozitor.

Predilecția dată poate servi drept factor primordial al definitivării stilului. Avem în vedere diferențierea compozitorilor-simfoniști, a autorilor unor lieduri, a creatorilor de muzică teatrală etc. De exemplu, importanța excelentă a simfoniilor și a sonatelor pentru pian în creația lui L. Beethoven ne permite să afirmăm funcția de bază a acestora în procesul de formare și de dezvoltare a stilului acestui compozitor. O asemenea funcție îndeplinește genul de operă în activitatea artistică a lui R. Wagner, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini⁹². Toate acestea conduc la concluzia, că interdependența *stilul individual* – *stilul de gen* nu are un caracter absolut. Manifestările specifice ale ei pot fi apreciate corect numai prin analiza fenomenelor muzicale concrete. În plan general, însă, este evident faptul, că stilul individual și cel de gen reprezintă diferite niveluri ale ierarhizării stilistice. În ceea ce privește aspectele studierii acestor categorii, trebuie de subliniat, că teoria actuală a stilului muzical are multe puncte de tangență cu teoria genurilor muzicale.

Cel mai important aspect comun ce ține de teoria stilului și a genului constă în corelațiile deosebite dintre forma muzicală și conținutul muzicii. E. Țariova menționează că stilul muzical „cu toate că este dependent de conținut, trebuie să fie apreciat ca ipostază a formei (în sensul larg al acestui cuvânt, – V.A.), fiindcă acesta este complexul de mijloace artistice, inclusiv elementele limbajului muzical, principiile arhitectonice, procedeele compoziționale”⁹³. O opinie asemănătoare a avut L. Stein, L. Mazeli, V. Medușevski, E. Nazaikinski⁹⁴. La fel și structura interioară a genului muzical (îndeosebi, în ceea ce privește genurile muzicii instrumentale) poate fi apreciată mai distinct prin abordarea aspectului arhitectonic al fenomenelor muzicale. Un asemenea punct de vedere a fost exprimat cu o mare putere de convingere de către M. Aranovski. După cum afirmă acest savant, „genul este... un tip al operei... Tipului operei îi corespunde și un tip de concepție, programat printr-o structură tipică... Numai prin formă, mai precis, prin structură, putem pricepe trăsăturile

concepționale... În rezultat, să facem următoarea concluzie: forma este manifestarea conținutului...”⁹⁵.

Așadar, aspectul comun al studierii fenomenelor de stil și a celor de gen în arta componistică constă în atracția deosebită pentru ipostaza formală, structurală a muzicii, deoarece dimensiunea structurală reprezintă nu numai trăsăturile arhitectonice, ci și cele concepționale ale operei muzicale.

Aspectele specifice ale aprecierii fenomenului de stil și al celui de gen sunt dependente de următoarele: raporturile stilului muzical și cele ale structurii interioare a genului muzical cu forma muzicală au un caracter special. Printre multiplele dimensiuni ale formei (în sensul larg al noțiunii) stilului muzical îi este mai apropiată dimensiunea morfologică ce ține de limbajul muzicii, de sistemul mijloacelor de expresie (se are în vedere melodică, armonia, ritmul, trăsăturile timbrale, registrale, agogice, dinamice, texturale etc.). Genul muzical nu este dependent direct de sistemul dat, însă, el nu poate fi abordat indiferent de complexul mijloacelor de exprimare. Pentru structura interioară a genului un rol primordial îl joacă o altă dimensiune a formei muzicale ce se referă la ipostaza arhitectonică a fenomenelor muzicale, la particularitățile structurii compoziționale a organismelor muzicale. Afară de aceasta, genul muzical nu este limitat de structura interioară a lui. Un alt aspect al genului îl reprezintă structura exterioară a lui (condițiile de executare și cele de recepționare a fenomenelor muzicale, deosebirea componentei interpretative a lor etc.)⁹⁶.

Alte niveluri ierarhice ale existenței stilului, concomitent, cele ale priceperii științifice a fenomenelor muzical-stilistice sunt: stilul școlii naționale, stilul istoric și stilul epocal. Pentru că ipostaza națională a stilului va fi caracterizată în special pe parcursul capitolului al doilea al lucrării date, abordarea ei în cadrul acestui capitol ar fi fost de prisos. Să ne referim, în general, la unele aspecte ale stilului istoric și ale celui epocal.

M. Mihailov scria: „În funcție de stilurile epocale sau de cele istorice avem în vedere... cele patru etape ale dezvoltării artei

muzicale europene: renașterea, barocul, clasicismul, romantismul. Creația muzicală din secolul curent (se are în vedere secolul XX, - V. A.)... trebuie să fie diferențiată numai în conformitate cu divizarea subsistemelor stilistice – ceea ce numim stil al unei direcții, sau orientare stilistică”⁹⁷. Această reflecțiune are, în principiu, un caracter just, între timp ea mai poate fi completată. De menționat, că numărul de etape ale dezvoltării istorice a artei muzicale se tratează deosebit în lucrările diferiților specialiști⁹⁸. De exemplu, în enciclopedia muzicală germană alcătuită de F. Blüme, sunt numite opt epoci muzical-istorice⁹⁹. Afară de aceasta, mai trebuie să fie comentată în plus categoria de stil epocal sub aspectul coordonării ei cu noțiunea de stil istoric. Funcția de stil istoric o îndeplinește dominanta stilistică tipică perioadei istorice respective. Dacă dominanta dată își păstrează importanța sa pe parcursul intervalului de timp specific unei epoci culturale, ea capătă semnificația de stil epocal. Când ne referim la coexistența câtorva tendințe stilistice în egală măsură reprezentative unei etape istorico-culturale, noțiunea de stil epocal își pierde valabilitatea, fiindcă ea intră în contradicție cu pluralitatea reală a panoramei stilistice.

Noțiunea de stil epocal nu poate fi întrebuințată pe larg în muzicologie. Tendințele stilistice ale muzici din antichitate sunt definitive numai tangențial și cu aproximație din cauza lipsei fenomenelor fixate în forma scrisă. În arta europeană medievală se evidențiază diferența muzicii bisericești și a celei laice (populare, „vulgare”). Numeroasele genuri, forme și dimensiuni stilistice medievale continuă să existe în uzul muzical renașcentist (să amintim, de pildă, răspândirea extinsă a missei). Concomitent, în epoca renașcentistă apar multiple genuri și tendințe stilistice înnoitoare: caccia, baladă, madrigal, chanson spiritual, coral protestantist, frottola, vilanelă etc. „A existat sau nu un stil muzical renașcentist unic, ori putem vorbi numai despre epoca culturală renașcentistă care cuprinde o înșiruire a diverselor dimensiuni stilistice?”¹⁰⁰. Această întrebare pusă de V. Konen conține în

sine un răspuns bine conturat: renașterea în muzică este o epocă culturală semnalată de pluralismul tendințelor stilistice. O astfel de concluzie are un caracter mai echitabil față de muzica europeană din secolul al XVII-lea. Barocul în sensul larg al noțiunii trebuie să fie tratat ca o epocă culturală pe parcursul căreia acesta în sensul limitat al termenului „nu este o tendință stilistică unică”¹⁰¹.

Continuând trecerea în revistă a stilurilor istorice, să amintim faptul că frontierele cronologice ale epocii iluminismului și cele ale clasicismului muzical nu coincid întocmai. Între timp, clasicismul ca atare, nu are nici el un caracter omogen (ceea ce este evident dacă comparăm, de pildă, stilul lui J.-B. Lully cu cel mozartian), cu toate că creația clasicilor vienezi, reprezentând o epocă întreagă a istoriei muzicii, ne dă teme pentru a generaliza trăsăturile stilistice tipice școlii muzicale respective. Trebuie de menționat, însă, că trăsăturile stilistice comune nu pot acoperi specificitatea stilistică a moștenirii artistice a lui C.W. Gluck, F.J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, ca și cea a etapelor evoluției stilistice a acestora.

Fără diferențierea elementelor comune și a celor individuale nu se mai reliefează esența romantismului muzical. Fiind o direcție stilistică, romantismul a îndeplinit funcția de stil epocal, constituind o etapă extinsă a artei muzicale europene. Frontierele cronologice ale romantismului muzical încap în genere în spațiul sec. al XIX-lea. Diapazonul influențelor romantice, însă, are un caracter mai global, dacă avem în vedere anticiparea unor trăsături ale romantismului în creația lui J.S. Bach, în cea a clasicilor vienezi (mai ales în operele mozartiene și în cele ale lui L. Beethoven), pe urmă – o viață nouă a elementelor romantice în muzica sec. al XX-lea (tendențele „național-romantice”, ecourile romantice în cadrul impresionismului, simbolismului, verismului, expresionismului muzical; este bine cunoscută tendința neoromantică curentă). Cu toate acestea romantismul nu are un caracter omogen din punct de vedere diacronic (divizarea lui în trei etape), nici din cel sincron (diferite interpretări ale

romantismului în condițiile dezvoltării lui simultane, reprezentate prin numeroase școli naționale, individualități artistice).

Sub aspectul structural și funcțional, panorama muzical-stilistică a secolului al XX-lea este diametral opusă față de cea a „veacului romantic”. În comparație cu era romantică, muzica din secolul XX nu are o dominantă stilistică care ar fi fost tratată în funcție de stil istoric. Deja la răscrucea secolelor XIX-XX fusese evident și se afirmă în prezent principiul de pluralism stilistic. Tabloul stilistic plurivalent caracteristic creației componistice curente se asociază cu cel care a avut loc în epoca barocului¹⁰². În comparație cu barocul muzical, creația componistică contemporană se deosebește, însă, printr-o intensitate nemaivăzută a succesiunilor și suprapunerilor de numeroase și diverse tendințe stilistice. În această ordine de idei nu este întâmplător faptul că în unele investigații dedicate procesului componistic curent, noțiunea de *stil epocal* a fost înlocuită cu o altă expresie – *epoca stilurilor* sau *polifonia stilurilor*¹⁰³.

T i p o l o g i a stilurilor muzicale este interpretată în mod diferit de către specialiști – ceea ce o reflectă evident diversitatea aparatului terminologic. Între timp, majoritatea autorilor preocupați de problema dată utilizează același procedeu logic al organizării noțiunilor, pe care îl putem numi principiu al *opozițiilor binare*. Să amintim opozițiile de bază care servesc drept divizare a definițiilor stilistice în felul următor: stilurile intensive – extensive, cele analitice – sintetice, cele autonome – interpretative, cele omogene – contrastante, cele ce se bazează pe o temelie monovalentă – sau pe cea plurivalentă (principiul polistilistic)¹⁰⁴.

Noțiunile de stil analitic-sintetic, cel intensiv-extensiv, cel autonom-interpretativ țin de parametrii calitativi ai fenomenului muzical-stilistic. Prin noțiunile de stil omogen – contrastant, cel bazat pe principiul monostilistic – polistilistic se abordează și dimensiunea cantitativă a stilului muzical. Din punct de vedere teoretic, ipostaza cantitativă iese în prim plan, dacă omogenitatea stilului va fi tratată drept consecință a orientării monostilistice, iar

diversitatea caracteristică stilului contrastant – ca urmare a contopirii câtorva tendințe stilistice diferite. Cu toate că în realitatea creatoare omogenitatea stilului poate fi atinsă nu numai prin monostilistică ci și prin sintetizarea elementelor stilistice diverse. Drept exemplu al stilului omogen format pe baza monostilisticii îl prezintă creația lui A. Schönberg din anii 1923-1932. Un alt exemplu de stil omogen în cadrul căruia sunt sintetizate diferite componente stilistice îl poate servi moștenirea lui C. Debussy unde au fost suprapuse organic elementele stilistice impresioniste, simboliste, romantice (întemeiate în muzica lui R. Schumann, în creația târzie a lui F. Liszt), clasiciste (J.-Ph. Rameau), tradițiile muzicii franceze, spaniole, ruse, afroamericane, orientale etc.

În opinia noastră, sintagma *stil contrastant* nu este decât un oximoron, dacă ne referim la teza, conform căreia stilul artistic înseamnă unitatea obligatorie a stilemelor respective. În ramurile unui sistem stilistic, contrastul componentelor lui nu trebuie să fie mai eficace decât unitatea lor. Altfel spus, în aceste condiții contrastul poate fi tratat numai ca fiind categorie relativă, limitată, fiindcă absolutizarea lui ar fi fost identică distrugerii sistemului de stil. Contrastul premeditat al diferitelor stileme servește la exprimarea efectului polistilistic care trebuie diferențiat de stilul sintetic.

La fel și opoziția dintre stilul autonom și cel interpretativ are un caracter îndoielnic, fiindcă invenția artistică, care servește autonomizării stilului¹⁰⁵, poate fi apreciată numai într-un context cultural-artistic, mai precis – în comparație cu tradițiile stilistice respective. În procesul de dezvoltare istorică a artei, invențiile individuale se revaluează, cele mai viabile nu devin altceva decât aporturi în procesul de reînnoire a tradiției; nu arareori invenția dă naștere unei tradiții noi. Noțiunea de stil interpretativ poate fi descifrată nu numai prin interpretarea diversă a stilemelor sau modelelor stilistice corespunzătoare (de la imitare până la transformare radicală a lor), ci și, având în vedere tendințele intensive și cele extensive în domeniul constituirii stilurilor muzicale.

Ipostaza intensivă se realizează prin selectarea severă și dezvoltarea ascendentă a numărului limitat de elemente stilistice. Stilului extensiv îi este caracteristică operarea cu un număr nelimitat (în principiu) de stileme.

Sistemele de stil pot fi diferențiate din punctul de vedere al atracției purtătorilor acestora către analiza sau sinteza părților componente. De menționat, că principiul de analiză ca și cel de sinteză coexistă în cadrul oricărui sistem, inclusiv cel de stil, însă de fiecare dată, aceste principii se manifestă în mod diferit. Având în vedere dominația unuia asupra celuilalt în sistemul stilistic concret, se utilizează noțiunile de stil analitic și de cel sintetic. În cadrul stilurilor analitice predomină diversitatea interiorizată a fenomenelor unice, iar stilurile sintetice se bazează pe interferențele diverselor fenomene¹⁰⁶.

Ceea ce a fost expus în mod general cu privire la studierea fenomenelor muzical-stilistice, clasificarea și sistematizarea lor, va fi concretizat în următoarele capitole ale monografiei prin analiza selectivă a creației componistice din Republica Moldova.

CAPITOLUL II

ELEMENTUL FOLCLORIC ÎN STRUCTURA STILISTICĂ A LUCRĂRILOR COMONISTICE (muzica instrumentală)

1. Note introductive

După cum menționa vestitul filosof român Mircea Vulcănescu, „fiecare popor are, lăsată de Dumnezeu, o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a răsfrânge pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui înseși existența”¹. Concepția națională despre spațiul existențial („spațiul mioritic”², „spațiul dorului”³), ierarhizarea sincronă și diacronă a straturilor temporale⁴ – ceea ce constituie nucleul arhetipal al mentalității românești, reflectat prin teoria matricei stilistice fundamentată de L. Blaga⁵, a fost exprimată înainte de toate în cadrul folclorului.

Dimensiunea spirituală a „spațiului mioritic” este mai evidentă în muzica populară. George Enescu scria: „Țăranul român poartă muzica în el. Ea este tovarășa lui în singurătatea munților și câmpiilor, ea îi liniștește spaimile, îi ajută să-și spună dorul, nostalgia inexprimabilă care îi umple sufletul”. În fine, Enescu a generalizat o teză în conformitate cu care folclorul muzical este drept o „emanație sonoră a frumoasei noastre țări...”⁶.

Cu alte cuvinte, folclorul muzical al românilor poate fi interpretat ca un păzitor de bază al dimensiunii sonore a matricei stilistice naționale. Între timp, folclorul îndeplinește funcția unui canal de transmisiune a elementelor naționale arhetipale de la muzica populară la cea comonistică, într-un anumit caz, dacă opera comonistică este influențată de folclor.

Se cere a fi subliniat faptul, că încorporarea ingredientelor folclorice în țesătura lucrărilor comonistice este un proces extrem

de complicat, delicat, gingaș, mai cu seamă în acele condiții, când compozitorul apelează la speciile muzicale depărtate (din punct de vedere ontologic, semantic, arhitectonic) de muzica populară, cum sunt, de exemplu, simfonia, poemul simfonic, sonata pentru pian sau vioară, cvartetul de coarde etc. Despre aceasta ne mărturisesc nu numai operele muzicale, ci și afirmațiile compozitorilor. În această ordine de idei prezintă un interes vădit aprecierea de către compozitori a funcțiilor elementelor folclorice în spectrul stilistic al opusurilor simfonice. Este evidentă controversarea extraordinară a opiniilor. La o extremă găsim negarea caracterului rațional al utilizării folclorului în organismele simfonice – fapt pe care îl mărturisește atitudinea sceptică față de „simfoniile folclorice” (A. Schönberg⁷); la o altă extremă se situează atitudinea apologetică vizavi de acestea (un număr mare de exemple îl demonstrează muzica din fosta URSS din anii ‘30–’50). Un interes deosebit îl prezintă viziunea adepților „centrismului” în privința problemei discutate.

C. Debussy, de exemplu, apreciind în genere pozitiv creația compozitorilor ruși – reprezentanți ai *Grupului celor cinci*, n-a fost de acord cu intențiile lor „de a regenera simfonia prin citarea melodiilor caracteristice cântecelor populare: motivele populare naive... au rămas uluite, fiind îmbrăcate brusc în dantela armonică”⁸. K. Szymanowski, comparând melodiile populare cu păsări, menționa: „Păsările ciripind liber în păduri și câmpii... se simt rău, aflându-se în ramurile formelor academice construite cu iscusință”⁹. G. Enescu sublinia, că introducerea melodiilor populare în textura unor simfonii trebuie să fie realizată cu băgare de seamă, în mod delicat. El a mai afirmat caracterul rațional al utilizării muzicii populare în cadrul unor rapsodii¹⁰. Cugetările enesciene le putem aprecia ca generalizare a experienței muzical-istorice nu numai din România, ci și din regiunea sud-estică a Europei, unde apariția simfoniilor naționale poartă un caracter de consecință a încercărilor anterioare de a încorpora elementele muzicii populare în alte genuri și forme ale muzicii instrumentale.

2. Evoluția folclorismului în creația componistică

Folclorul muzical local mereu a fost în atenția compozitorilor profesioniști. Mai întâi au apelat la el reprezentanții culturii muzicale ruse; despre aceasta mărturisește opera lui O. Kozlovski *Cucerirea Ismailului* (*Взятие Измаила*, montată în 1795)¹¹. Același compozitor a făcut două prelucrări (*Dansul moldovenesc* și *Poloneza pe o temă a cântecului moldovenesc*) ale aceleiași melodii populare pentru orchestra de curte a lui G. Potiomkin, care a interpretat poloneza dată la Palatul Taurida din Sankt-Petersburg cu ocazia festivității dedicate cuceririi Ismailului¹². Pe urmă, poloneza dată a fost introdusă în spectacolul muzical *Bucuria moldovenilor* sau *Victoria* montat la Sankt-Petersburg în 1828¹³. Muzica pentru acest spectacol a fost compusă de către E. Kavos și K. Eizrih; cel din urmă a utilizat folclorul din Moldova în *Uvertura* și *Dansurile moldovenești*¹⁴. În țesătura *Uverturii* sunt încorporate două melodii populare – *Mititica*, pe care anterior a folosit-o B. Romberg în *Capriciul* pentru violoncel și orchestra de coarde sau pian, și *Jocul nunului mare*, prelucrat ulterior de către G. Enescu în compartimentul final din *Rapsodia română* nr. 1 și de M. Vainberg în *Rapsodia moldovenească*.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea folclorul din Moldova și Valahia era folosit în intrade și interludiile simfonice pentru piese teatrale scrise de E. Asachi-Teiber și P. Cervati. Pe la mijlocul veacului al XIX-lea compozitorii ieșeni J. Herfner, A. Flechtenmacher și E. Caudella au început să scrie piese instrumentale cu caracter de sine stătător, bazate pe elementele folclorului local.

Uvertura națională *Moldova*, compusă de A. Flechtenmacher în 1847, „este de fapt prima lucrare simfonică românească demnă de atenția cercetărilor istorice, scrisă la un nivel artistic mai avansat, care învederează un pronunțat spirit popular... Forma muzicală... este bazată în întregime pe motive caracteristice ale folclorului

românesc, cu excepția părții introductive, care folosește o melodie de tip apusean...” Ideea principală a formei de sonată este tratată ca „o temă sprintă de joc popular orășenesc, cu inflexiuni tritonice”. Episodul central, situat în loc de dezvoltare, este conceput „în spiritul romanței orășenești”. Uvertura se încheie „cu o codă sărbătorească”¹⁵.

Uvertura lui Flechtenmacher a fost interpretată într-un concert la care a asistat celebrul Ferenc Liszt în timpul turneului său la Iași. Pe urmă, la unul din recitaluri, marele pianist și compozitor a prezentat niște improvizații brilante pe temele acestei uverturi. În literatură există mai multe versiuni privind întrevăderea dintre Liszt și vestitul Barbu Lăutarul, în cadrul căreia au fost cântate sclipitoarele improvizații reciproce. La București, într-un concert, care a avut loc pe 1 ianuarie anul 1847, Liszt a improvizat teme ale unor cântece românești. În genere, în anii 1846–1847 el a susținut 19 concerte publice la Timișoara, Lugoj, Arad, Sibiu, Cluj, Aiud, București, Iași. După 33 de ani de la prima călătorie, Liszt a revenit la Cluj în anul 1879.

La Sibiu Liszt a început să-și adune motivele folclorice pentru *Rapsodia română*. În prima parte a acestei opere (*Allegro*) este prelucrată o horă bătrânească de la Sibiu. În a doua parte (*Allegro vivace*) – o bătuță din Ardeal, care se joacă și în Muntenia, și în Moldova, în partea a treia (*Vivace*) este utilizată o țiitură pe care lăutarii o cântă adesea ca un preludiu la jocurile de brâu, în a patra parte (*Tempo deciso*) răsună o corăbească (melodie de joc). Mai putem numi câteva împrumuturi din folclorul românesc, caracteristice creației componistice a lui F. Liszt: o horă moldovenească a fost prelucrată în *Rapsodia ungară nr. 9*, un cântec de pahar răsună în tema introductivă din *Rapsodia nr. 2*¹⁶.

În aceeași perioadă J. Strauss a întreprins un turneu concertistic în Transilvania, Valahia și Moldova. Într-un concert dat de J. Strauss în sala Mamolo din București a fost interpretată cu succes suita sa *Ecouri din Valahia* inspirată din folclorul românesc¹⁷.

În primele decenii ale secolului al XX-lea folclorului românesc i-a acordat atenție deosebită B. Bartók. Acest mare compozitor și etnomuzicolog a început să culeagă folclorul românesc din vara anului 1909. „Până în toamna lui 1918 a cules cam 3500 melodii populare românești, dintre care: vreo 670 din Bihor, 365 din Maramureș, cam 500 din Hunedoara, vreo 400 din fostele județe ardelenene Arad, Alba, Cluj, Mureș, Satu Mare, Someș și Turda”¹⁸.

Prima publicație de folclor românesc realizată de Béla Bartók (*Cântece populare românești din comitatul Bihor*, 1913) cuprinde 371 melodii. Autorul dă unele comentarii asupra condițiilor în care a făcut lucrarea dată, precum și asupra categoriilor (genurilor) de melodii culese¹⁹. Următoarele culegeri de folclor românesc selectate de Bartók – *Muzica populară a românilor din Maramureș și Melodiile colindelor românești* au fost publicate în anii interbelici (respectiv, în 1923 la München și în 1935 la Viena). Prima culegere, consacrată folclorului unei anumite regiuni, cuprinde 339 melodii. A doua include 484 melodii și demonstrează diversitatea lăuntrică a unui anumit gen de cântec popular.

Cel mai de seamă studiu asupra folclorului românesc, întocmit de Bartók, îl constituie *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*, apărut mai întâi în maghiară (1914), apoi – în germană (1920). «Prin problemele care le ridică și principiile pe care le elaborează în această lucrare, adevărată piatră de temelie a folcloristicii românești, autorul depășește tot ce s-a scris până la acea dată în legătură cu folclorul nostru. El expune bazele metrice și ritmicii muzicii noastre populare, criteriile de analiză ale melodiilor populare și stabilește particularitățile care delimitează cântecele propriu-zise în graiuri muzicale regionale, în „dialecte muzicale”, cum le numește dânsul»²⁰. Analiza comparată a muzicii populare maghiare cu cea românească este realizată în cel mai vestit studiu al lui Bartók *Muzica populară a maghiarilor și a popoarelor vecine*.

În 1914 Bartók intenționa deplasarea etnomuzicologică în Moldova, iar în 1934 și-a exprimat regretul cu ocazia nerealizării acestor intenții²¹.

Trăsăturile modale și ritmice caracteristice folclorului muzical românesc au influențat mult creația componistică bartókiană – ceea ce este evident în operele sale pentru pian (*Schițele*, 1909; *Două dansuri românești*, 1910; *Sonatina, Colindele române*, 1915), în *Dansurile populare românești* pentru orchestră simfonică (1917), precum și în partea finală din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* (1936)²².

Experiența lisztiană și bartókiană privind folosirea elementelor folclorului românesc în formele complexe ale muzicii instrumentale trebuie să fie apreciată la justa valoare. Însă urmările acestora în evoluția creației componistice românești sunt extrem de diferite. Principiile lisztiene au fost dezvoltate mai cu seamă în perioada preenesciană a istoriei muzicii românești și, parțial, în operele timpurii ale lui George Enescu. Se are în vedere folosirea unor exponenți ale folclorului orășenesc în cadrul compozițiilor bazate pe tradiția stilistică a romantismului muzical. Perioadei postenesciene a istoriei muzicii românești îi este caracteristică dezvoltarea ulterioară a experienței enesciene și bartókienne: descoperirea unor straturi folclorice străvechi, utilizarea unor anumite elemente ale acestora în condițiile stilistice ale postromantismului muzical cu predilecția deosebită pentru stiluri mixte, pentru combinarea și sintetizarea diferitelor tendințe stilistice apărute în muzica postromantică și postimpresionistă.

Fenomenul de folclorism în spectrul stilistic al creației componistice a secolului al XX-lea din București, Iași și Cluj este deja bine studiat de către muzicologia română²³, de aceea în centrul atenției noastre se va situa același fenomen mai puțin studiat, privind lucrările componistice realizate în acea regiune istorică pe care o numim, de după anul 1991, Republica Moldova.

În anii '20 potpuriurile și fanteziile bazate pe melodii populare moldovenești au intrat în repertoriul Capelei muzicale

moldovenești din RASSM (or. Balta) condusă de M. Caftanati – autorul *Fanteziei păstorești* și *Fanteziei pe motive moldovenești*²⁴. În anii '30 muzica orchestrală era interpretată și de orchestra simfonică din Tiraspol, la formarea și dezvoltarea căreia au contribuit P. Bacinin, A. Klimov, B. Miliutin. În afară de muzica clasică universală, orchestra propaga și lucrările simfonice de compozitori ucraineni, care foloseau în creația lor și folclorul muzical moldovenesc. Astfel au fost scrise cele trei *suite moldovenești* de N. Vilinski, *Suita moldovenească* de V. Zolotariov, *Poemul moldovenesc* de V. Kosenko, *Fantezia moldovenească* și *Capriciul moldovenesc* de V. Denbski. Melodiile moldovenești cu caracter cantabil și dansant (*Foaie verde, trei alune* și *Moldovenească*) au intrat în *Simfonia nr. 1 în si minor* de L. Gurov, compusă la Odesa în 1938 și interpretată la Chișinău pentru prima dată în 1946.

Creația multor compozitori din RASSM (P. Bacinin, G. Gherșfeld și D. Gherșfeld, A. Kamenetki, V. Poleakov – membri ai Filialei moldovenești a Uniunii compozitorilor din Ucraina) s-a format sub influența tradițiilor rusești și ucrainene. Cu toate acestea, ei apelau cu dragoste la folclorul moldovenesc. Despre aceasta ne mărturisesc *Suita de dans*, tabloul simfonic *De pahar*, poemul simfonic *Moldova* de V. Poleakov, *trei suite moldovenești* de D. Gherșfeld, *Suita de balet*, *Schițele moldovenești* și tabloul simfonic *Sărbătoarea în colhoz* de A. Kamenetki. Majoritatea lucrărilor sus-numite sunt, de fapt, potpuriuri și fantezii pe melodii populare.

În anii '20-30 folclorul local a fost asimilat și în creațiile simfonice ale compozitorilor din Basarabia: V. Bulîciiov, C. Zlatov, C. Romanov, E. Coca, Șt. Neaga. Foarte productiv lucrau în acest domeniu Șt. Neaga, E. Coca și C. Zlatov.

În *Serenada pentru orchestră de coarde* E. Coca citează o melodie autentică a cântecului pentru copii (partea finală), iar în tabloul simfonic *Nunta în sat* imită sonoritatea formațiilor populare de muzica românească. *Capriciul român* pentru

orchestră simfonică de E. Coca, creat în timpul aflării autorului la București în a doua jumătate a anilor '30, și *Trei schițe simfonice* de Șt. Neaga, apărute tot în această perioadă, n-au trăsături comune cu potpuriurile și fanteziile simfonice pe melodii populare. Fără a cita în întregime izvoarele populare autentice, E. Coca și Șt. Neaga folosesc unele elemente ale muzicii populare (cele timbrale, modale, ritmice) în tematismul lucrărilor care stârnesc asociații cu genurile folclorice, fapt menționat deja de muzicologi²⁵. În operele simfonice ale lui C. Zlatov (anume în *Simfonia nr.3*) se resimte influența simfoniilor lirico-dramatice ale lui P. Ceaikovski și a creațiilor de inspirație spaniolă de N. Rimski-Korsakov (*Capriciul spaniol*). Compozitorul evită metoda de citare a melodiilor populare, preferând imitarea fină a genurilor folclorice (succesiunea episoadelor cu caracterul ba doinit, ba dansant în suita simfonică *Adolescența*).

Principiile de abordare a folclorului, abia conturate în operele simfonice din anii interbelici, au găsit dezvoltare ulterioară în muzica instrumentală din prima jumătate a anilor '40. În repertoriul orchestrei simfonice care și-a reînceput activitatea la Chișinău după anul 1940, intrau și compozițiile orchestrale ale autorilor locali scrise până la începutul războiului.

Într-un anumit timp, când Ș. Aranov continuă linia de fantezii, potpuriuri pe melodii populare, îmbogățite cu elemente stilistice ale simfojazz-ului (*Rapsodia pe teme populare, Fantezia moldovenească*), E. Coca și Șt. Neaga, împrumutând elemente de muzică populară, depuneau eforturi pentru dezvoltarea lor într-un alt context al muzicii romantico-impresioniste. În *Simfonia primăverii* pentru vioară și orchestră simfonică (sau pian) de E. Coca, în *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian și orchestra de coarde de Șt. Neaga și în *Rapsodia* pentru vioară și orchestră de V. Poleakov se contopesc tradițiile ansamblului lăutăresc și cele ale concertului instrumental (pentru vioară – în operele lui Coca și Poleakov, cele de concert dublu – în *Fantezia moldovenească* de Șt. Neaga).

Tratarea viorii ca participant al ansamblului de muzică populară (taraf) și totodată ca solist în cadrul concertului instrumental este caracteristică *Concertului pentru vioară și orchestră* de Șt. Neaga, creat în anii războiului. Tot atunci compozitorul a scris și renumita sa lucrare simfonică *Poemul Nistrului*. În această operă pentru prima dată în istoria simfonismului basarabean genurile populare asimilate (doina și hora mare), pe lângă faptul că reprezintă un context etnofolcloric²⁶, servesc drept generalizare semantică a tematismului muzical, supus unor transformări intense, menite să atingă rezultatul calitativ nou în procesul de dezvoltare a ideilor artistice (ex. 1,2).

Cele mai importante creații instrumentale ale lui Șt. Neaga și E. Coca se bazează pe principiile creatoare formulate de către G. Enescu, care sublinia următoarele: „A scrie muzică pe teme populare e frumos, și a scrie compoziții inspirate e și mai frumos. Principalul însă este că aceste lucrări să poarte pecetea unei creațiuni originale, a unei individualități bine conturate”²⁷.

Este regretabil faptul, că aceste principii n-au fost realizate pe deplin în creația componistică chișinăueană de la sfârșitul anilor '40 – prima jumătate a anilor '50, deși în acest interval de timp s-a lărgit considerabil sfera de utilizare a folclorului în muzica instrumentală, procesul fiind susținut de extinderea diapazonului genurilor simfonice, de faptul, că compozitorii din republică apelau atunci nu numai la uvertură, fantezie, suită, concert instrumental, ci și la simfonie (în perioada dată au fost create *Simfonia nr.2* de L. Gurov, *Simfoniile nr. 1 și 2* de S. Lobel, *Simfonia nr. 1 în do major* de V. Zagorschi).

Totuși, maniera compozitorilor de a aborda moștenirea folclorică în această perioadă nu se deosebea printr-o diversitate simțitoare. Cele mai folosite rămâneau a fi principiile de citare a melodiilor populare în temele lucrărilor instrumentale, imitarea timbrurilor instrumentelor populare prin mijloacele timbrale ale orchestrei simfonice, stilizarea genurilor folclorice, menite să accentueze originea etnică a concepției componistice. Un

asemenea context era evidențiat și prin titlurile programatice ale lucrărilor muzicale (de exemplu, *Rapsodia Cahulului* de N. Chiosa, unde se îmbină timbrurile orchestrei simfonice cu cele ale ansamblului de muzică populară). Tablouri din viața rurală sunt reproduse în suita orchestrală *Schițe moldovenești* de S. Zlatov: *Șezătoarea, Îndrăgostiții, Jocul mare, Cântecul păstorii și Jocul final*. Dacă în prima parte compozitorul redă trăsăturile metroritmice ale horei, compartimentul final este bazat pe citarea și varierea melodiilor populare autentice (cântecul *Foaie verde, trei alune, jocul Tudorică*)²⁸. Citatele sunt introduse pe larg și în *Suita pe teme populare moldovenești* de N. Ponomarenko.

Practica citării și imitării „modelelor” din muzica populară în îmbinare cu concretizarea programatică naivă a conținutului lucrărilor componistice a căpătat o răspândire vastă pe parcursul perioadei istorice, când conducerea de vârf a Moldovei a multiplicat Hotărârea CC al PC(b) „Cu privire la opera lui Vano Muradeli *Marea prietenie*” (1948) și, adaptând-o condițiilor locale, i-au acuzat pe Șt. Neaga și E. Coca de „greșeli formaliste”, iar pe Vladimir Baronciuc și Petru Șerban – de „primitivism muzical”. O asemenea situație a avut loc în marea majoritate a republicilor din fosta URSS.

Compozitorii „angajați” răspundeau la apelurile conducerii de stat și de partid la sfârșitul anilor ‘40 – începutul anilor ‘50 în felul următor: creația muzicală din perioada dată (cu excepția excelentelor simfonii ale lui D. Șostakovici, S. Prokofiev, B. Leatoșinski, O. Taktakișvili, K. Karaev) obținea efectul „realismului socialist” prin utilizarea lexemelor sonore larg răspândire, concretiza conținutul prin titluri și dedicări corespunzătoare. În aceste condiții, principiul așa-numitului caracter popular, cel democratic al lucrării muzicale era realizat prin folosirea legăturilor directe între tematica componistică și melodiile populare. „Naționalismului și cosmopolitismului burghez” le era opus „internaționalismul socialist”, extrem de

popularizat prin citarea melodiilor bine cunoscute, provenite din folclorul fostei URSS și al țărilor socialiste: *Rapsodia albaneză* de K. Karaev, *Motivale poloneze* de M. Vainberg, *suita Cântece ostășești* și *Patru improvizații pe teme albaneze* de L. Knipper, *Dansurile simfonice pe teme din Marî*, *Motive ungare* de A. Eșpai. În același context au apărut și creații simfonice de compozitori din Rusia și Ucraina ce utilizaseră elemente de folclor moldovenesc: *Rapsodia moldovenească* pentru vioară și orchestră de M. Vainberg, *Suita moldovenească* de N. Peiko, tabloul simfonic *În Moldova* de V. Gomoleaka.

Tratarea primitivă și mărginită a problemelor de ordin cultural-ideologic, cum sunt așa-numitele „caracter popular”, „democratism artistic”, „realism socialist” a fost parțial depășită în creația componistică de abia la sfârșitul anilor ‘50 în timpul „dezghețului hrușciovist”, pe parcursul căruia a început să se ridice „cortina de fier” și a apărut posibilitatea de a studia și analiza experiența occidentală în domeniul muzicii, în creația unor compozitori din Rusia, Ucraina, din Republicile Baltice și cele Transcaucaziene, ca și în cea a reprezentanților de frunte ai culturii muzicale din Europa de Est, a devenit evidentă atracția spre reînnoire a formelor, genurilor și a limbajului sonor. Au fost revăzute și dimensiunile esențiale ale problemei „folclorul muzical și opera componistică”.

În Republica Moldova acest proces s-a manifestat puțin mai târziu (în mijlocul deceniului al șaptelea) și nu atât de intensiv ca între anumite lucrări „experimentale” ale lui Alfred Schnittke și Edison Denisov (Rusia), Liubomir Pipkov (Bulgaria), Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Wilhelm Berger (România). Totuși, în operele, mai ales, cele simfonice, ale compozitorilor din Chișinău devin mai profunde și organice referințele la folclorul muzical local și la tendințele stilistice curente caracteristice creației componistice universale. Majoritatea compozitorilor au respins identificarea „caracterului popular” al operei muzicale cu asemănarea exterioară a ei cu anumite fenomene folclorice. Aceasta nu

înseamnă că se renunță în genere la citarea și varierea melodiilor populare, însă metoda aceasta nu mai rămâne cea dominantă. Drept dovadă servesc *Simfonia nr.2* de Gheorghe Neaga, distinsă cu Premiul de Stat al Moldovei în anul 1967, poemul simfonic *Danco* de același autor, *Simfonia nr.5*, *Concert pentru violoncel și orchestră* și simfonieta *Livada în primăvară* de Valerii Poleakov, *simfoniile nr.3 și 4* de Solomon Lobel, cele două *simfonii* ale lui Pavel Rivilis. În creațiile numite elementul folcloric este interpretat ca un component indispensabil al edificiului sonor, subordonat exprimării concepției artistice respective.

Dacă e să ometem trecerea în revistă a numeroărilor miniaturi instrumentale în al căror cadru sunt incluse elementele muzicii populare și să ne referim la formele muzicale de amploare, putem menționa următoarele. 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 sonată cu diferite varietăți de gen caracteristice aplicării lui (sonata pentru pian, vioară, violoncel, clarinet etc., simfonia multipartită, concertul pentru orice instrument cu orchestră, cvartetul de coarde), în anii '80, precum și în prima jumătate a anilor '90 se creeau lucrări simfonice cu componența interpretativă nestabilă, cu morfologia și sintaxa necanonică. Noi interpretări de gen, de structură compozițională și paletă timbrală le demonstrează *Dansurile simfonice*, *Unisoanele*, *Burdoanele* de Pavel Rivilis, *concertele pentru orchestră* de Pavel Rivilis, Gheorghe Mustea, Gheorghe Neaga, *suita orchestrală Pe-un picior de plai* de Tudor Chiriac, *Suita pentru flaut-solo* de Simion Lungu, *Diafoniile* (muzică pentru pian și instrumente de coarde) de Vasile Zagorschi, ansamblurile instrumentale de cameră ale lui Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev, Dmitrii Kițenko.

Diversitatea cea mai de seamă a morfologiei și sintaxei muzicale o demonstrează simfonia, care se deosebește prin

simultaneitatea varietăților de gen (simfonia instrumentală – cea vocală, monumentală – cea de cameră, multipartită – monopartită, cea de tip monologat – cea de ordin dialogat sau polilogat caracteristic fenomenelor concertistice). În aceste condiții complexe, nu are un caracter rațional categoria de stil a unui anumit gen (de exemplu, cel al genului de simfonie), fiindcă fiecare lucrare concretă poartă pecetea spectrului stilistic individual, în cadrul căruia se îmbină elementele stilistice locale și universale.

În această ordine de idei, prezintă un interes deosebit subgenul de simfonie vocală la care au apelat S. Lobel, I. Macovei, E. Lazarev, Gh. Neaga. În simfonia vocală, funcția de purtător al elementului stilistic național o îndeplinește nu numai muzica (de proveniență folclorică), ci și poezia. Astfel, de exemplu, *simfoniile* nr. 5 și 6 de S. Lobel cuprindeau texte poetice de Em. Bucov, *Simfonia* lui I. Macovei – versuri de Gr. Vieru, simfonia vocală de cameră *Perpetuum mobile* a lui Gh. Neaga – versuri de Gh. Dimitriu. Să menționăm, apropo, că influența poeziei naționale s-a răsfrânt și asupra unor simfonii pur instrumentale compuse în ultimele decenii. *Simfonia în do major* a lui Serafim Buzilă a fost inspirată de *Scrisorile* lui M. Eminescu. Memoriei lui M. Eminescu îi este dedicată și *Simfonia-poem* de Boris Dubosarski.

Așadar, pe parcursul anilor '70–'80 s-a diversificat spectrul tratărilor elementelor folclorice în cadrul creației componistice, ceea ce ne demonstrează mai elocvent muzica simfonică.

La o extremă găsim creații autorii cărora n-au accentuat în mod special geneza folclorică a tematismului simfonic. Folosind unele turații, celule și procedee provenite din muzica populară, ei le-au dezvoltat în cadrul unor structuri sonore complexe, a căror esență este departe de contextul etnic. Dimpotrivă, o putem aprecia mai distinct într-un alt context al muzicii componistice postromantice și postimpresioniste. În această ordine de idei sunt destul de caracteristice *Diafoniile* de V. Zagorschi, *Unisoanele*, *Concert pentru orchestră* și *Burdoanele* de P. Rivilis, *Simfonia a treia* de Gh. Neaga.

La o altă extremă avem opere componistice în cadrul cărora este accentuată cu premeditare influența muzicii populare. Din punct de vedere al metodei artistice, ele nu sunt omogene. În plan general, evidențiem două grupuri de lucrări muzicale. Primul grup – arte engagée” – include în sine opere a căror esență corespundea cerințelor oficiale în domeniul artei componistice. În timpul „socialismului dezvoltat”, de obicei, au fost încurajate creații pompoase, dedicate unor „mari aniversări” ai căror autori „exploatau” procedeele lăutărești (de exemplu, numeroasele uverturi festive, cântece și cantate patriotice etc.). Operele angajate predominau în cadrul muzicii corale. Particularități ale muzicii corale și ale celei simfonice s-au unit în *Simfonia a cincia* de S. Lobel, care a fost compusă în memoria lui V. Lenin, asimilate fiind intonațiile unui cântec haiducesc (despre Codreanu) și trăsăturile caracteristice genurilor monumentale vocal-simfonice stabilite anterior în creația reprezentanților școlii ruse (S. Prokofiev, V. Șebalin, Iu. Șaporin).

În ceea ce privește muzica instrumentală, unde motivele folclorice împrumutate servesc drept obiective ale „artei angajate”, poate fi pomenită *Simfonia-poem* de V. Simonov, care se deosebește prin abundența de citate, subordonate efectului muzical-ilustrativ. Conținutul e concretizat nu numai prin subtitlu programatic *Marele război pentru apărarea patriei*, și dedicația *În memoria comsomolistului B. Glavan*, ci și prin colajul din muzica diferitelor epoci și culturi naționale, inclusiv și din folclorul muzical moldovenesc: în introducere sună motivul inițial din cântecul lui A. Alexandrov *Război sfânt*, în partida principală a formei de sonată sunt fragmente din secvența medievală *Dies Irae* și din cântecul popular eroic *Anul 1941*, iar la baza melodică a temei secundare este cântecul *Mână, Gheorghe, boii bine*, care capătă un caracter de imn în finalul compoziției.

Al doilea grup de creații se bazează pe un principiu de tratare a tradițiilor folclorice, și anume – de a căuta și a aproba unele echivalente proprii ale mostrelor muzicii populare pe care

compozitorii le abordează în calitate de model sau arhetip al lucrărilor sale. În această ordine de idei putem numi în primul rând lucrările simfonice compuse de T. Chiriac – cele două *simfonii concertante* și suita simfonică *Pe-un picior de plai*²⁹, *Tablouri simfonice* și *Rapsodia* de I. Macovei, *concerte pentru orchestră* de Gh. Mustea.

Specificul interferențelor muzicii folclorice cu cea componistică, care s-a conturat pe parcursul ultimilor ani, nu poate fi apreciat acum în mod exhaustiv din lipsa distanței istorice suficiente, prin prisma căreia ar deveni mai evident aportul adevărat al fenomenelor cultural-artistice curente. Totuși, sunt destul de vizibile următoarele tendințe. Premisele generale ale apariției lor au fost determinate de schimbările radicale în domeniile social și spiritual de la sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90 încoace.

În situația de afirmare a suveranității și independenței fostelor republici unionale, în atmosfera renașterii naționale, unii compozitori din Chișinău subliniază originalitatea etnică a operelor lor, amplificând relațiile dintre ele și muzica populară. În această ordine de idei sunt semnificative ultimele lucrări de amploare compuse de T. Chiriac (*Miorița*, *Doinatoriul*), *liedurile* de Iulia Țibulschi, la fel și *Semnale de bucium* pentru două coruri de același autor, *Rapsodia pentru taragot-solo* de S. Lungu, *Concerto rustico* de V. Rotaru, *Meditație* pentru clarinet solistic de C. Rusnac. În ultimii ani devine mai evidentă atracția reprezentanților minorităților naționale spre cultivarea deosebirilor culturii sale de baștină. De exemplu, ciclul vocal pentru voce și pian *Ceai stelar* de Zlata Tkaci se bazează pe asimilarea unor elemente caracteristice folclorului evreiesc. Despre aceasta ne mărturisește și *Capriciul* pe teme evreiești pentru trombon și pian de B. Dubosarski. În partea a doua din *Simfonia întâi* a lui D. Kițenko este introdusă o secvență din cântecul popular ucrainean.

O altă dimensiune a practicii componistice curente constă în sintetizarea unor elemente provenite din muzica populară cu

reînviata tradiție a muzicii bisericești, a cărei dezvoltare a fost suspendată în deceniile precedente. Drept dovadă servesc *Maica Domnului* de Iulia Țibulschi pe versuri de Gr. Vieru, *Oda* pe versurile lui Dosoftei și *Crucifixus* de T. Zgureanu, *Liturghia*, *Requiem*-ul pentru cor feminin, două pianе și soliști de V. Ciolac, *Exodus*, *De profundis*, *Litanii* de D. Kițenko. După cum relatează acest autor însuși, *Simfonia a treia* a sa este inspirată din *Vechiul Testament*.

În ultimii ani continuă să fie dezvoltată tradiția întemeiată pe muzica basarabeană de către Ș. Aranov, a cărei esență o constituie încorporarea elementelor muzicii populare în piesele de jazz sau în lucrările de tip simfojazz. Despre aceasta ne mărturisește creația lui Oleg Negruța, de exemplu *Parafraz și dixieland* pentru Brass-cvintet. Multiplele exemple ale muzicii compuse în maniera de folk-jazz le prezintă creația lui Valentin Dânga. Concomitent, au apărut lucrări muzicale bazate pe fuziunea a trei surse creatoare: folclorul local, genurile muzicii academice și curente muzicii rock. În domeniul muzical-teatral drept dovadă servește opera-rock *Miorița* de Liviu Știrbu, iar în cadrul muzicii instrumentale – poemul-rock *Anotimpurile* de Ion Aldea-Teodorovici.

În creația curentă a compozitorilor din Chișinău devine mai evidentă preponderența pentru exprimarea concepțiilor multidimensionale în cadrul cărora elementelor folclorice le aparțin funcții deosebite. Se are în vedere o interpretare a operei muzicale pe care o putem aprecia printr-un complex al opozițiilor binare, reflectând simultaneitatea tendințelor opuse. Acestor concepții le este caracteristică, în diferită măsură, o anumită suprapunere a vectorilor contrari ai „gravitației mintale” – urmare a extinderii diapazonului gândirii artistice, care cuprinde fenomene locale și universale, străvechi și moderne, ancestrale și curente, arhetipale și cele tipice modei de azi. Despre aceasta mărturisesc *simfoniile* lui D. Kițenko, *sonatele pentru pian* de P. Rivilis și A. Fiodorov, opusurile cameral-instrumentale (*Cvintet*, *Septet*, *În memoriam*) de V. Beleaev, mai ales – simfonia *Sub soare și stele*, *Două studii sonore*, *Pentaculus* și *Pentaculus minus* de G. Ciobanu.

De exemplu, în secțiunea inițială a *Pentaculusului minus* este evidentă, pe de-o parte, influența tehnicilor componistice moderne, anume, așa-numita sonoristică spectrală. Pe de altă parte, spectrul sonor se bazează pe unele elemente arhetipale, provenite din muzica bizantină (aluzii la cântarea corală de origine bizantină cu moduri specifice acesteia), precum și din folclorul local străvechi (exponenții unui bocet, unei colinde, ex. 3).

Așadar, pe parcursul deceniilor, în evoluția istorică a muzicii naționale, atitudinea compozitorilor față de folclor și față de tradițiile și curentele muzicii profesioniste europene se modifică destul de evident. Esența acestor modificări poate fi determinată mai profund prin exegeza teoretică a interferențelor „folclorul muzical – creația componistică”.

3. Tipologia interferențelor muzicii populare cu creația componistică

Înainte de a aborda tipologia interferențelor muzicii populare cu cea componistică să revenim la unele aspecte terminologice, privind noțiunea de interferență sau legătură, pe care în sens filosofic o tratează ca „interdependență existențială a fenomenelor situate într-un continuum spațial și temporal”³⁰. Iu. Sacikov puneă într-o succesiune logică noțiunile de interferență și interdependență³¹. G. Șcedrovițki, diferențiind nivelurile empiric și teoretico-științific ale gândirii, menționează că orice interferență se realizează printr-o interdependență dezvoltată în mod empiric, precum și prin mecanismele interiorizate, care stă la baza acestei interdependențe pe care o putem interpreta la un alt nivel, cel teoretic, ca „model explicativ” al interdependenței date (se are în vedere abordarea ei prin prisma unor generalizări mai abstracte)³². Modelele explicative ale interferențelor nu pot fi suficiente fără a lua în considerație diversitatea în vigoare a interdependențelor reale. Această diversitate dictează apariția unui număr mare de noțiuni ce țin de exegeza interferențelor caracteristice elementelor

componente ale diferitelor sisteme. Complexitatea terminologică se explică și prin lipsa identității respectivelor puncte de vedere, de insuficiența evidentă a definițiilor unificate.

În cele ce urmează va fi propusă o încercare de clasificare a interferențelor abordate.

În linii mari, legăturile muzicii populare cu cea componistică pot fi definite ca interferențe ale fenomenelor *d i s t a n Ț a t e*, fiindcă folclorul muzical și creația componistică sunt de fapt specii diferite, muzica populară există și se dezvoltă în conformitate cu legitățile proprii, independente de operă componistică. Cu toate acestea, distanța dată devine, de obicei, una voalată, ascunsă, mai mult decât atât, cea învinsă în creația compozitorilor talentați și ispitiți. Distanța capătă un caracter mai evident, când compozitorul nu are o experiență suficientă în materie, utilizând nepriceput, vulgar citate din melodii populare.

Mult mai rar se accentuează cu premeditare distanța între exprimarea autoricească și materialul folcloric împrumutat, tratat ca reprezentant al unei alte lumi sonore, ca un „cuvânt al altcuiva”. Din acest punct de vedere, în muzica instrumentală chișinăuieană stârnește un interes deosebit partea a treia (*Siluite*) din *Concerto rustico* (1963) de Valerii Poleakov. Aici este creată iluzia unei îndepărtări a autorului față de „cuvântul altcuiva”, fiindcă compozitorul exprimă niște interpretări (prelucrări) ipotetice ale melodiei cântecului popular *Frunzișoară, lozioară* de către colegii săi S. Lobel, Ș. Aranov, L. Gurov, V. Zagorschi, A. Stârcea, D. Gherșfeld, E. Lazarev. Partea dată a concertului de V. Poleakov nu este altceva decât juxtapunerea variațiunilor de către autor a stilurilor compozitorilor sus-numiți. Funcția de temă pentru variațiuni o îndeplinește melodia cântecului popular *Frunzișoară...* V. Poleakov atinge un rezultat dublu. Pe de-o parte, el arată anumită distanță a muzicii proprii vizavi de originalul folcloric, precum și față de modurile de prelucrare de către alți compozitori. Pe de altă parte, hiperbolizând unele trăsături stilistice ale muzicii colegilor săi, V. Poleakov și-a exprimat opinia (în

general, imparțială) privitor la transformarea melodiei populare în cadrul acesteia.

Cu alte cuvinte, în creația lui V. Poleakov principiul de distanțare, are în special, un caracter premeditat. Între timp, majoritatea compozitorilor tinde către învingerea distanței obiective care desparte muzica academică de cea populară, interpretând (de fiecare dată în mod deosebit) aceste fenomene drept anumite temelii, care servesc la crearea unor construcții sonore unitare din punct de vedere stilistic. În linii mari, au căpătat o răspândire preponderentă soluțiile de compromis ce țin de contactul fenomenelor muzicii folclorice cu speciile caracteristice muzicii componistice.

C o o p e r a r e a acestor fenomene este posibilă din punct de vedere ipotetic, însă în practica muzicală ea se realizează mai rar, fiindcă în operele componistice într-un caz predomină influențele folclorice, iar în alt caz – tradițiile muzicii academice. Prima tendință o demonstrează potpuriurile, fanteziile pe melodii populare, scrise, de exemplu, de către Mihail Caftanati (*Fantezia ciobanului*, *Fantezia moldovenească*), tablourile simfonice inspirate din sărbători populare (*Nunta sătească* de Eugeniu Coca). O altă tendință este caracteristică numai operelor cu conținut mai abstract, filosofic, psihologic, printre care un loc important îl ocupă simfonia conceptuală. Prin ambele tendințe devine mai evidentă legitatea, conform căreia în marea majoritate a operelor componistice legăturile speciilor muzicii populare cu cele ale muzicii profesioniste capătă caracter subordonat.

Legăturile subordonate relațiilor muzicii folclorice cu cea componistică se realizează mai ales prin predominarea respectivelor p r e c ă d e r i față de echilibrul acestor fenomene. Drept dovadă servesc următoarele supravegheri asupra creației simfonice a compozitorilor din Moldova. În părțile lente ale multor simfonii, este evidentă predilecția compozitorilor pentru elementele caracteristice folclorului cantabil (de origine), iar tematismul *scherzo*-urilor și finalelor se bazează deseori pe formulele ritmice

a căror origine o găsim în tradițiile muzicii populare dansante. Principiul de precădere se dezvoltă nu numai prin selectarea componistică a unor anumite elemente folclorice, ci și prin modurile lor de prelucrare. În unele condiții, rezultatul artistic preconizat se realizează pe calea citării melodiilor populare, în alte condiții — prin asimilarea și transfigurarea structurilor modale și ritmice ale muzicii populare.

Practica muzicală din Republica Moldova demonstrează simultaneitatea interferențelor *d i r e c t e* și *i n d i r e c t e* (tangențiale, oblice) între tradiții folclorice și opere componistice. Legăturile directe sunt posibile în principiu, însă în multe cazuri concrete în prim plan ies legăturile indirecte, intermediare, când compozitorul nu apelează direct la o anumită sursă populară, cu toate că utilizează experiența prelucrării de către predecesori și contemporanii săi. Astfel, de exemplu, sunt tratate mai multe opere instrumentale compuse în RSSM în anii '30–'50, care se deosebesc prin folosirea pe larg a acelor procedee de citare a melodiilor populare, ce s-au stabilit în muzica rusă din a doua jumătate a veacului al XIX-lea și au căpătat o răspândire în creația mai multor reprezentanți ai culturii muzicale din republicile fostei Uniuni Sovietice (*Suita dansantă* de D. Gherșfeld, *Taraful moldovenesc* și *Schițele moldovenești* de S. Zlatov, *Suita pe teme populare moldovenești* de N. Ponomarenko). În cadrul operelor numite împrumuturile din muzica populară servesc drept semne artistice ale tablourilor vieții rurale, ale obiceiurilor populare etc. Mai târziu, în unele lucrări compuse în anii '60–'70 (*Simfonia a doua* de G. Neaga, *Simfonia a cincia* de S. Lobel) sursele citate sunt supuse unor transformări intense, fiind dependente de concepțiile artistice individuale. Cu toate acestea, interpretarea intonațiilor împrumutate (*cântecul despre Codreanu* în *Simfonia a cincia* de S. Lobel, *Bate-i, Doamne, pe ciocoi* în *Simfonia a doua* de G. Neaga) trezește anumite asociații cu astfel de fenomene ale muzicii ruse, cum este, de exemplu, *Simfonia nr. 6* de N. Measkovski.

Să aducem un alt exemplu. În pofida originalității, inventivității imitărilor orchestrale ale timbrurilor instrumentelor populare în operele simfonice de P. Rivilis, în ciuda asimilării fine a elementelor modale, ritmice, caracteristice muzicii populare locale, este evidentă apelarea acestui autor la experiența „modelării” folclorului de către Igor Stravinski (se are în vedere, mai ales, „perioada rusă” a activității lui).

Legăturile atât directe cât și indirecte ale operei muzicale cu sursele folclorice pot stârni anumite asociații cu vorbirea directă sau indirectă (oblică) în acel sens al noțiunii ce s-a stabilit în filologie și lingvistică. Citând melodia cântecului *Tobultoc* în prima parte a *Suitei pe teme populare moldovenești* (1948), N. Ponomarenko s-a străduit să obțină efectul de autoexprimare a eroului (cea ce se poate compara cu vorbirea directă). Principiul de vorbire directă a căpătat un caracter parcursiv în textura *Simfoniei vocale* de I. Macovei (1973). Elementele folclorice sunt prezentate în partidele discantului, sopranului și basului, prin care este redată vorbirea directă a personajelor respective (copilul, mama, tata). Încadrând instrumente populare în partitura suitei simfonice *Pe-un picior de plai*, stilizând maniera interpretativă a unui taraf lăutăresc, T. Chiriac a exprimat echivalentul acestei tradiții, altfel spus, el a modelat-o conform viziunii proprii, evitând reflectarea directă a mostrelor concrete (efectul vorbirii indirecte).

Abordând un alt aspect al interferențelor muzicii componistice cu surse folclorice, anume, legăturile e x t e r i o a r e și i n t e r i o a r e, se cere a fi utilizate unele noțiuni lingvistice. „Lingvistica exterioară” studiază factorii care au influențat existența unei anumite limbi, iar „lingvistica interioară” – analizează limba de sine stătătoare (esența, structura, funcțiile unei limbi)³³. Luând în considerație astfel de analogie, putem menționa, că legăturile exterioare ale operei componistice cu tradiția folclorică se dezvoltă prin deslușirea motivelor obiective și subiective ale adresării autorului anumitor izvoare ale creației populare.

Interferențele interioare le putem lămurii pătrunzând mai profund în sistemul funcționării elementelor folclorice ca integrante componente ale respectivului organism artistic. De aceea, interpretarea mai generală a interferențelor interioare nu are un caracter suficient. Exegeza veridică a lor este posibilă numai prin analiza ideilor creatoare concrete și căilor de soluționare a acestora (ceea ce va fi întreprins în următoarele compartimente ale acestui capitol).

Legăturile evidente, deschise ale creației componistice cu folclorul muzical sunt mai caracteristice acelor opere, în al căror cadru este reconstituită sursa populară concretă prin prelucrarea melodiei folclorice, citarea ei în întregime sau parțială. O aluzie asupra legăturii evidente este imitarea, stilizarea unei anumite surse folclorice în cadrul operei componistice. Raporturile lucrărilor componistice cu muzica populară devin mai puțin evidente, mai mult decât atât, uneori — lăuntrice, ascunse în alte condiții, ce țin de asimilarea de către compozitori a unor elemente folclorice (modale, ritmice), precum și transformarea intensă a surselor muzicii populare. Un exemplu elocvent al transfigurării ritmice, registrale, texturale și dinamice a formulelor tipice horei mari îl prezintă compartimentul central al dezvoltării din *Poemul Nistrului* de Șt. Neaga., unde mișcarea dansantă domoală se transformă într-un marș agresiv. Concomitent, melodia pastorală doinită a cornului (primul element tematic din compartimentul introductiv, ex. 1) își transfigurează sensul inițial, devenind fanfara insistentă, groaznică în partida tromboanelor (ex. 2).

În practica componistică a sec. al XX-lea s-au manifestat interferențele atât monovalente, cât și cele plurivalente cu folclorul muzical. Împrumutând mijloacele de expresie cristalizate în domeniul folclorului (cele modale, ritmice, timbrale), compozitorii le utilizează la același nivel (fonemático-sintactic) al universului muzical — ceea ce este caracteristic legăturilor monovalente. Legăturile plurivalente, multidimensionale ale

creației componistice cu sursele folclorice devin mai evidente, când elementele muzicii populare sunt prezentate simultan la nivelurile fonematic, sintactic și compozițional ale operei muzicale, precum și în cadrul textului, contextului și subtextului ei.

Se cere a fi subliniat faptul, că elementele folclorice au diferite areale de funcționare la nivelurile sus-numite ale operei artistice. Influența lor este mai puternică la nivelul fonematic al lucrării componistice (utilizarea timbrurilor instrumentelor populare, sau imitarea lor, precum și cea a manierei de exprimare caracteristică interpreților populari). Această influență se dezvoltă, parțial, și la nivelul sintactic prin citarea melodiilor populare în cadrul unor celule, motive, propoziții, perioade ale operei componistice.

Sursele folclorice au influențat mai puțin nivelul compozițional al lucrării componistice, fiindcă muzica populară locală nu are nici un echivalent al structurilor compoziționale caracteristice, de exemplu, opusurilor instrumentale de proporții (fie sonata, concertul, cvartetul, simfonia, poemul simfonic etc.). Cu toate acestea, unele principii structurale ale muzicii populare proprii formelor strofice, variaționale, variantice, uneori se asimilează de compoziții muzicale complexe.

Interferențele complexe, plurivalente caracterizează (în marea majoritate a cazurilor) raporturile *g e n u r i l o r* muzicii folclorice cu cele componistice – ceea ce în primul rând se referă la muzica simfonică. Genurile muzicii populare îndeplinesc funcția de specii simple, primare în acel caz, dacă ele influențează trăsăturile de gen specifice tematicii simfonice, iar genurile simfonice, abordate în contextul dat, nu pot fi apreciate decât cele complexe, secundare.

Legăturile folclorului cu creația componistică poartă un caracter *e s e n ț i a l*, dacă autorul lucrării muzicale nu limitează cuprinsul ei de asemănare exterioară a sursei folclorice. Aceste legături devin mai *o r g a n i c e* grație studierii profunde și deprinderii creatoare a fenomenelor folclorice de către compozitor. Interferențele în cauză capătă un caracter *f u n c ț i o n a l*, când compozitorul asimilează rațional elemente și

legități ale muzicii populare. Vorbind metaforic, se poate afirma, că ingredientul folcloric asimilat cu adevărat profund nu este interpretat de către autor în calitate de „cuvânt al altcuiva” (uneori fiind cel ocazional), ci – în funcția de lexemă devenită a autorului, folosită în locul necesar determinat de rolul pe care îl joacă ea în construcția sonoră integrantă.

Citând sau imitând o anumită sursă populară, compozitorul subliniază raporturile operei sale cu mostrele folclorice respective. Din punct de vedere tipologic, nu poate fi trecut neobservat faptul că astfel de raporturi nu au un caracter net funcțional (să amintim definiția legăturii funcționale ca interdependență necesară, firească, în cadrul căreia fiecare element se tratează ca parte integrantă a sistemului unitar). Dimpotrivă, aceste raporturi sunt de fapt cele stohastice, fiindcă compozitorul, selectând materialul citat, de obicei, nu dispune de o informație completă, exhaustivă, ce ține de sursa citată din cauza modalității orale (nefixate) și plurivalenței existențiale a uneia și aceleiași mostre folclorice. Compozitorul citează sau imită numai acele versiuni ale melodiei populare, pe care le cunoaște. Din cele spuse putem conchide, că deja procesul de selecție a sursei folclorice de către compozitor include în sine un anumit element stohastic, întâmplător, verosimilativ, cel subiectiv față de universul obiectiv și multidimensional al folclorului.

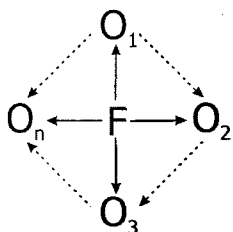
Abordând aspectul de tărie, rezistență a interferențelor creației componistice cu folclorul, menționăm următoarele. Dependența riguroasă a operei componistice de sursa folclorică respectivă devine mai evidentă în cazul de citare a acestei surse în întregime (sau în marea ei parte), precum și în procesul de imitare a mostrelor muzicii populare. În aceste cazuri, rezultatul lucrului componistic trebuie să fie dependent în direct de sursa folclorică inițială. În alte condiții, dacă elementele folclorice se transfigurează în cadrul operei componistice, legătura folclorului cu creația componistică (luată sub aspect tipologic) capătă un caracter corporal (după rezistența ei) și disonant (necoincidența rezultatului final cu modelul inițial)³⁴.

În linii mari, generalizând multiplele exemple de prelucrare a folclorului de către compozitori, putem afirma, că interferența de tip disonant predomină asupra celei de tip c o n s o n a n t (armonios), fiindcă muzica populară și cea componistică (mai ales, formele de amplexare ale ei) sunt fenomene diferite tipologic, la fel diferită este și geneza lor (elementele asemănătoare pot fi observate, după cum am mai menționat, la nivelurile fonematic și sintactic, însă ele nu abordează nivelul compozițional al operei muzicale).

Din punctul de vedere al succesivității orientărilor, interferențele folclorului cu muzica componistică sunt de fapt cele d i r e c t e – ceea ce se manifestă prin împrumutarea de către compozitori a surselor folclorice; cu alte cuvinte, izvoarele populare îndeplinesc funcția de element primar, inițial, iar opera componistică bazată pe aceste izvoare devine un component secundar. Legăturile r e c u r e n t e, cele retrogradabile au un caracter excepțional, în pofida opiniei răspândite, conform căreia, compozitorii împrumutând moștenirea folclorică, o restituie poporului prin creațiile lor. Teza cu privire la restituire nu este altceva decât o sintagmă metaforică, în măsura în care ecourile muzicii populare din opera componistică intră în circuitul ascultărilor, însă nu revin în universul folcloric. Numai în cazuri excepționale, melodia scrisă de compozitor, capătă o dimensiune folclorică a existenței – transfigurându-se în mod oral, asimilându-se de către colectiv; în aceste condiții (quasifolclorice) paternitatea melodiei compuse își pierde actualitatea.

În cultura muzicală nu numai națională, ci și universală au căpătat o răspândire largă interferențele p a r a l e l e ale folclorului cu creația componistică. Aceste interferențe se realizează prin simultaneitatea a două procese. Primul proces constă în asimilarea de către compozitori a unora și acelorași elemente ale muzicii populare. Un alt proces îl constituie asemănarea tipologică a acelor opere muzicale culte în al căror cadru sunt utilizate aceleași principii de prelucrare a surselor

populare. Legătura paralelă poate fi interpretată grafic prin următoarea schemă:



F – sursă folclorică

O – opera componistică

Legăturile operelor componistice create în sec. al XX-lea cu folclorul ancestral, vechi, în linii mari, trebuie să fie apreciate ca **diacronice**, fiindcă originile acestor fenomene sunt evident distanțate reciproc într-un continuum temporal. Cu toate acestea, dacă e să ținem seamă de viața îndelungată a unor mostre ale folclorului străvechi, păstrându-se parțial până-n zilele noastre, precum și posibilitatea adresării compozitorilor contemporani unor versiuni ale melodiilor populare, unor elemente ale folclorului ancestral, care există și în perioada compunerii operelor respective, atunci legătura acestora cu sursele folclorice devine cea **sincronică**. Bineînțeles, interferențele sincronice caracterizează apelurile compozitorilor la sursele folclorice moderne. Interferențele sincronice le demonstrează operele componistice scrise într-un anumit interval de timp, în cadrul cărora se manifestă aceleași surse folclorice sau aceleași principii de prelucrare, transfigurare a acestor surse. Drept dovadă servesc lucrări instrumentale de T. Chiriac, I. Macovei, Gh. Mustea, compuse în anii '70-'80, unde predomină asimilarea manierei de exprimare caracteristică lăutarilor, a virtuozității cântării în ansamblu proprii unor tarafuri.

Nu poate fi trecută neobservată diferența tipologică a legăturilor dintre lucrările componistice menționate – legătura sincronică și – legătura diacronică. Legătura diacronică este

caracteristică opusurilor componistice apărute în anii diferiți, în pofida faptului că în cadrul lor au fost folosite aceleași surse folclorice, precum și procedeele similare de prelucrare a acestora. Un exemplu elocvent din muzica cultă românească îl prezintă calea peregrinată a melodiei populare *Pe o stâncă neagră*, care răsună în *Balada* de Gheorghe Dima pe versuri de D. Bolintineanu, pe care o va folosi G. Enescu în *Rapsodia a doua*. Aceeași melodie este utilizată și de I. Mureșianu în uvertura festivă *Ștefan cel Mare*.

Melodii populare „rătăcitoare” le putem întâlni și în muzica cultă semnată de compozitori din Republica Moldova. De exemplu, melodia cântecului *Bate-i, Doamne, pe ciocoi!*, născută în ambianța haiducească, răspândită de pe sec. al XVIII-lea, prelucrată de către N. Vilinski, Șt. Neaga, L. Gurov, fusese citată și variată în *Rapsodia moldovenească* pentru vioară și orchestră (1949) de M. Vainberg, în operele *Grozovan* (1955) de D. Gherșfeld, *Inima Domnicăi* (1959)³⁵ de A. Stârcea, în *Simfonia a doua* de Gh. Neaga³⁶. Un alt exemplu se referă la împrumutarea diacronică de către compozitori a melodiei cântecului *Nistrule, pe malul tău*. Citată complet sau parțial, această melodie servește drept întruchipare a afecțiunii patriotice în simfonieta *Livadă în primăvară* (1969) de V. Poleakov, în muzica baletelor *Rada* (1974) de D. Gherșfeld și *Andrieș* (1979) de Z. Tkaci.

În creația unor compozitori un rol semantic important îl joacă astfel de legătură cu folclorul, pe care o putem aprecia ca inițiere a intențiilor componistice de la o anumită sursă folclorică. Pornindu-se de la vestitele (în practica lăutărească) versiuni ale *Ciocârliei*, T. Chiriac a compus *Legenda ciocârliei* prezentată atât ca piesă de concert, cât și în varianta mai amplă. Versiunea de proporții (1986) sintetizează în sine trăsături caracteristice simfoniei poematice monopartite și concertului instrumental, care nu se aseamănă direct nici cu un oarecare fenomen al muzicii populare. Numai tema principală a formei de sonată, tratată liber,

dependentă mai direct de folclor datorită citării melodiei populare, imitării manierei executive lăutărești, prezintă o anumită excepție. Principiul de pornire de la spectrul semantic, muzical-poetic al baladei *Miorița*, a determinat rezultatele artistice individuale proprii lucrărilor omonime semnate de către I. Macovei, T. Chiriac (Chișinău), P. Constantinescu (București), T. Brediceanu, S. Toduță, V. Timaru (Cluj-Napoca)³⁷.

Obținând un anumit efect artistic deosebit, compozitorii uneori subliniază în special procedeu de c o n f r u n t a r e a elementelor folclorice și non-folclorice (din punct de vedere etimologic, cel genetic) în cadrul aceleiași opere muzicale. De exemplu, în actul întâi al baletului *La răspântie*, respectiv, și în *Simfonia-balet pe motive poetice ale lui F. Garcia Lorca* de V. Zagorschi sunt suprapuse cu premeditare funcțiile expresive și semantice ale muzicii diatonice, consonante celei de sorginte folclorică, pe de o parte, cele ale muzicii cromatice, disonante, de origine universal-expresionistă, pe de alta (ex. 4,5). Confruntarea dată servește drept ciocnire a imaginilor diametral opuse – simbolurile muzicale de umanitate și cele de tiranie mizantropică. Confruntarea muzicilor de sorginte folclorică locală și de cea dansantă vest-europeană, interpretată în mod grotesc, este prezentată, în diferită măsură, în simfoniile a doua și a treia de Gh. Neaga.

Urmărind, în linii generale, un spectru tipologic al interferențelor „folclorul muzical – creația componistică”, inclusiv soluțiile diametral opuse (de la asemănare, imitare la confruntare), putem presupune, că varietățile tipologice prioritare depind în mare măsură de structura și funcțiile ingredientelor folclorice în opera componistică. Din punct de vedere structural, trebuie să fie studiate aparte funcțiile genurilor principale ale muzicii populare (cele mai reprezentative) în cadrul operelor componistice.

4. Stileme de gen ale muzicii populare în spectrul stilistic al lucrărilor componistice (aspecte teoretice)

Aici se cere a fi menționată o legitate în conformitate cu care genul muzical este nu numai un fenomen de sine stătător, ci și, în mare măsură, devine un purtător al trăsăturilor stilistice – ceea ce a fost definit prin anumite noțiuni, cum sunt, de exemplu, *stilul genului muzical*, *stilema de gen*³⁸.

Comparând fenomenele muzicii folclorice și cele create de către compozitori, se pot observa particularități funcționale, prin care se deosebesc genurile muzicii populare și cele ale componisticii culte. În practica componistică, o anumită operă generalizează în sine și reprezintă pe deplin trăsăturile respective de gen și cele de stil (de exemplu, M. Aranovski afirmă: „Problema de gen este de fapt o problemă de tip statornic al operei”)³⁹. În cadrul folclorului, anumite mostre concrete nu sunt astfel de reprezentative în comparație cu genurile respective. „Caracterizând folclorul oricărui popor, noi suntem nevoiți să apreciem nu mostre concrete, ci genurile corespunzătoare, – menționa G. Golovinski. – Genurile (folclorice. – V. A.)... acumulează experiența artistică a multor generații (devenind echivalente ale școlilor componistice profesioniste)”⁴⁰.

Împrumutând elemente folclorice, compozitorul, de obicei, ține seama de apartenența de gen a lor, însă transfigurează structura genurilor muzicii populare. Elementul folcloric, încadrat într-o operă simfonică, sau într-o sonată instrumentală, își pierde inițiala situație de funcționare – ceea ce, în opinia lui M. Aranovski, intră în „structura exterioară” a unui gen⁴¹. Distrugerea structurii exterioare a genurilor folclorice devine mai evidentă când compozitorul utilizează unele elemente ale genurilor ocazionale (de exemplu, ale celor ritualice), evitând reproducerea situației de funcționare a acestora.

În această ordine de idei, mai trebuie menționat faptul, că nu toate elementele structurii interioare a genului folcloric (structura

interioară acoperă legități semantice și arhitectonice) pot fi introduse în întregime în operele complexe semnate de către compozitori. De exemplu, în cadrul unor simfonii, poeme simfonice, sonate instrumentale suferă niște schimbări esențiale arhitectonica mostrelor folclorice la care apelează compozitorii: formele simple (strofică, simplă bi- sau tripartită) devin componente ale formelor și genurilor complexe, fie structurile ciclice, cum sunt simfonia pluripartită, suita instrumentală, fie cele aciclice caracteristice poemelor simfonice, simfoniilor monopartite, fanteziilor, uverturilor, unor părți aparte ale ciclurilor de sonată precum și ale celor de suită. În acele cazuri, când compozitorii împrumută numai unele elemente (ritmice, modale, timbrale) ale muzicii populare, legitățile arhitectonice caracteristice respectivelor genuri folclorice nu sunt luate în considerație, fiindcă în aceste condiții ingredientele folclorice intervin într-un alt edificiu sonor depărtat de muzică populară, însă inventat de către compozitor, ținând seamă de principiile arhitectonice tipice structurii interioare a genului corespunzător (fie cvartetul de coarde, fie concertul instrumental, simfonia sau sonata etc.). Chiar dacă citind melodie populară în cadrul operei complexe, compozitorul o transfigurează din punct de vedere arhitectonic (de exemplu, în compartimentul median din prima parte a *Simfoniei a cincia* de S. Lobel, prima strofă a *cântecului despre Codreanu* este tratată ca un punct de pornire pentru crearea procesului de dezvoltare muzicală intensă, bazat pe principiile structurale caracteristice genului și formei de cicaonă).

Cu toate acestea, principiile variațional și variantic tipice arhitectonicii numeroaselor mostre ale muzicii populare, se utilizează intens de către compozitori, mai ales, în cadrul unor miniaturi vocale (liedul, romanța) și instrumentale, precum și în anumite compartimente ale organismelor muzicale de proporții, fie partea lentă a unui ciclu de sonată, fie o secțiune (adeseori, cea secundară) a formei de sonată, fie o sintetizare a variațiunilor cu forma de rondo în unele părți finale din ciclurile de sonată și suită etc.

În comparație cu aspectele arhitectonic și semantic ale genurilor folclorice prelucrate de către compozitori, mai puțin intens se transfigurează caracteristicile temporală și ritmică ale lor (excepție fac lucrările componistice, în al căror cadru se transformă și acești parametri ai „genurilor primare” pentru a obține un efect grotesc, caricatural etc.). Ca regulă, anume caracteristicile temporală și ritmică ale genurilor primare (cântecul, marșul, muzica dansantă), inclusiv ale celor folclorice, generalizează trăsături proprii structurii interioare a acestora. Mai mult decât atât, indicii temporal și ritmic pot servi drept reprezentanți de seamă ai genurilor respective, fiindcă anume aceste indici sunt de fapt semne ale „memoriei genetice” a genului, ele „păstrează amintirea” situațiilor de funcționare a lui⁴². De exemplu, mișcarea de tip *allegro moderato*, măsura binară, ritmul punctat, tonalitatea majoră – aceste trăsături caracteristice marșului festiv sugerând pasul cadențat de defilare militară. Mișcare moderată, măsura ternară, accentuarea ritmică a timpului întâi se asociază cu muzica valsantă (exemplele pot fi multiplicat). Cu alte cuvinte, datorită factorului temporal și ritmic, genurile primare rămân cunoscute, fiind încadrate în operele complexe, care reprezintă un alt nivel al organizării organismelor muzicale – cel caracteristic genurilor secundare.

Ținând seamă de comunitatea funcțională a genurilor primare cu cele folclorice în cazul infiltrării lor în componența genurilor secundare, putem conchide, că anume în aceste condiții criteriile clasării genurilor primare se aseamănă cu cele ale genurilor folclorice. Drept temelie a acestei teze servește faptul, că în procesul de asimilare a genurilor primare, ca și a celor folclorice, în prim plan ies trăsăturile paradigmaticale ale lor, datorită interpretării genului în calitate de paradigmă sau nucleu invariant (evidențiat experimental, sau reconstituit mintal), care axează anumite fenomene concrete⁴³. În fond, paradigmele de gen sunt semantic sinonimice „tipurilor principale ale genurilor implicate într-un anumit tematism muzical”⁴⁴. Tipuri mai esențiale (sau

paradigme) le prezintă genurile motrice și cele declamatorii, precum și cantabile.

Abordând caracteristicile temporală și ritmică ale cântecelor populare ungurești, Béla Bartók a utilizat noțiunile de *tempo giusto* și *parlando rubato*. Prima noțiune generalizează esența genurilor motrice. Cea de-a doua servește drept exegeză a melodiilor populare a căror structură ritmică depinde de mișcarea silabelor cântate (genurile de tip declamatoriu)⁴⁵. Noțiunile de *tempo giusto* și *parlando rubato* sunt folosite pe larg de către etnomuzicologii bucureșteni și chișinăuieni⁴⁶, menționând că melodiile de tip *tempo giusto* au căpătat o circulație intensă nu numai în sfera folclorului cantabil, ci și, mai ales, în cea a folclorului dansant și instrumental.

Muzicologii români, diferențiind structurile ritmice ale folclorului dansant, mai evidențiază *giusto silabic*, *divisionar* (*distributiv*) și *aksak*⁴⁷. Noțiunea de *giusto silabic* servește la indicarea accentuării ritmice regulate pe care muzica a preluat-o din folclorul verbal versificat, precum și dintr-o pulsare regulată caracteristică unor anumite dansuri populare. Accentele regulate specifice *divisionarului* sunt determinate de energia cinetică a procesului net muzical. Diferențierea dată nu poate fi apreciată decât convențională, nu prea exactă din punct de vedere științific, de aceea, de exemplu, C. Brăiloiu scrie cu rezervă că formula de ordin *giusto silabic* a căpătat o răspândire nu numai în folclorul cantabil a cărui structură ritmică depinde de pulsarea sintagmelor vocalizate, ci și în muzica dansurilor populare⁴⁸.

Așadar, raporturile noțiunilor *giusto* și *silabic* au un caracter destul de liber, iar diferența între *giusto silabic* și *divisionar* reflectă mai mult nuanțele terminologice decât specificul fenomenelor folclorice respective. Gradul convenționalității noțiunii *aksak* l-a scos la iveală P. Stoianov, comparând tezele respective ale lui C. Brăiloiu, D. Hristov, O. Cosma cu privire la structurile ritmice nepătrate, proprii folclorului muzical din diferite regiuni europene. Astfel de structuri nepătrate au fost apreciate

de către P. Stoianov prin noțiunea *măsurile asimetrice*⁴⁹. Se cere a fi subliniată concluzia acestui savant conform căreia noțiunea de *giusto* unește toate varietățile genurilor motrice a căror scriere se realizează atât prin măsurile pătrate, cât și prin cele nepătrate. Drept urmare constă în extinderea volumului semantic al cuvântului *giusto* care servește indicare a tuturor genurilor motrice. Noțiunea contrară – *parlando rubato* – generalizează un alt spectru al genurilor muzicii populare care se desprinde în urma ascunderii accentelor periodice.

Putem conchide, că un număr mare al mostrelor muzicale populare de tip *tempo giusto* se aseamănă cu genurile motrice, iar majoritatea genurilor muzicii cantabile, declamatoare tinde spre organizarea temporală de tip *parlando rubato*.

Bineînțeles, atât muzica populară, cât și cea componistică demonstrează uneori anumite fenomene intermediare, cărora le este caracteristică cumulara indicilor implicați tempoului *giusto* și *parlando*-ului *rubato*. Drept dovadă servesc părțile mediene din *simfoniile a treia și a patra* de S. Lobel, mișcările repezi din *Cinci piese pentru orchestră* de V. Zagorschi, tema secundară din *Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră* de T. Chiriac, zonele culminante din *Burdoanele* de P. Rivilis etc.

Mai des, însă, structurile de tip *tempo giusto* și *parlando rubato*, polarizându-se în cadrul anumitei lucrări componistice, devin purtătoare ale imaginilor artistice opuse. Să aducem câteva exemple. În compoziția monopartită de proporții a *Simfoniei primăverii* de E. Coca sunt diferențiate două secțiuni tematice. Primei secțiuni (*Moderato*) îi este caracteristică desfășurarea melodică quasi-improvizatoare, care se aseamănă cu melodiile folclorice de tip *parlando rubato*. O altă secțiune (*Vivace*) marcată de pulsarea ritmică dansantă (provenită de la sârbă) poartă amprenta mostrelor folclorice de tip *tempo giusto*. În *Fantezia moldovenească* de Șt. Neaga mișcările contrare sunt suprapuse de multe ori. Muzica compusă în maniera *tempo giusto* reprezintă diferite interpretări ale *bătutei* și *horei mari*. Un

asemenea contrast, din punct de vedere tipologic, îl demonstrează compartimentul expozitiv din *Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră* de T. Chiriac: *parlando rubato* predomină în tema principală, iar *tempo giusto* – în secțiunea secundară. În mod analogic este tratată suprapunerea compartimentelor introductiv (*parlando rubato*) și principal, bazat pe citarea și varierea melodiei populare *Ciocârlia* în simfonia *Legenda ciocârliei* de același autor. În *Dansurile simfonice* de P. Rivilis, pulsarea proprie *tempo giusto* este generalizată în părțile impare (întâia, a treia și a cincia), iar prin *parlando rubato* se deosebesc părțile pare (a doua și a patra). În rezultat, ciclul simfonic pentapartit de tip suită modernă se apropie spre o altă structură compozițională caracteristică variațiunilor duble.

Se cere a fi menționată interpretarea diferită de către compozitori a genurilor muzicii populare bazate pe principiul de *tempo giusto*. În *Suita dansantă* de V. Poleakov, în tabloul simfonic *Nunta sătească* de E. Coca, în compartimentul doi al *Simfoniei de primăvară* de același autor, muzica în maniera de *tempo giusto* își relevă caracterul ocazional, dependent de originile dansante ale genurilor respective. *Burdoanele* de P. Rivilis și simfonia *Legenda ciocârliei* de T. Chiriac demonstrează o altă tratare a „modelelor” muzicii populare, spre care anterior s-a îndreptat B. Bartók în compartimentul final al *Contrastelor* și în partea a patra a *Muzicii pentru coarde, percuție și celestă*. Specificul acestei interpretări l-a apreciat G. Golovinski: „Prototipul folcloric principal... constă în cântarea instrumentiștilor populari plină de abnegație; mai mult decât atât, procesul net muzical (caracteristic speciilor folclorice neocasionale. – V. A.) predomină asupra destinației dansante a acestei muzici, care doar uneori devine mai evidentă”⁵⁰.

Deci, putem conchide, că aspectul de gen al interferențelor muzicii populare cu cea cultă joacă un rol extrem de important ce ține de evidențierea stilemelor naționale ale căror purtători sunt genurile folclorice incluse în operele componistice.

Cu toate acestea, aspectul abordat nu depășește problema mai extinsă „folclorul muzical și creația componistică”. Acest aspect se retrage, în plan secundar, în astfel de situații, când reprezentanții unor genuri primare, inclusiv ai celor folclorice, capătă o modalitate ascunsă în cadrul genurilor secundare cum sunt, de exemplu, simfonia, concertul instrumental, poemul simfonic etc. Ascunderea sau camuflarea trăsăturilor specifice genurilor populare concrete se realizează prin accentuare de către compozitori a acelor elemente ale muzicii populare, pe care le putem găsi în cadrul **diferitelor** specii folclorice. Altfel spus, nu poate fi trecut neobservat faptul că în muzica populară există niște ingrediente nespecifice unui anumit gen – elemente care își schimbă apartenența de gen, cele „rătăcitoare”, intergenuistice, de care nu ținem cont apreciind paradigmele de genuri.

Printre elementele folclorice „rătăcitoare” la care apelează adeseori compozitorii – reprezentanți ai arealului cultural românesc trebuie să fie nominalizate turațiile intonaționale bazate pe angrenarea câtorva structuri modale cu componența sonoră restrânsă a fiecăreia, modurile variabile, principiul de schimbare a tonicii, alternanța treptelor naturale și alterate: treapta a patra alterată suitor, coborârea treptelor a doua și a șaptea (folosită mai ales în cadențe), formulele melodice în componența cărora sunt incluse secunde mărite, cvartele naturale și tritonurile, figurile tricordice, turațiile descendente tetracordice (de tip: *b-a-g-fis*), modurile pentatonice micșorate (de exemplu: *f-e-d-cis-h*) și „armonice” (*c-d-es-fis-g*),⁵¹ figurile rotative tetracordice cu alterarea pasageră, când sunetul al treilea al turației respective derivă de la sunetul întâi coborât (de pildă: *cis-d-c-h*)⁵². În această ordine de idei mai trebuie să fie pomenite cambiatele utilizate frecvent în cadențe, diferite melisme, efectele de tip *glissando*, folosirea pătrimilor și șesimilor de ton în muzica vocală, precum și în melodiile instrumentale bazate pe o scară sonoră netemperată.

Turațiile intonaționale, modale, pomenite mai sus, la fel și procedeele caracteristice manierei interpretative a cântăreților și

instrumentiştilor populari, fiind introduse într-o creație componistică o atribuie în mare măsură un „colorit folcloric general”, însă nu îndeplinesc funcția de semn al fenomenului ancestral concret, fiindcă majoritatea elementelor numite, a celor de proveniență folclorică, au caracter „rătăcitor”, ele sunt răspândite pe larg nu numai în arealul studiat, ci și în muzica folclorică a altor regiuni din Sud-Estul Europei⁵³.

Trăsăturile ritmice, modale și cele de gen specifice muzicii populare se evidențiază elocvent în condițiile expunerilor monodică și multivocalitativă (polifonică, în sensul larg al noțiunii). Spre monodie se îndreaptă cântecele populare solistice și cântarea instrumentelor solo, iar expunerea multivocalitativă predomină în evoluările lăutărești, în practica muzicală a tarafurilor.

5. Monodia folclorică în textura operelor instrumentale

Spectrul stilistic al numeroaselor lucrări instrumentale semnate de către compozitori din Moldova îl determină infiltrarea elementelor caracteristice monodiei cantabile. Până a dezvălui această teză, se cere a fi explicată interpretarea noțiunii *monodia cantabilă* în paginile lucrării noastre. Sensul inițial, cel limitat, restrâns al monodiei îl constituie cântarea pe o singură voce. Avându-l în vedere, noi vom utiliza mai frecvent un alt sens al noțiunii *monodie*, cel mai lărgit, anume – totalitatea muzicii al cărei unic sau predominant element de expresie este melodia. Adjectivul *cantabil* la fel îl tratăm lărgit. Deși maniera cantabilă a exprimării muzicale s-a format în practica intonării vocale, ea, în fond, a depășit hotarele acestei practici fiind asimilată și adoptată condițiilor muzicii instrumentale.

Punctele tangențiale între speciile vocale și instrumentale atrase spre monodie sunt manifestate de o mare varietate a interpretărilor unui număr redus de mijloace de expresie, „ceea ce duce la o deosebită bogăție a ei (monodiei, – V. A.) în privința modurilor, a ritmului și a ornamentării... Ea se desfășoară în

deplină libertate, sub impulsul unui nestăvilit avânt improvizatoric... dând prilej repetărilor în nesfârșite variante. Un exemplu tipic în această privință îl oferă cântecul popular românesc” (în calitate de exemplu concret se pomenesc diferite variante ale unei fraze melodice din cântecul *Nu știu ce-i inimii mele* din Drăguș-Făgăraș, cules de E. Comișel)⁵⁴. Procedeele numite le putem trata ca principii de bază specifice monodiei cantabile în muzică.

S-ar părea, că elementele cântecului popular românesc cu structură monodică conțin mult mai puține premise pentru a fi incluse organic în textura complexă a operelor componistice, decât muzica lăutărească preponderent multivocalitativă, însă practica componistică profesionistă respinge această ipoteză. Istoria muzicii din arealul cultural românesc demonstrează acel fapt, că intonațiile și principiile arhitectonice ale cântecului monodic au fost folosite destul de des și variat pe tot parcursul evoluției creației instrumentale. Realizarea acestui proces este posibilă în urma înfăptuirii următoarelor tendințe contrare: asimilarea intonațiilor cântecului popular în lucrările instrumentale, pe de-o parte, iar, pe de alta – existența „potenției simfonice” (expresia lui A. Iusfin)⁵⁵ pe care o conțin în sine unele melodii populare.

Structura monodică proprie unei mari majorități a cântecelor populare din arealul cultural românesc, nu exclude apariția pe baza ei a efectelor de „plurivocalitate monodică” sau, invers, „monodie plurivocalitativă”, dezvăluite cu plenitudine de către S. Grigoriev⁵⁶. Plurivocalitatea monodică apare ca rezultat al nuanțării „tonurilor inadiacente ale melodiei a căror îmbinare orizontală formează o anumită **linie melodică ascunsă** (sau câteva voci ascunde), – menționează cercetătorul. ...Țesătura transparentă a vocilor ascunse învăluie vocea reală, constituind astfel un rezonator complex, care amplifică funcțiile arhitectonice și artistice ale melodiei, atribuind structurii ei o anumită multidimensionalitate”⁵⁷.

Cu alte cuvinte, melodia monodică ca și cum se despică în mai multe voci, creând premise pentru apariția unor agregate

omofone (armonice) și contrapunctice. În această ordine de idei, vocile ascunse, manifestându-se împreună cu vocea reală, pot fi considerate ca exponenți ai „armoniei ascunse” sau ai „contrapunctului ascuns”⁵⁸. Ultimul se evidențiază și prin relațiile contrapunctice între vocile reală și ascunsă, precum și prin efectele imitative produse de deplasările secvenționale și consecvenționale ale celulelor melodiei populare⁵⁹.

Eficacitatea includerii organice a motivului popular în țesătura operei instrumentale depinde de iscusința compozitorului de a depista „armonia ascunsă” și „contrapunctul ascuns” într-o melodie de proveniență monodică, de a utiliza efectul de „plurivocalitate monodică” în textura creației instrumentale, care îi permite de a realiza și o „monodie plurivocalitativă” ca rezultat al dublării vocii melodice de bază, până la crearea unor mixturi sonore îngroșate. Acestea produc „complexe sonore monolite de ordin textural-liniar, în cadrul cărora funcțiile vocilor principale și ale celor dublate se contopesc și devin aproape imperceptibile”⁶⁰.

În practica componistică curentă procedeul de plurivocalitate monodică îl folosesc inventiv G. Ciobanu (*Pentaculus*, *Pentaculus-minus*), O. Palymski, P. Rivilis (*Sonata pentru pian*, *Stihira* pentru orchestră simfonică). Principiul de monodie plurivocalitativă este exprimat convingător în dezvoltarea primei părți a *Simfoniei nr. 2* de Gh. Neaga (îngroșarea mixturală a nucleului melodic din cântecul *Bate-i, Doamne, pe ciocoi*), în partea a șasea a suitei simfonice *Pe-un picior de plai* de T. Chiriac, în zonele culminante din *Unisoanele și Burdoanele* de P. Rivilis.

„Potențele simfonice” ale motivului folcloric cantabil se conțin atât în structura sonoră a nucleului melodic, cât și în procesul de „proliferare intonațională” (termenul dat îi aparține lui V. Protopopov). În opinia lui A. Iusfin, monodia populară are un caracter specific care se evidențiază prin «divergența felurilor „de a exprima” o anumită idee muzicală. Și nu numai datorită

repetării simple sau variate, adică printr-o repetare insistentă, ci și printre procedeele caracteristice metodei simfonice – proliferarea ei lăuntrică... În astfel de situație devine posibilă nu numai expunerea unei idei, ci și extragerea din sânul ei a unui spectru de idei – fie ideile înrudite, fie celelalte ce dispun de calități și sensuri specifice. Aceasta și este, în fond, una din trăsăturile principale ale simfonismului ca formă (mai precis, ca metodă, – V. A.) a gândirii muzicale, prin intermediul căreia își face apariția așa-numita „continuitate a conștiinței muzicale” despre care scria B. Asafiev»⁶¹.

În universul folcloric românesc un veritabil caracter simfonic îl au numeroasele versiuni melodice și poetice ale baladei *Miorița*. Mari potențe pentru dezvoltarea simfonică parcursivă le au doinele în virtutea concentrării expresiei muzicale, care uneori depășește expresivitatea cuvântului poetic.

Se știe, că melodiile populare, vocale sau instrumentale, executate într-un tempo rapid, pe care le caracterizează predominarea structurii sonore și ritmice identice (repetări exacte sau puțin modificate ale formulelor ritmo-intonationale) în mai mare măsură se pretează dezvoltării motivice în operele instrumentale⁶², decât monodia cantabilă de tip *parlando rubato*, a cărei desfășurări îi este mai specifică atracția spre procesele variațional și variantic. Învingerea principiului de identitate, creșterea proceselor variațional și variantic într-un travaliu sonor este caracteristică, mai ales, doinei românești și, mai pe larg, melodiilor doinite. „Reține atenția amplexarea frazelor, bogăția melismelor, ritmica liberă (*parlando rubato*), arhitectonica liberă, schimbarea frecvență a mișcărilor în timpul execuției, ... ornamentarea treptelor principale etc. Unitatea stilistică a doinei, pe întreg teritoriul țării, a fost remarcată de mulți folcloriști” – menționează P. Brâncuși⁶³.

Melodiile doinite sunt mai predestinate dezvoltării simfonice, fiindcă se deosebesc printr-un dinamism lăuntric și prin respirație largă a expunerii intonaționale, însă folosirea lor în lucrările

instrumentale cere o anumită delicatețe și tact. Divizarea melodiei doinite în mai multe celule (în special, în secțiunile dezvoltătoare ale formei de sonată), încadrarea lor în succesiunile secvenționale, sau repetarea insistentă de tip obstinat – cu alte cuvinte, procedeele specifice dezvoltării motivice au ca rezultat distrugerea sensului estetic și arhitectonic al unei astfel de melodii.

Exemplu de o largă circulație privind la utilizarea și compunerea melodiilor doinite prezintă creația lui G. Enescu; el «... a arătat calea care duce spre eliberarea melodiei de sub tirania construcției ritmo-metrice riguros simetrice, caracteristică muzicii occidentale încă de pe vremea clasicii venezi... procedee de dezvoltare a melodiei pe baza continuei variații a unei celule generatoare, construcția asimetrică a frazelor, fluiditatea metro-ritmică... „toarcerea” continuă a firului melodic pe baza variației în esența deci nu îmbucătățirea, ci amplificarea continuă a melodiei»⁶⁴.

În creația enesciană sunt evidente două feluri de a trata melodiile doinite. Primul – demonstrează includerea astfel de melodii într-o textură muzicală plurivocalitativă, fie cea omofonă, fie cea polifonă sau eterofonă. Drept dovadă servesc temele a treia și a patra din prima parte a *Poemei Române*, *Pavana* din *Suita a doua pentru pian op. 10*, *Doina* pentru voce, violă și violoncel (1904), leittema *Simfoniei a doua*. Nota doinită răsună în părțile lente ale *Sonatei nr. 1 pentru pian, op. 24*, cele ale *Sonatei a treia pentru vioară și pian, op. 25*, care marchează de fapt un punct de cotitură în evoluția stilului enescian. Cotitura „constă în faptul că Enescu nu mai folosește acum citate (ca în rapsodii) și nici nu caută să reproducă (ca în *Poema*) caracteristicile cântecului popular orășenesc ci, pe baza unui proces de transfigurare și de sublimare a folclorului, el redă **etosul** acestuia”⁶⁵.

Un al doilea procedeu, ce ține de utilizarea melodiei doinite, rezidă în realizarea unor compoziții monodice, univocalitative pe baza desfășurării intonaționale a ei. În această ordine de idei

trezește un interes deosebit partea întâi, *Preludiul* din *Suita nr. 1, op. 9* pentru orchestră simfonică. „Întregul preludiu, cu toată amploarea sa, se reduce... la o singură linie melodică, care, prin lărgimea suflului ei, reprezintă un caz unic în toată literatura muzicală universală. Exprimarea monodică a cântecului popular (mai precis, a melodiei compuse în maniera unui cântec popular – V. A.) a fost ridicată la rangul de principiu simfonic. Cu totul remarcabilă fiind măiestria cu care G. Enescu a construit arcul larg al melodiei din câteva celule generatoare”⁶⁶. Un asemenea exemplu al desfășurării continue a melodiei lirice îl demonstrează piesele *Lăutarul* și *Cântecul de leagăn* – părțile componente ale *Impresiilor din copilărie* pentru vioară și orchestră, op. 28. Acest ciclu G. Enescu l-a dedicat memoriei lui E. Caudella, în a cărui uvertură *Moldova*, compusă încă la începutul deceniului al doilea al sec. al XX-lea, melodia doinită se alternează cu cea citată – melodia lui A. Flechtenmacher *Scumpă țară și frumoasă* devenise un adevărat motto al întregii lucrări.

În creația componistică basarabeană primele lucrări de amploare, bazate pe dezvoltarea variațională a melodiilor doinite, îi aparțin lui Ștefan Neaga: *Doina pentru soprană și orchestră* pe versuri de E. Bucov și *Doina pentru oboi și orchestră*. Melodiile de tip doinit, încadrate într-o textură plurivocalitativă, au căpătat o mare răspândire, mai ales, în compartimentele introductive și în părțile lente ale simfoniilor și cvartetelor de coarde compuse în Moldova după terminarea celui de-al doilea război mondial. Excepție face melodia doinită expusă monodic la începutul părții lente din *Simfonia a cincia* de V. Poleakov. Exprimarea monodică este mai caracteristică numeroaselor piese compuse pentru instrumente solistice. Drept dovadă servește creația lui S. Lungu, V. Rotaru, C. Rusnac, V. Zagorschi, Z. Tkaci, B. Dubosarski, D. Kițenko ș.a.m.d. Uneori, de exemplu, în *Simboluri triste* de G. Ciobanu, elementele monodice de proveniență doinită se contopesc cu cele de origine bizantină⁶⁷. O asemenea fuziune a elementelor de sorginte dublă (muzica

populară și cea cultă) dezvoltate în condițiile scriiturii polifonice și eterofonice o prezintă, elocvent, *Simfonia nr. 3* de D. Kițenko și *Stihira* pentru orchestră de P. Rivilis.

6. Ecouri ale tradiției lăutărești în stilurile componistice

În muzica populară instrumentală din arealul cultural românesc un loc aparte îl ocupă tradiția lăutărească (constituită de muzicienii semiprofioniști populari) și cea a tarafurilor (ansamblurile instrumentale de diferite volume și componente).

«Conservatori și având, până la un punct, un rol pozitiv în menținerea tradiției dar, în același timp, permeabili la influențe eterogene, lăutarii au fost considerați (de la Bartók încoace) ca un factor dezintegrator al autenticității folclorului sătesc. Până la stabilirea principiilor folcloristicii moderne, repertoriul lăutarilor a constituit totuși mica sursă a culegerilor realizate până în primul deceniu al sec. al XX-lea, iar melodiile lor, negreșit orășenești, considerate „naționale”, au fost în aceeași vreme, singurele cunoscute de către compozitorii români și incluse în lucrările lor»⁶⁸.

De la mijlocul sec. al XIX-lea încoace apar, așa-numitele, caiete de melodii populare cu un acompaniament armonic alcătuite de I.A. Wachmann, L. Wiest, A. Berdescu, H. Ehrlich, A. Pann, D. Vulpian, A. Flechtenmacher. În asemenea aranjamente se observă preocuparea compozitorilor pentru imitarea facturii caracteristice cântării în ansamblu a lăutarilor. În această ordine de idei prezintă un interes vădit astfel de exprimare a lui Wachmann: „La melodiile de dans (hore) am încercat să imit felul specific de acompaniament al acestor melodii așa cum ele se execută de tarafurile de lăutari”⁶⁹.

O nouă treaptă a asimilării tradiției lăutărești o demonstrează creația timpurie a lui G. Enescu. Tradiția dată devenea un component indispensabil al stilului sintetic enescian care a contopit organic elementele folclorului românesc cu mijloace de expresie, anumite genuri și forme cristalizate în muzica universală clasică și romantică.

Opera simfonică cu care Enescu și-a făcut debutul în fața publicului parizian – *Poema română* (1897) anticipată de două suite orchestrale (de școală), se bazează pe sursele de inspirație deja abordate de către compozitorii-înaintași, însă aceste surse sunt ridicate de tânărul Enescu pe un plan artistic mai înalt. În această lucrare este evidentă, pe de-o parte, tradiția lui F. Liszt care era de fapt un fondator al genului de poem simfonic, iar pe de altă parte, sunt reflectate impresiile enesciene din anii copilăriei, când el ascultase adeseori cântarea tarafurilor lăutărești. „Finalul *Poemei*, imaginea sugestivă a unei petreceri populare – strămoșul tuturor lucrărilor românești de acest fel care urmat – este constituit pe melodii populare lăutărești de dans”⁷⁰.

Linia ascendentă a dezvoltării tradiției date o reprezintă două *rapsodii române* (1901). Cea mai plină de inventivitate sonoră, ce ține de scriitură timbrală și organizarea spațiului textural, este, de fapt, *Rapsodia a doua*. În zonele culminante ale acestei lucrări sunt suprapuse polifonic, cu o adevărată strălucire sonoră, două din melodiile de largă circulație ale repertoriului lăutăresc.

O triplă cotitură în evoluția stilului enescian o manifestă *Sonata a treia* pentru vioară și pian (1926).

Primul moment esențial constă în faptul, că deși tradiția lăutărească a prelucrării folclorului orășenesc a influențat mult această sonată, tradiția dată n-a devenit unicul punct de tangență cu muzica populară, fiindcă de la această sonată încolo se simte tendința și mai evidentă a compozitorului de a asimila trăsăturile folclorului rural.

Un al doilea moment l-a explicat Enescu însuși prin astfel de comparație: „Cele două *rapsodii românești* instrumentează motive populare, prevăzându-le pe unele cu un sens dinamic. În ultima mea *Sonată pentru vioară*, întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor: a crea în caracterul popular fără aservirea la motiv”⁷¹. Într-un alt loc din interviul citat, Enescu a mai adăugat următoarele: „... Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară dar prin alte mijloace absolut personale, lucrări valoroase...”⁷².

Un al treilea moment deosebit l-a comentat convingător P. Brâncuși: „Caracteristicile muzicii lăutărești sunt aici redată nu numai în sensul că fiecare părticică a melodiei ar putea figura într-un cântec sau dans din repertoriul tarafurilor de lăutari, dar și prin faptul că procedeele de dezvoltare a temelor, izvorâte organic din structura lor specifică, reprezintă o depănare continuă a firului melodic fluid și sinuos, într-o continuă unduire”⁷³.

Principiile enesciene de contopire a elementelor lăutărești cu alte surse creatoare au influențat lucrările lui T. Brediceanu, S. Drăgoi, A. Zirra, M. Jora, Paul Constantinescu ș.a.

Spre deosebire de Enescu, compozitorii din Republica Moldova uneori introduc în componența orchestrei simfonice instrumente răspândite în arta interpretativă a tarafurilor. În aceeași ordine de idei, nu poate fi trecut neobservat faptul, că îmbinarea instrumentelor populare cu cele implicite orchestrei simfonice nu este un fenomen absolut nou în istoria muzicii. Să amintim, de exemplu, că G. Mahler uneori înlocuia cornul englez cu taragotul, iar țambalul atrăgea atenția lui I. Stravinski și Z. Kodály. Tendința menționată a căpătat o reflectare și în muzica simfonică rusă și în cea transcaucasiană: balalaicele și lingurile cu instrumente solistice sunt folosite în *Muzica festivă* de S. Slonimski, dudukul și zurnaua – în *Simfonia a treia* de A. Terterean. În Moldova o asemenea tendință s-a manifestat în suita simfonică *Pe-un picior de plai* de T. Chiriac în a cărei țesătură sunt incluse nu numai instrumentele orchestrei simfonice, ci și cele populare – vioara lăutărească, naiul, țambalul și taragotul. Fiecare din aceste timbruri sunt succesiv prezentate în primele trei părți ale lucrării. În cele din urmă, evoluările solistice ale țambalului (partea a cincia), a viorii (a șasea) și a naiului (a opta) alternează cu cântarea în ansamblu (părțile a patra și a șaptea).

O răspândire mai frecventă capătă imitarea sonorității instrumentelor populare prin timbrurile orchestrei simfonice. De obicei, instrumentele de suflat din lemn imită fluierul și naiul, complexe obstinate ale cornilor (mai ales, în interval de octavă)

se asociază cu burdoanele cimpoiului, figurațiile armonice ale pianului – cu pasajele țambalului. Deseori, în partida viorii concertistice se utilizează procedeele interpretative specifice atât muzicii profesioniste europene, cât și improvizațiilor lăutărești.

Maniera lăutărească a cântării violonistice cu un număr mare de melisme, glissando-uri, cu extragerea sferturilor și șesimilor de tonuri, a contribuit mai ales la dezvoltarea genului de concert pentru vioară. La Iași și București, bazele genului concertistic le-au pus Ed. Caudella și C. Dimitrescu. În arta componistică chișinăueană la genul dat au apelat Șt. Neaga, D. Gherșfeld, V. Poleakov, S. Lobel, Gh. Neaga, Z. Tkaci, S. Buzilă. Procedeele lăutărești ale cântării violonistice au exercitat o mare influență și asupra opusurilor simfonice, ce asimilase trăsăturile specifice concertului pentru vioară. Punctul de pornire pe această cale creatoare îl manifestă *Simfonia primăverii* pentru vioară și orchestră de E. Coca (1940), dedicată lui D. Oistrach, precum și *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian și orchestră de coarde semnată de Șt. Neaga (1941). În ambele lucrări partida viorii se deosebește prin expunerea figurativă de sorginte lăutărească, iar textura acompaniamentului se aseamănă ba cu acordurile, ba cu pasajele țambalului.

Principiile scriiturii orchestrale semnalate de implicarea procedeele lăutărești au căpătat o dezvoltare ulterioară și realizare originală în două simfonii concertante de T. Chiriac. În *Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră* (1975) este evidentă nu numai asimilarea elementelor agogice și articulaționale specifice viorii lăutărești, ci și imitarea sunetelor buciului în partida cornului. În simfonia *Legenda Ciocârliei* (1986) imitațiile timbrale ale cântării tarafurilor sunt prezentate mai variat: pianul, în compartimentul dezvoltător al formei de sonată, se percepe ca țambalul, flautul alto în codă – ca naiul. Partida viorii (începând cu introducerea și tema principală) axează intonațiile melodiei *Ciocârlia* răspândite pe larg în evoluările tarafurilor lăutărești. Continuând tradițiile lăutărești, precum și experiența prelucrării

lor de către G. Enescu, compozitorul introduce în textura *Simfoniei* un număr mare de elemente muzical-pitorești ce țin de descrierea instrumentală a vocilor naturale, anume – cea a ciripirii păsărilor (în episodul din dezvoltare, figurațiile clarinetului redau strigătele puzezei și cucului, oboiul imită prepelița și presura, flautul – turturica).

În lucrările componistice sus-numite, precum și în *Dansurile simfonice*, *Unisoanele*, *Burdoanele* de P. Rivilis, în *Tablourile simfonice* și *Rapsodia pentru orchestră* de I. Macovei, în *Rapsodia concertantă* de P. Rusu, *Concertul pentru orchestră* de Gh. Mustea sunt prezentate individual următoarele principii specifice artei interpretative a tarafurilor lăutărești: instabilitatea vocilor reale, care se manifestă prin schimbarea accelerată a timbrurilor, volumelor și densității texturii sonore, alternanța evoluărilor instrumentale de ordin solistic, concertistic și cel de tutti, transmiterea liberă a funcției de solist de la un instrument la altul, tratarea virtuoasă a posibilităților expresive și coloristice ale fiecărui instrument, orientarea manierei interpretative a tuturor participanților la procedeele muzical-tehnice caracteristice cântării lăutarilor-viorști⁷⁴.

Deși trăsăturile arhitectonice specifice evoluărilor tarafurilor lăutărești se realizează parțial prin succesiunile manifestărilor instrumentale solistice și grupurilor instrumentale, aceste trăsături cer o abordare aparte.

În această ordine de idei, nu poate fi trecută neobservată intenția generală a lăutarilor de a diversifica prezentările artistice ale surselor muzicale citate. De obicei, lăutarii variază intens melodiile preluate. Ca regulă, melodia de bază este supusă unor variațiuni ornamentale, iar în pasajele pline de virtuositate, caracteristice zonelor culminante ale exprimării muzicale, se îmbină figurațiile melodice cu cele armonice.

Figurațiile și pasajele virtuoase preluate din practica lăutărească deseori servesc la exprimarea componistică quasi-improvizatorică în compartimentele introductive, tranzitive și

dezvoltătoare ale lucrărilor instrumentale, precum și pentru organizarea unui flux sonor strălucitor în cadențele concertelor instrumentale și simfoniilor concertante. Tratarea componistică a figurațiilor și pasajelor de proveniență lăutărească în timp diferă. În unele cazuri, pe baza lor sunt construite „formulele generale ale expunerii sonore”. În alt caz, ca de exemplu, în primul compartiment din partea întâi a *Burdoanelor* de P. Rivilis, în majoritatea lucrărilor lui Iu. Gogu, aceste procedee le interpretează ca echivalente constructive și semantice ale temelor muzicale, cu alte cuvinte, ca „teme-interimare” ale compozițiilor muzicale.

În practica interpretativă a tarafurilor s-au evidențiat nu numai miniaturile orchestrale separate, axate pe o singură imagine artistică, ci și succesiunile miniaturilor ce prezintă alternanța diferitelor imagini. Ca regulă, muzica scrisă într-un tempo lent sau moderat, care se deosebește prin ritmica neaccentuată și „spontaneitatea” desfășurării melodice, este urmată de cea vioaie, cu mișcarea repede, accentele regulate, ce generalizează în sine particularitățile muzicale ale dansurilor populare. În acele cazuri, când lăutarii cântă succesiv, fără pauze, câteva prelucrări ale diferitelor melodii devine evident efectul artistic pe care îl constituie secționarea contrastantă a unui flux sonor continuu. Anume astfel de principiu este pus la baza potpuriurilor, rapsodiilor și suitelor semnate de compozitori din Moldova, cu toate că potpuriurilor le este caracteristică forma monociclică de tip suită, iar suitele dezvoltă principiul ciclic de sine stătător. Atât în suite, cât și în formele monociclice de tip suită (potpuriul) predomină principiul expozitiv.

Între timp, se cere a fi menționată și o oarecare divergență arhitectonică între evoluările continue ale lăutarilor și construcția compozițională proprie suitei. Părțile componente ale improvizațiilor lăutărești nu se fixează riguros, iar toate secțiunile suitei sunt determinate de compozitor și scrise în partitură. Ciclurile de tip suită cu timpul sunt finite într-o oarecare măsură, iar

evoluările lăutărești încetează mai devreme, sau mai târziu, chiar dacă în cadrul lor sunt prevăzute niște acorduri finale. Suita se deosebește printr-o probabilitate potențială a reducerii sau extinderii procesului de exprimare artistică; cântarea lăutărească actualizează principiul de variabilitate interpretativă.

Lucrările componistice, cărora nu le sunt străine elemente ale tradiției lăutărești diferă în privința diapazonului și puterii de dezvoltare a două surse genetice (muzica instrumentală de origine occidentală și cea de sorginte națională). Una din aceste surse, ca regulă, predomină. Așa, spre exemplu, în *Poemul Nistrului* de Șt. Neaga prevalează evident principiile poemului simfonic „postlisztian”, iar în *Fantezia moldovenească* de același autor se disting principiile caracteristice muzicii lăutărești. Asemenea exemple le putem înmulți.

E necesar de apreciat și influența tradițiilor lăutărești asupra diferitelor niveluri morfologice ale lucrărilor componistice, ținând cont de mărimile lor. Includerea instrumentelor populare și imitarea timbrurilor acestora se relevă mai ales la nivel sonor, pe când principiile improvizatorice specifice tarafurilor se manifestă la nivelul sintactic al lucrărilor de proporții și la cel compozițional al miniaturilor instrumentale. Anume în miniaturi poate fi atins un grad mai înalt al asimilării tradițiilor lăutărești. În lucrările de proporții (în special, în cele ciclice) se observă variabilitatea sferelor de influență a acestor tradiții: în diferite secțiuni ale întregii compoziții elementele de proveniență lăutărească se manifestă eterogen.

Efectul de variabilitate depinde de contextul general în care sunt implicate procedeele lăutărești. Intensitatea contrastului elementelor de sorginte lăutărească cu cele întemeiate în muzica componistică vesteuropeană are caracterul invers proporțional față de cantitatea acestor elemente într-un anumit organism muzical. De exemplu, sunarea instrumentelor populare în suita *Pe-un picior de plai* de T. Chiriac nu stârnește nici un efect neașteptat pe fundalul unui înalt coeficient al influenței lăutărești

asupra acestei lucrări. Și, dimpotrivă, unele aluzii la cântarea tarafului, care apar uneori în partea mediană a *scherzo*-ului din *Simfonia nr. 2* de G. Neaga, se reliefează clar pe fundalul unei muzici de ordin intelectual-filosofic.

Aprecierea justă a funcțiilor elementelor folclorice în spectrul stilistic al operelor componistice nu poate fi efectuată fără o exegeză științifică respectivă. Din acest punct de vedere, trebuie de diferențiat valoarea de sine stătătoare a folclorului și rezultatele diferite ale prelucrării lui de către compozitori.

Mai mult decât atât, tălmăcirea veridică atât a aportului artistic al creațiilor componistice, cât și a măiestriei autorilor nu trebuie să depindă de prezența sau absența elementelor folclorice în cadrul acestora, deoarece asimilarea lexemelor muzicii populare nu poate fi considerată obligatorie pentru realizarea oricăror idei creatoare. Acestea din urmă ar trebui diferențiate în mod rațional pentru a explica cauzele și efectele încadrării ingredientelor folclorice în țesătura partiturilor autoricești. Un rezultat artistic pozitiv poate surveni numai atunci, când elementul folcloric, organic inserat într-o lucrare componistică, contribuie la realizarea concepției muzicale originale.

CAPITOLUL III

ELEMENTE STILISTICE ALE MUZICII UNIVERSALE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

Este firesc faptul că în afara asimilării experienței reprezentanților de frunte ai artei universale nu poate fi atins nivelul cu adevărat profesionist al creației artistice naționale. O premisă favorabilă pentru asimilarea tradițiilor și curentelor artei universale de către exponenții artei autohtone poate fi considerat procesul de studii în instituțiile profesionale speciale, precum și însușirea de sine stătătoare a fenomenelor artistice din diferite țări ale lumii.

1. Orientările stilistice ale compozitorilor chișinăuieni și instruirea artistică

Orientarea creatoare a compozitorilor din Moldova (ca și din alte regiuni ale lumii) este dependentă nu numai de evenimentele artistice curente, ci și, în mare măsură, de procesul de instruire profesionistă, de influența manierei artistice și a principiilor didactice specifice profesorilor lor¹.

Unul dintre primii muzicieni străini ale cărui opere laice (corale, muzical-teatrale și instrumentale) au căpătat o anumită răspândire pe meleagurile noastre, influențând mult gusturile intelectualității locale, fusese compozitorul italian Giuseppe Sarti. Creațiile sale pompoase, grandilocvente au fost interpretate între anii 1789-1791 de artiștii angajați de Gr. Potiomkin, în timpul stabilirii cartierului general al armatei lui la Iași, Bender și Dubăsari. La începutul sec. al XIX-lea la Iași au fost montate spectacole muzical-teatrale sub conducerea italianului G. Magi. Vestitul celist german B. Romberg, călătorind prin țările române (1809), nu numai a colectat melodiile populare moldovenești și munteneste, aranjându-le într-o fantezie cu titlul *Mititica*, ci și a interpretat

creația compozitorilor romantici vest-europeni, răspândind-o în mediul melomanilor locali.

La mijlocul sec. al XIX-lea, la Iași au activat tatăl și fiul Mezzetti (Pietro și Enrico) care și-au făcut studiile la Bologna. Pietro Mezzetti a scris, mai ales, romane și lucrări corale, iar Enrico mai este cunoscut și ca autor al muzicii teatrale și instrumentale. La fel la Bologna și-a terminat procesul de instruire artistică T. Cerne (un ieșean de origine) – autor de cantate, creații orchestrale, romane, studii muzical-teoretice.

Elena Asachi, fiind unul dintre întemeietorii operei naționale și a muzicii pentru spectacole dramatice, a căpătat cunoștințe muzicale multilaterale, inițial la Dresda sub conducerea părintelui său Anton Teyber (solfegiul, armonia, contrapunctul), pe urmă – la Viena în clasa profesorului italian D. Donzelli (canto). A. Flechtenmacher (austriac de origine, născut la Iași) a absolvit Conservatorul din Viena (clasa vioară de J. Böhm și J. Mayseder), și-a perfecționat măiestria componistică la Conservatorul din Paris, devenind, la mijlocul sec. al XIX-lea, dirijorul orchestrei Teatrului din Iași, un compozitor vestit, care a adus prețioasă contribuție în evoluția operei românești și a muzicii simfonice. Eduard Caudella, care avea o mare autoritate ca director al Conservatorului din Iași la confluența sec. XIX-XX, ca autor al muzicii vocale, teatrale și simfonice, a fost italian de origine, și-a început studiile profesionale la Iași, perfecționându-și mai apoi măiestria la Berlin și la Frankfurt pe Main.

La Berlin și Viena și-a făcut studiile muzicale și Gh. Scheletti – contemporan cu G. Musicescu, pianist și compozitor, care, ca și acesta, a avut preferințe pentru muzica corală.

Nu numai procesul de studii speciale muzicale, ci și gusturile artistice ale timpului au determinat predilecțiile stilistice ale înaintașilor muzicii din Moldova (ale muzicienilor de origine străină, ale celor de baștină) pentru tradițiile muzicale clasice și romantice. În lucrările compozitorilor sus-numiți, predominau influențele tradițiilor muzicale italiene și germane. În unele cazuri

(menționate în capitolul precedent al lucrării date), formele, genurile, lexemele muzicale de proveniență universală au fost îmbogățite cu elemente modale, ritmice, timbrale, specifice folclorului național.

O situație similară se observă și în creația înaintașilor muzicii culte basarabene (unele aspecte specifice vor fi abordate ulterior). De exemplu, la Conservatorul berlinez (în clasa teoria muzicii și contrapunct a lui K. Meyerberger, în clasa pian a lui H. Müller) și-a perfecționat măiestria muzicală compozitorul rus Vladimir Rebikov, care s-a stabilit la Chișinău între anii 1897-1901, întemeind aici Secția locală a Societății Imperiale Muzicale Ruse (SIMR) și Colegiul muzical de pe lângă această societate. Până în anul 1897 V. Rebikov era cunoscut ca autor al operei în două acte *Furtună* pe care a montat-o la Chișinău la sfârșitul anului 1900. Tot aici el a compus o altă operă într-un act *Pomul de Crăciun*, având ca subiect povestea lui H. Andersen *Fetița cu chibrituri* și povestea lui F. Dostoevski *Băiatul la Crăciun*. Fiind un adevărat adept al romantismului, mai concret, al wagnerianismului muzical, el propaga ideea că „muzica este limba sentimentelor, iar sentimentele nu au forme dinainte stabilite și n-au terminații”². Utilizând terminologia specială, putem afirma că V. Rebikov a fost aderent al „formelor deschise”, al „operei de sinteză a artelor” (*Gesamtkunstwerk* – expresia lui R. Wagner), al inovațiilor sonore ce țin, mai ales, de scările modale³.

Tradiția romantismului german și austriac a fost asimilată de către Solomon Șapiro care a absolvit Academia muzicală vieneză. Tradiția dată a influențat, mai ales, liedurile și romanțele acestui compozitor (majoritatea compuse între anii ‘50– ‘60 ai secolului XX). La o altă extremă în creația lui S. Șapiro se situează așa-numita muzică de estradă lipsită de influențe romantice.

Unii muzicieni care au activat atât în Moldova, cât și în Basarabia, au absolvit instituții muzicale superioare din Franța. Astfel, vestitul violonist ieșean, etnomuzicolog, istoric de artă Teodor Burada, a studiat armonia în clasa lui H. Reber,

concomitent perfecționându-se ca interpret cu D.-J. Alard la Conservatorul Imperial de Muzică și Declamațiune din Paris. Tot acolo și-a făcut studiile și fratele lui T. Burada – Mihai – autor de opere pentru pian. V. Popovici, fiind atras interesat de scrierea muzicii vocale de cameră și a celei corale, și-a perfecționat măiestria la Schola Cantorum din Paris cu Amédeé Gastoné (cântarea gregoriană), Paul de Flem (contrapunct), Vincent d'Indy (compoziție, orchestrație). Șt. Neaga, unul dintre întemeietorii muzicii simfonice și instrumentale de cameră din Basarabia, și-a desăvârșit procesul de studii profesionale la École Normale de Musique (Paris) cu A. Cortot (pian), Ch. Münch (dirijat orchestral), N. Boulanger și Ch. Koechlin (compoziție). Tot la Paris, la Școala Superioară Muzical-pedagogică și-a perfecționat cunoștințele muzicale O. Tarasenco – absolvent al Conservatorului clujean, pianist și compozitor.

Din aceste considerente, este firească predilecția compozitorilor sus-menționați de a îmbina elemente stilistice romantice cu cele impresioniste care au căpătat o largă circulație în arta muzicală franceză datorită activității creatoare a lui C. Debussy, P. Ducas, M. Ravel, A. Roussel. Dacă la Șt. Neaga, în perioada interbelică, aceste elemente sunt încadrate în forme muzicale mai ample, la O. Tarasenco, în anii postbelici, ele s-au manifestat în alte condiții caracteristice genurilor muzicii de cameră (atât ale celei instrumentale, cât și ale celei vocale).

Unii compozitori care au pus temelia procesului de profesionalizare a artei muzicale de la Iași și Chișinău și-au îmbogățit experiența profesionistă sub conducerea reprezentanților de frunte ai culturii muzicale ruse.

G. Musicescu și-a perfecționat măiestria profesionistă, după absolvirea Conservatorului ieșean, la Capela de Cântăreți Curteni din Sankt Petersburg și la Conservatorul petersburgian. Dintre profesorii Capelei, el l-a apreciat înalt pe I. Guncke care a împărtășit principiile muzical-estetice ale lui M. Glinka, A. Borodin, V. Stasov. La Conservator, G. Musicescu, auditor

cu frecvență liberă, a dat preferință lecțiilor lui N. Voeacek (orchestrație) și celor ale lui A. Famințin (istoria muzicii).

Ulterior, G. Musicescu și A. Famințin au întreținut o corespondență ce mărturisește faptul, că Musicescu, în linii mari, a fost aderent al principiilor creatoare specifice *Grupului celor cinci*¹. Anume aceste tradiții au exercitat influență asupra criteriilor de valorificare de către Musicescu a cântecelor populare românești, asupra modului de armonizare a acestora.

Autorul primelor concerte pentru pian scrise în Basarabia – C. Romanov, a fost discipol al lui R. Glier la Conservatorul din Kiev. V. Bulîcev, a cărui activitate artistică multilaterală (profesor, dirijor de cor, fondator al societăților muzicale etc.) s-a desfășurat la Chișinău între anii 1918-1944, a studiat la Conservatorul din Moscova cu K. Kipp (pian), M. Ippolitov-Ivanov (armonie), S. Taneev (contrapunct). Constantin Zlatov – unul dintre primii compozitori-simfoniști din Basarabia – a frecventat lecțiile lui A. Glazunov. Omonimul său Simion Zlatov a absolvit Conservatorul din Sankt Petersburg. La aceeași instituție și-a făcut studiile Gheorghe Iațentkovski: mai întâi la A. Verjbilovici (violoncel), pe urmă – la A. Leadov și Ia. Vitol (compoziție). Dintre numeroșii discipoli ai lui Iațentkovski care au activat la Conservatorul chișinăuian *Unirea*, îi menționăm pe G. Borș, E. Coca, Ș. Aranov. Dacă E. Coca, în virtutea diferitelor circumstanțe, n-a putut obține o pregătire muzicală superioară, fiind de fapt un autodidact extrem de talentat, Ș. Aranov, manifestându-se ca fondator al simfojazz-ului basarabean, după absolvirea Conservatorului *Unirea* și-a perfecționat măiestria interpretativă (clasa trompetă) și componistică (clasa lui I.-N. Otescu) la Conservatorul din București.

Majoritatea compozitorilor care și-au desfășurat activitatea la Tiraspol în anii '30, și-au făcut studiile în instituțiile de învățământ muzical din Rusia și Ucraina. Drept dovadă servesc următoarele date. A. Kamenetki a absolvit Colegiul muzical din Sankt Petersburg, clasa dirijat coral. V. Poleakov a frecventat lecțiile

de compoziție la Institutul muzical-dramatic din Harkov, D. Gherșfeld – la Institutul Muzical-teatral din Odesa. L. Gurov, fiind un profesor cu renume și un activist pe tărâm muzical-obștesc în Chișinăul postbelic, a absolvit Conservatorul de Stat din Odesa (pe atunci – Institutul muzical-dramatic), unde a studiat compoziția și contrapunctul în clasa lui P. Molceanov, orchestrația și analiza formelor muzicale – la A. Pavlenko, armonia – la N. Vilinski. P. Molceanov fiind discipolul lui N. Rimski-Korsakov, l-a orientat pe L. Gurov spre muzica rusă din sec. al XIX-lea; în clasa lui A. Pavlenko predomina studierea muzicii instrumentale vest-europene. Grație lui N. Vilinski – unul dintre primii compozitori ucraineni care au cercetat și au asimilat folclorul muzical din Moldova – Gurov s-a familiarizat cu muzica populară locală⁵.

În clasa lui Gurov la Conservatorul chișinăuean (actualmente – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) și-a făcut studiile întreaga pleiadă a compozitorilor din Moldova a căror cale de creație a luat ființă în anii '50. Cei mai de seamă discipoli ai lui L. Gurov sunt L. Berov, D. Fedov (Feidman), A. Stârcea, S. Lobel, N. Chiosa, A. Mulear, V. Slivinski, Gh. Neaga, Z. Tkaci, V. Zagorschi, P. Rivilis. Unii din discipolii lui L. Gurov au devenit și ei, cu timpul, profesori de compoziție, despre acest fapt mărturisește activitatea lui S. Lobel, V. Zagorschi, Z. Tkaci, P. Rivilis.

S. Lobel a absolvit Conservatorul ieșean ca pianist și muzicolog, pe urmă a studiat compoziția (clasa lui M. Jora) și pianul (cu F. Musicescu) la Conservatorul bucureștean, în fine, și-a perfecționat compoziția cu L. Gurov la Conservatorul din Chișinău. După absolvirea Conservatorului, S. Lobel a dat lecții de compoziție împreună cu Gurov. În clasa lor și-au făcut studiile S. Lungu și V. Rotaru. Mai târziu, S. Lobel a creat propria clasă de compoziție ai cărei absolvenți au devenit S. Buzilă, E. Doga, T. Chiriac, D. Kițenko, O. Negruța.

Teze de licență în clasa lui P. Rivilis au semnat A. Chiriac, I. Aldea-Teodorovici, V. Ciolac, V. Doni ș.a. Printre discipolii Z. Tkaci se numără V. Loghinov, A. Fiodorova, E. Fiștik. Cea

mai numeroasă clasă de compoziție a avut-o V. Zagorschi. Aici și-au făcut studiile superioare V. Verhola, B. Dubosarski, I. Macovei, Gh. Mustea, P. Rusu, G. Kuzmina, I. Enache, E. Mamot, S. Lîsîi, M. Stârcea, Gh. Ciobanu, A. Bojonca ș.a.

Se cere a fi subliniat, că continuitatea predilecțiilor stilistice, a principiilor creatoare de la profesor la discipol se manifestă destul de evident, însă nu totalmente. De exemplu, stilistica romantică, predominantă în creația lui L. Gurov, a influențat operele lui V. Zagorschi (cu toate că spectrul stilistic al muzicii zagorschiene depășește cadrul romantismului – ceea ce va fi arătat mai jos) și, la rândul său, a căpătat reflectare în unele lucrări ale discipolilor săi: M. Stârcea, B. Dubosarski, G. Kuzmina, E. Mamot. Firul romantic leagă diferite generații ale compozitorilor asupra cărora a influențat mai direct sau mai tangențial tradiția întemeiată de Gurov. De exemplu, se dezvoltă următoarea eșalonare a continuatorilor acesteia: L. Gurov – V. Zagorschi (discipol al lui Gurov) – B. Dubosarski (discipol zagorschian) – L. Știrbu (absolvent al clasei lui Dubosarski). În creația lui Știrbu, însă, elementul romantic este generalizat de genurile muzicii instrumentale, iar alte domenii, mai ales, muzica electronică și speciile muzical-teatrale demonstrează un alt pol stilistic specific acestui compozitor, ce se referă la muzica rock (opera-rock *Miorița*).

Evidențiind modalitățile extreme ale raporturilor profesor-discipol, nu poate fi trecută neobservată o tendință contrară celei menționate mai sus, cea de opoziție stilistică categorică a lucrărilor semnate de profesor și a celor compuse de discipolul său. De pildă, creațiile simfonice ale lui P. Rivilis apărute în anii '70–'90 care manifestă o orientare antiromantică n-au tangență cu stilul profesorului acestui compozitor – L. Gurov. În lucrările semnate de Gurov este evidentă o axă monostilistică, iar creația unui alt discipol al acestui profesor – Gh. Neaga demonstrează folosirea fenomenelor polistilistice. Un exemplu elocvent de orientare creatoare a fostului student, opusă celei specifice profesorului său,

ne aduce activitatea componistică a lui Gh. Ciobanu care se încadrează în explorările curente „postavangardiste” (fuziunea elementelor caracteristice sonoristicii, tehnicii minimaliste, coeziunea originală a monodiei, eterofoniei, micropolifoniei spectrale etc.).

Foarte elocvent se desprind direcțiile creatoare caracteristice foștilor discipoli ai lui S. Lobel. Dacă T. Chiriac s-a îndreptat spre neofolclorism în muzică, ultimele partituri compuse de D. Kițenko reflectă predilecțiile acestuia, pe de-o parte, pentru curentele neoclasice (în sensul larg al noțiunii, care cuprinde și fenomenele de neogotic, neobaroc), iar pe de alta – pentru tehnicile minimalistă, repetitivă, nonevolutivă. În operele semnate de O. Negruța s-au contopit elementele neoclasice cu cele tipice manierei de jazz. În genurile muzicii academice abordate de E. Doga este evidentă asimilarea și prelucrarea elementelor stilistice romantico-impresioniste, iar muzica de estradă, ca și cea pentru filmele artistice, se încadrează în acel areal muzical-stilistic pe care îl reprezintă creația lui Francis Lai și M. Legrand din Franța, R. Pauls din Letonia, M. Tariverdiev din Rusia.

În panorama stilistică a creației muzicale din Moldova, s-au manifestat și compozitorii veniți din alte regiuni culturale. De exemplu, V. Bitkin a absolvit Liceul muzical din Nijni Novgorod și Conservatorul „P. Ceaikovski” din Moscova (clasa de compoziție a lui N. Sidelnikov). Orientarea promodernistă a profesorului a trezit interesul discipolului pentru studierea și asimilarea noilor tehnici de compoziție, a noilor tendințe stilistice. Un alt compozitor străin, V. Simonov, stabilit temporar (ca și Bitkin) în Moldova, este absolvent al Colegiului Muzical „L. Sobinov” din Iaroslavl și al Institutului Muzical-pedagogic „Gnesin” din Moscova (actualmente – Academia de Muzică din Rusia). Și în acest caz, discipolul a continuat tradițiile caracteristice profesorului său (N. Peiko), însă Simonov, după Peiko, a urmărit principii diametral opuse celor caracteristice lui Sidelnikov–Bitkin. Simonov își scrie operele bazându-se pe anumite elemente

specifice „romantismului rusesc”; nucleul creației sale îl reprezintă simfonismul programatic, pitoresc, ale cărui rădăcini se află în creația instrumentală a reprezentanților *Grupului celor cinci*.

Un alt compozitor din Moldova, D. Kițenko, după absolvirea Institutului de Stat al Artelor (actualmente Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice), clasa profesorului S. Lobel, și-a perfecționat măiestria la București sub conducerea profesorului T. Olah. Împărtășind preferințele creatoare caracteristice lui T. Olah, D. Kițenko se concentrează asupra conjugării scriiturilor muzicale simfonică și camerală, reînvie și modernizează formule sonore și structuri compoziționale preclasice, valorifică posibilitățile constructive și expresive ale procedeeelor polifonice. Tatiana Tarasenco și-a făcut studiile profesionale speciale în clasa profesorului S. Balasanean de la Conservatorul „P. Ceaikovski” din Moscova. Influențată de maniera profesorului său, ea s-a orientat spre îmbinarea elementelor stilistice impresioniste cu cele neoclasiche. Aceeași fuziune a componentelor stilistice predomină și în creația lui Ion Macovei, și în cea a Galinei Kuzmina, care de asemenea, și-au făcut doctoratul în clasa lui S. Balasanean. Anfisa Fiodorova și-a perfecționat scriitura componistică în clasa lui T. Hrennikov (asistent fiind T. Ciudova). În muzica ei este evidentă sintetizarea diferitelor elemente stilistice postimpresioniste ce contribuie la evidențierea imaginilor artistice contrastante.

Așadar, însuși procesul de instruire specială, cel de formare a manierei de exprimare artistică, determină explorismul pluridirecțional specific paletelor stilistice a compozitorilor din Moldova. Complexitatea acestei palete devine mai evidentă dacă vom lua în considerație transfigurările manierei creatoare, caracteristice unor compozitori în cursul evoluției lor artistice, dependente de impulsuri atât exterioare, cât și interioare (ne referim la aspectele psihologice ale activității artistice). Uneori stilul muzicii la etapa timpurie a creației unui compozitor, nu este identic modalităților stilistice care se afirmă la etapele matură și târzie ale activității lui.

2. Evoluția predilecțiilor stilistice

Printre reprezentanții mai în vârstă ai artei muzicale basarabene din sec. al XX-lea (E. Coca, M. Bârcă, V. Bulîcev, G. Iațentkovski, C. Romanov, C. Zlatov), Șt. Neaga este cel care a avut o evoluție artistică deosebit de intensă și dinamică.

În anii de copilărie și în cei de adolescență, gusturile muzicale ale lui Șt. Neaga s-au format sub influența, pe de-o parte, a cântării lăutărești (grație faptului că el s-a născut în familia unui lăutar, activând mai târziu în vestitul taraf sub bagheta lui A. Dinicu), iar pe de alta – a muzicii compozitorilor romantici F. Chopin, F. Liszt, P. Ceaikovski pe care el a interpretat-o studiind pianul cu I. Deil și Iu. Guz la Colegiul de Muzică de pe lângă Secția chișinăueană a SIMR. În anii '20, adică în timpul studiilor la Academia de Muzică din București, și în prima jumătate a anilor '30, stilul muzicii lui Neaga purta pecetea tradiției romantice. Cercetătorii creației compozitorului menționează influența muzicii lui C. Franck asupra părții a doua din *Sonata pentru pian*, asupra temelor principale din prima parte și din partea finală a *Cvartetului pentru coarde în re-minor*. *Sonata pentru vioară în si-minor* demonstrează anumite împrumuturi stilistice din muzica lui P. Ceaikovski (tema secundară a primei părți), a lui F. Chopin (partea a doua *Mazurca*), Ch. Gounod (partea a treia)⁶.

În a doua jumătate a anilor '30, sub influența artei muzicale parisiene (menționată mai sus), Neaga a creat, pe de-o parte, câteva lucrări instrumentale pătrunse de un impresionism pitoresc (de exemplu, *Suita franceză* pentru pian), iar pe de alta – piese compuse în maniera postimpresionistă, cu utilizarea complexelor sonore mai dense, cu predominarea turațiilor cromatice, disonanțelor emancipate (în această ordine de idei, prezintă interes tratarea neobișnuită, „promodernistă” sau urbanistă a nocturnei în *Nocturna nr. 1*). Piese pentru pian, de orientare folclorică (mai ales), compuse în aceiași ani (*Jocul*, *Basarabeasca*), reprezintă conexiuni originale ale formulelor ritmice specifice

muzicii anumitor dansuri populare cu factură polifonizantă, articularea de tip tocată, martellato căpătând o răspândire largă în muzica vesteuropeană de orientare neoclasică.

Prima jumătate a anilor '40, în opinia noastră, este o zonă culminantă în creația componistică a lui Șt. Neaga. Anume în acești ani, au atins cota maximă două tendințe principale caracteristice manierei lui de exprimare. Prima dintre ele, ce ține de asimilarea experienței lăuteărești, s-a generalizat în *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian și orchestra de coarde. O altă tendință, ce se referă la sintetizarea elementelor romantice, impresioniste și postimpresioniste, s-a dezvoltat, mai ales, în *Poemul Nistrului* și în *Concertul pentru vioară și orchestră*. E firesc faptul, că și în aceste creații sunt evidente anumite elemente folclorice (ele fiind menționate în capitolul precedent), însă Neaga nu le imită, nu le stilizează, ci le asimilează și transfigurează subordonându-le concepțiilor artistice respective.

O anumită stare de echilibru al elementelor stilistice locale (mai ales al celor de proveniență folclorică) și al celor universale (de origine vesteuropeană) o atinge Neaga în suita simfonică *Moldova*. Suita dată, compusă în anii celui de-al doilea război mondial, din punct de vedere conceptual, anticipează *Poemul Nistrului*. Amintiri și visuri pașnice se reflectă în partea a doua a ciclului tripartit ce asimilează formule dansante tipice *oleandrei* și *horei*. În părțile extreme ale ciclului se generalizează agregatele fonice dure, prin care sunt redată consecințele dezastruoase ale războiului. Aici compozitorul utilizează figurile ritmice punctate și sincopate, turațiile melodice extrem de cromatizate, disonanțele emancipate în proiecția verticală a texturii sonore – cu alte cuvinte, anume acele mijloace expresive pe care le-au folosit mai mulți compozitori din diferite țări ale lumii reflectând evenimentele războinice și patosul antimilitar.

O cotitură evidentă în evoluția stilului neaghian o semnalează cantatele *Ștefan cel Mare* și *Basarabenii*. Aceste lucrări au dezvoltat o tendință de bază din ultima perioadă a creației

compozitorului pe care o demonstrează predilecția pentru genurile muzicii corale, anume, pentru cantată și oratoriu, care au înlăturat genurile muzicii instrumentale, predominante până la mijlocul anilor '40. Tendința dată o putem interpreta în mod bivalent. Pe de o parte, s-a lărgit arealul genurilor folosite de Neaga, s-au manifestat unele curente stilistice mai puțin abordate de compozitor: au devenit mai reliefate punctele de tangență între muzică și cuvântul poetic, în prim plan a ieșit maniera în frescă a scriiturii, precum și atracția pentru formele ciclice mari, pentru componentele interpretative grandilocvente. Pe de altă parte, ultimele creații neaghiene, cum sunt cantata *Salut comuniștilor Moldovei*, *Cantata jubiliară* consacrată aniversării a 25-a a RSSM, oratoriul *Cântul renașterii* provoacă anumite reflecții ce țin de transfigurarea artificială a orientărilor creatoare ale compozitorului supus presiunii conjuncturii sociale și ideologice a timpului respectiv.

Actualmente, este greu de apreciat gradul sincerității lui Neaga, în ceea ce privește atitudinea plină de încântare față de partidul comunist și „cuceririle socialiste”, având în vedere realitățile regimului stalinist (a propos, declarațiile făcute de compozitor ne dau, după cât se pare, răspunsul pozitiv la această întrebare)⁷. În perspectiva istorică contemporană, putem afirma cu certitudine că operele sus-numite n-au devenit puncte de vârf ale creației compozitorului. Aceste lucrări pot fi apreciate astăzi ca niște ecouri trezite de „monumente muzicale pompoase” semnate de către compozitorii ruși în timpul stalinist. Ele în nici un caz nu depășesc (dimpotrivă, diminuează) performanțe creatoare obținute de Neaga în *Poemul Nistrului*, *Concertul pentru vioară*, *Doina* pentru soprano și orchestră care au constituit „fondul de aur” al muzicii basarabene. (Aprecieră specială a aportului ultimei perioade de creație a lui Neaga în lumina evoluției stilului compozitorului în întregime poate servi drept obiect pentru un studiu aparte.)

Ultima etapă a creației lui Șt. Neaga a coincis cu începutul carierei componistice a lui S. Lobel. La sfârșitul anilor '40 –

primul sfert al anilor '50 au apărut primele sale lucrări de amploare. Evoluția stilistică a lui Lobel s-a reliefat în domeniul simfonic. Acest fapt este firesc, fiindcă atracția spre muzica simfonică a avut un caracter permanent în cursul vieții creatoare a acestui compozitor. Autor a șapte simfonii, el se bucură de autoritatea unuia dintre reprezentanții de frunte ai culturii muzicale în Moldova de la mijlocul secolului al XX-lea.

În timpul compunerii de către Lobel a *Simfoniei întâi* predomina atitudinea sceptică a ideologilor „artei muzicale sovietice” față de simfonia dramatică. Întruchiparea conflictelor existențiale, a problemelor complexe n-a fost încurajată de funcționarii de partid, ea fiind considerată nepotrivită „condițiilor neconflictuale” caracteristice „realismului socialist”. În hotărârile partinice apărute între anii '46–'48 (menționăm aici, că Lobel a fost un adept al mișcării comuniste), mijloacele muzicale curente destinate exprimării conflictelor dramatice pe care le-au utilizat compozitorii vesteuropeni (A. Honegger, B. Britten, K. Hartmann) și, parțial, cele mai tragice talente din fosta URSS (D. Șostakovici) au fost interpretate ca „agregate sonore haotice care transformă muzica într-o cacofonie”⁸. La fel, au fost dezapreciate de către „instanțele înalte” operele muzicale cu caracter meditativ fiind, parcă, „axate pe doliu, pe pesimism și dezamăgire asupra vieții”⁹. A fost favorizată o artă diametral opusă celei lirico-psihologice, „sugerându-i tineretului sovietic vioiciune, bucurie existențială, patriotism... lipsă de teamă în fața oricărui obstacol...”¹⁰.

Asemenea „recomandări” nu au putut trece „neobservate” de către compozitorii din Moldova. A apărut un mare număr de lucrări festive, „sărbătorești”: uvertura *Moldova eliberată* de S. Zlatov, *Uvertura festivă* de V. Poleakov, *Suita jubiliară* de Ș. Aranov, uvertura *Întru aniversarea a 30-a a Marelui Octombrie* de G. Bogaciov. Dintre creațiile simfonice din același spectru ideatic, un exemplu specific îl reprezintă *Simfonia întâi (Festivă)* de S. Lobel dedicată aniversării a 25-a a RSSM (1949).

Aniversarea a fost interpretată de Lobel nu numai ca eveniment festiv, ci și ca pretext pentru cugetări profunde asupra destinului patriei sale. De aceea, simfonia cuprinde două fire conceptuale: unul festiv, exaltat și altul lirico-psihologic, meditativ. O atare dualitate o reprezintă sursele stilistice caracteristice acestei simfonii. Prima își are sorgintea în muzica rusă, anume – în simfonismul epic cultivat de *Grupul celor cinci*, a doua se bazează pe tradiția romantismului muzical românesc (creația lui A. Flechtenmacher, E. Caudella, operele timpurii ale lui G. Enescu). Temele muzicale, subdiviziunile arhitectonice, părțile componente ale ciclului cvadripartit se aseamănă într-un oarecare sens cu eșalonarea unor tablouri muzicale pitorești. Cuprinsul acestora îl descifrează poetizarea romantică a genurilor muzicii populare (formulele ritmice tipice *sârbei* răsună în tema principală din partea întâi, contururile specifice *horei* sunt evidente în tema de bază a părții a treia), imitarea timbrurilor caracteristice unor instrumente populare, cât și a procedeeleor interpretative lăutărești (bașii obstinați din partea mediană a *Scherzo*-ului imită sunetele cimpoiului).

Următoarea simfonie lobeliană este influențată mult de creația profesorului său L. Gurov. Acest fapt devine mai evident prin analiza comparată a *Simfoniei nr. 2* de S. Lobel cu *Simfonia* omonimă compusă de L. Gurov¹¹. Cel mai de seamă punct de tangență între *simfoniile nr. 2* de Gurov și Lobel îl constituie spectrul conceptual: ambele simfonii reprezintă reminiscențe sonore la evenimentele războiului civil din Rusia; ele sunt dedicate unor eroi (*Simfonia* lui Gurov „povestește” despre V. Ceapaev, în centrul atenției lui S. Lobel se situează G. Kotovski). Dramaturgia ambelor simfonii se bazează pe alternarea compartimentelor narative și a celor active care, însă, joacă un rol diferit în construcția arhitectonică fiind tratată specific (*Simfonia* lui Gurov cuprinde cinci părți, iar cea a lui Lobel reprezintă un ciclu cvadripartit). Stilistica muzicală a *Simfoniei* lui Gurov poartă amprenta „simfonismului cantabil” caracteristic

compozitorilor ruși Iu. Șaporin, V. Șebalin, L. Knipper. Despre aceasta ne mărturisește, mai ales, geneza temelor muzicale bazate pe formule intonaționale tipice cântecelor rusești, atât eroice, cât și târăgănate (fără folosirea unor citate). Un exemplu elocvent al stilizării unui cântec eroic îl reprezintă tema concluzivă, axată pe ritm de marș din prima parte a *Simfoniei* lui Gurov.

Intonații similare se remarcă în tema principală din prima parte a *Simfoniei a doua* de S. Lobel. Însă spectrul stilistic al acestei *Simfonii* nu se limitează la ecourile cântecelor rusești și principiile „simfonismului cantabil” din Rusia. Tema principală din partea finală a *Simfoniei* lobeliene se aseamănă, sub aspectele ritmic, melodic și conceptual, cu melodia cântecului *Ca ira!*, care vine din timpul Marii revoluții franceze din sec. al XVIII-lea. Despre aceasta mărturisesc caracterul eroic al muzicii, mișcarea de marș, piciorul de tip troheu, secunde obstinate situate în nucleul melodic al temei. Un alt aspect stilistic propriu *Simfoniei* lobeliene își are obârșia în universul folcloric local. Un număr mare de teme muzicale se bazează pe structurile modale de proveniență folclorică: alternarea într-un travaliu melodic a treptelor naturale și alterate, utilizarea modului dorian, cea a scărilor minore cu treptele a patra și a șasea urcate. Tema secundară din *Scherzo* asimilează formula ritmică tipică dansului *hora mare*. Asupra temelor de bază din partea a treia (*Andante cantabile*) au influențat formulele melodice caracteristice unor cântece haiducești. Din punct de vedere stilistic, *Simfonia a doua* seamănă cu cantata lobeliană *Zorile noastre* pe versuri de Em. Bucov.

Așadar, la sfârșitul anilor ‘40 – prima jumătate a anilor ‘50 s-a cristalizat dominanta epico-eroică în concepția artistică a lui S. Lobel pe care o caracterizează următorii indici muzical-stilistici: utilizarea complexelor intonaționale derivate din melodiile cântecelor populare eroice și epice, a ritmurilor de marș și dansante, a armoniei funcționale, predominarea manierei pitorești, „de tip placardă” a scriiturii muzicale.

În a doua jumătate a anilor '50 și la începutul anilor '60 s-a reliefat o cotitură estetică și stilistică pe care o demonstrează mai elocvent *Simfonia a patra* (1964). Un loc tranzitiv de la *Simfonia a doua* la *Simfonia a patra* îl ocupă *Concertul pentru vioară* și *Simfonia a treia*. Sensul acestei cotituri îl constituie trecerea de la maniera de tip placardă la cea mai detaliată, nuanțată, de la imaginile eroice la cele lirico-psihologice.

Simfonia a treia (în re minor) de S. Lobel se deosebește evident de *Simfonia a doua*, cu toate că s-au păstrat și unele puncte de tangență: folosirea intonațiilor provenite din cântecele eroice și epice, încadrarea într-un ciclu de sonată a formelor muzicale tipice unor cântece (forme strofice, cele variaționale și variantice). Punctele de divergență dintre aceste simfonii le marchează contururile ciclice (*Simfonia a treia* este alcătuită din trei părți, iar *Simfonia a doua* reprezintă un ciclu cvadripartit), varietățile dramaturgiei simfonice (*Simfonia a doua* se bazează pe principiile tipice simfonismului epico-eroic, iar în *Simfonia a treia* s-au contopit elementele lirice, epice și dramatice), atitudinea față de programatism: dacă muzica *Simfoniei a doua* depinde de un anumit proiect programatic, în *Simfonia a treia* lipsește vreun titlu programatic sau dedicație programatică, un rol primordial îl joacă legitățile muzicale (atât expresive, cât și constructive).

În *Simfonia a patra (în do minor)* predomină concepția lirico-psihologică. Despre aceasta mărturisesc elementele meditative, lamentative, prevalarea mișcărilor lente. Reperele principale în dramaturgia ciclului tripartit sunt marcate de declamațiunea tragică și solemnă în tema principală din prima parte, un coral funebru de la începutul părții a treia și fuziunea acestora în coda părții finale. Reperele menționate servesc drept argumente pentru compararea acestei simfonii cu un recviem instrumental. *Simfonia a patra* de Lobel poate fi interpretată ca prima intenție de a scrie o simfonie-recviem realizată în Moldova. Din punct de vedere conceptual și stilistic, *Simfonia* dată se

aseamănă cu *Simfonia liturgică* de A. Honegger din Franța, *Simfonia-recviem* de B. Britten din Anglia, *O încercare a unui recviem* de K.A. Hartmann în Germania.

În anii '70 a avut loc sincronizarea și, concomitent, polarizarea aceluiași direcții din creația lui S. Lobel, care anterior s-au manifestat aparte. Înclinația spre crearea operelor monumentale cu caracter epico-eroic atinge cota maximă în *Simfonia a cincia* (1970). O anticipează și *Simfonia a doua* (utilizarea intonațiilor provenite din cântecele eroico-epice, varierea lor în cadrul ciclului de sonată), și opusurile vocal-instrumentale scrise anterior (cantata *Zorile noastre*, poemul coral *Haia Livșiș*). *Simfonia a cincia* de Lobel este, de fapt, prima simfonie cu cor, soliști și narator apărută în Moldova, sintetizând caracteristicile simfoniei instrumentale și cantatei. Cu toate acestea, *simfoniile a cincia* și *a șasea* sunt ultimele din cadrul creațiilor lobeliene scrise pe versurile lui Em. Bucov: cantata *Zorile noastre*, *Poemul despre partid*, romanele *Te aștept*, *Cireș, cireș* etc.

Simfonia a șasea întrunește trăsături specifice concepțiilor epice și lirico-monologate. Psihologismul exprimat prin dominarea expunerii monologate îl generalizează *Cvartetul nr. 3 pentru coarde* de S. Lobel.

În ultima perioadă de creație a lui S. Lobel, reflexiunea psihologică rămâne în trecut. Au început să prevaleze echilibrul sufletesc, viziunea filosofică asupra universului, stăpânirea de sine. Nuanțele senine, majore predomină în *Simfonia a șaptea* (1977) și în *Concertul pentru pian* (1979). Seninătatea paletelor sonore caracteristică lucrărilor menționate se deosebește radical de cea remarcată în creațiile festive, pompoase, compuse în perioada timpurie precum și în primele lucrări simfonice și corale semnate de Lobel. Ultimele creații lobeliene reprezintă o altă seninătate fiind rezultanta maturității sufletești, a experienței personale, grație cărora compozitorul a reușit să depășească conștient reflectarea conflictelor existențiale. În pofida tuturor greutăților și obstacolelor, el tindea spre afirmare, prin mijloace muzicale, a

continuității și eternității valorilor spirituale. *Simfonia a șaptea, Concertul pentru pian* demonstrează asimilarea unui anumit complex al mijloacelor expresive și al principiilor arhitectonice specifice muzicii vesteuropene de orientare neoclasică (elementele neoclasiche în creația compozitorilor din Moldova vor fi examinate ulterior).

Studierea evoluției stilistice specifice creației compozitorilor locali ar putea fi continuată, având în vedere, de exemplu, activitatea artistică a lui Gh. Neaga, P. Rivilis, V. Zagorschi, Z. Tkaci. Considerăm, însă, că deja ceea ce a fost examinat (evoluția stilistică a creației lui Șt. Neaga și S. Lobel) servește drept argument pentru următoarea concluzie.

Panorama integrală a tendințelor stilistice în muzica compozitorilor din Moldova este determinată de pluralismul (atât sincron, cât și diacronic) aporturilor creatoare individuale. Orice aport individual nu poate fi tratat ca un fenomen omogen; dimpotrivă, în stilul unui anumit compozitor poate fi remarcată, de obicei, o oarecare schimbare a reperelor, a orientărilor stilistice dependente de evoluția artistică a personalității creatoare, de traiectoriile complexe ale mișcărilor spirituale. Cu toate acestea, panorama multidimensională, cam pestriță a creației componistice din Moldova cuprinde unele „puncte de pornire” – ceea ce, utilizând noțiunea propusă de G. Grigorieva, putem aprecia ca „poluri de atracție stilistică”¹².

În anii ‘30–‘50 au devenit evidente acele poluri de atracție stilistică caracteristice unui număr mare de compozitori din Moldova, care descind din creația *Grupului celor cinci* și din cea a lui P. Ceaikovski. În același timp, unii muzicieni locali s-au manifestat ca continuatori ai experienței componistice naționale, studiind și asimilând realizările predecesorilor și contemporanilor din arealul cultural românesc, mai ales – creația lui G. Enescu. În anii ‘60, influența enesciană asupra procesului muzical local a fost completată prin înrăurirea lui D. Șostakovici. În anii ‘70–‘80 s-au ivit alte poluri de atracție stilistică: la o extremă a fost

situată muzica lui B. Bartók și I. Stravinski (dominanta stilistică), iar la altă extremă (un câmp stilistic secundar) s-au evidențiat însușirea și adoptarea condițiilor locale a experimentelor sonore pe care le demonstrează activitatea așa-numiților „avangardiști” și „postavangardiști” muzicali. Tendința dată a fost continuată și în anii ‘90.

Se înțelege de la sine, că detaliile stilistice proprii procesului muzical-creator, sunt, de fapt, mai nuanțate, mai graduale decât desemnarea polurilor de atracție stilistică propusă mai sus. Desemnarea dată, ca orice schemă, servește drept generalizare, sistematizare a materiei empirice extrem de caleidoscopică. Ocolind examinarea specială a punctelor de tangență ale creației compozitorilor locali cu experiența romantismului rusesc (ceea ce a fost deja parțial dezvoltat), vom evidenția mai ales acele poluri de atracție stilistică pe care le constituie muzica secolului al XX-lea.

3. Sinteza stilistică enesciană și modurile ei de valorificare de către compozitorii din Republica Moldova

George Enescu (1881-1955) a fost mai în vârstă decât prima generație a compozitorilor din Basarabia: Eugeniu Coca era mai tânăr în comparație cu el cu 12 ani, Ștefan Neaga – cu 19 ani, Solomon Lobel – cu 29 de ani. George Enescu se bucură, însă, de un prestigiu deosebit de înalt între muzicienii din Basarabia și Republica Moldova în întregime, indiferent de apartenența lor la generații diferite.

Menționăm, că nici unul dintre muzicienii autohtoni n-a studiat compoziția în clasa lui G. Enescu, cu toate acestea, toți compozitorii din Republica Moldova sunt bine familiarizați cu creația enesciană. În a doua jumătate a sec. al XX-lea, cunoașterea muzicii lui G. Enescu nu întâmpină dificultăți, deoarece discurile și partiturile creațiilor enesciene fac parte din fonotecile bibliotecilor și sunt răspândite pe larg între muzicienii

din Chișinău. În prima jumătate a sec. al XX-lea au avut loc numeroase concerte cu participarea lui Enescu. Aceste concerte erau frecventate nu doar de muzicienii care se aflau permanent sau temporar la București sau la Iași, ci și de specialiști și melomani din diferite orașe ale Basarabiei. Menționăm faptul că primul concert al orchestrei simfonice sub bagheta lui Enescu a avut loc la Iași pe data de 26 decembrie 1917. Deja în 1918, în aprilie și pe parcursul lunilor octombrie și noiembrie, această orchestră a întreprins câteva turnee la Chișinău, interpretând muzică simfonică, inclusiv creații enesciene. Concertele ulterioare ale acestui colectiv au avut loc la Chișinău și mai târziu – între anii 1921-1937. Li s-a oferit posibilitatea de a se familiariza cu muzica enesciană și melomanilor din alte orașe ale ținutului, grație turneelor renumitului colectiv în orașele Bălți, Tighina, Acherman, Ismail, Cahul¹³. În anul 1958, deja după moartea lui G. Enescu, orchestra simfonică din București a interpretat *Simfonia nr. 1* a marelui compozitor mai întâi la Chișinău apoi la Kiev și Moscova.

În comparație cu predecesorii săi (A. Flechtenmacher, C. Porumbescu, Gh. Ștephănescu, C. Dimitrescu) și colegii săi mai în vârstă (G. Musicescu, E. Caudella, T. Bredicianu), Enescu a lărgit considerabil diapazonul estetic și stilistic al creației componistice românești. Esența stilului enescian nu poate fi apreciată unilateral sau monovalent, cu alte cuvinte, stilul Domniei Sale nu este identic unui sau altui „-ism” muzical, fie romantism, impresionism, neoclasicism și alte tendințe stilistice de sine stătătoare. Stilul enescian a întrunit elementele caracteristice diferitelor sisteme stilistice. G. Enescu a fost primul muzician român care a afirmat, cu certitudine, stilul sintetic în domeniul compoziției. Menționăm, că sintetizarea elementelor diferitelor stiluri caracterizează majoritatea creațiilor muzicale apărute în Republica Moldova.

Prezintă interes comparația creației enesciene cu cea a compozitorilor autohtoni, comparație ce se referă la abordarea anumitor componente stilistice și sintactice.

Unul dintre cele mai importante aspecte stilistice ale creației enesciene își are geneza în universul romantismului muzical¹⁴. Funcția nucleului romantic în creația lui Enescu este, de fapt, dublă sau bivalentă. Pe de-o parte, romantismul enescian reprezintă unele particularități ale metodei de creație, iar pe de alta, el devine un purtător al trăsăturilor stilistice.

Fiind o m e t o d ă artistică, romantismul enescian exprimă antiteza dintre ideal și realitate, dintre lumină și întuneric, dintre sufletul uman și destin. Ultima antiteză (între om și destin) o reliefează deosebit de convingător opera lui G. Enescu *Oedip*. Cu timpul, această opoziție a ocupat un loc semnificativ și a obținut diferite interpretări în concepțiile artistice ale operelor și baletelor create la Chișinău. Prima din antitezele menționate mai sus se cristalizează la Enescu în opunerea dragostei pentru patrie, în sensul de ideal nostalgic, vieții de peste hotarele ei, căreia i se atribuie semnificația de realitate. Amintim faptul că o asemenea antiteză era caracteristică, în muzica sec. al XIX-lea, lui F. Chopin, iar în prima jumătate a sec. al XX-lea ea devenea chintesența conceptuală în creația lui S. Rahmaninov. În muzica compozitorilor autohtoni, o antiteză asemănătoare este întruchipată de către Șt. Neaga și S. Lobel. De exemplu, dorul de patrie este sentimentul principal în schița simfonică omonimă de Șt. Neaga. În *Simfonia a șasea* de S. Lobel sunt redate amintirile eroinei căzută în captivitate la fasciști și condamnată la moarte (dorul de pământul natal și casa părintească).

Trăsăturile s t i l i s t i c e ale romantismului muzical se concentrează în creația lui Enescu în nivelele de gen și sintaxă. El a cultivat în muzica românească genul de rapsodie instrumentală care a fost introdusă în circuitul romantismului muzical de F. Liszt. Enescu a tratat și suita instrumentală ca o „suită modernă”, de proveniență romantică. Rapsodiile și suitele care poartă amprenta acestei maniere sunt pe larg răspândite în muzica compozitorilor chișinăueni. Unele particularități arhitectonice ale simfoniilor enesciene, la fel își au originea în romantismul muzical. În

simfoniile a doua și a treia de Enescu s-a stabilit o structură tripartită a ciclului, care în epoca romantismului a fost caracteristică, de exemplu, *Simfoniei Faust* de F. Liszt și *Simfoniei în re minor* de C. Franck. Succesiunea mișcărilor de tip *Allegro-Andante-Allegro* este prezentă în *Simfonia a doua* de Enescu și, mai târziu, în *simfoniile a treia și a șasea* de S. Lobel. Ordinea inversă a mișcărilor (*Andante-Allegro-Andante*) este specifică *Simfoniei a treia* de Enescu. Aceeași ordine persistă și în *Simfonia a patra* de Lobel, *Simfonia de cameră* a lui B. Dubosarski și *simfoniile nr.2* ale lui V. Lorinov și V. Zagorschi.

La nivelele fonic și sintactic ale creației enesciene putem remarca trăsăturile de origine impresionistă. Cercetătorii menționează nașterea impresionismului muzical românesc în operele lui A. Castaldi¹⁵. La Enescu, poetizarea impresionistă a senzațiilor și sentimentelor a căpătat un caracter cu adevărat național. Aspectele mentalității naționale, reflectate pe deplin de folclorul muzical românesc, de muzica lăutărească, sunt întruchipate de către compozitor într-un mod extrem de delicat, fin și nuanțat. Rolul principal în creația enesciană îl are melodia, care asimilează, pe de-o parte, elemente caracteristice artei interpretative lăutărești (mai ales, în ceea ce se referă la opunerea secțiunilor cantabile cu cele pline de virtuozitate, de melismatică inventivă în partida viorii solo), iar, pe de alta – elemente stilistice care s-au manifestat în melodica lui C. Debussy. Relieful melodic enescian se distinge prin flexibilitate, elasticitate, suplețe: elaborarea predomină asupra cristalizării, variabilitatea predomină asupra stabilității. Modurile muzicale enesciene sunt foarte inventive, ele bazându-se pe diferite combinații ale microstructurilor sonore¹⁶. Factura muzicii enesciene este la fel deosebit de complexă: omofonia, polifonia contrastantă și imitativă, eterofonia ba se alternează, ba se îmbină în cadrul straturilor sonore.

Trăsăturile stilistice ale impresionismului enescian sunt în concordanță cu tendințele stilistice ale multor compozitori din

Republica Moldova, ele aparținând, mai ales, generației care s-a manifestat în perioada interbelică și în primele decenii postbelice. Aceste trăsături caracterizează *Suita franceză* pentru pian de Șt. Neaga, cât și alte creații ale acestui compozitor: Schița simfonică *Viscolul*, partea întâi din cantata *Ștefan cel Mare*, compartimentul introductiv al *Poemului Nistrului*. În introducerea la poemul simfonic *Codrul* E. Coca a utilizat procedeul impresionist de clar-obscur, exprimat printr-un contrast sonor între registrul inferior al violoncelelor și cel superior al instrumentelor de suflat. În comedia muzicală *Fericirea Mărioarei*, care a fost compusă de E. Coca împreună cu K. Beň, pasajele pline de virtuozitate ale flautelor cu o rezonanță impresionistă sclipitoare, imită licărirea scânteilor magice. Puncte de tangență dintre arta muzicală și cea plastică, caracteristice impresionismului, pot fi remarcate în creația lui S. Lungu. Este semnificativ ciclul *Măști* pentru pian, compus sub impresia lucrărilor lui Gleb Sainciuc, cât și suita pentru vioară și pian *Desenele lui Bidstrup*. Fuziunea elementelor romantice cu cele impresioniste a devenit nucleul stilistic al muzicii semnate de A. Stârcea¹⁷.

E necesar să fie menționată încă o tendință remarcabilă a stilului sintetic enescian. Ne referim la tendința clasicistă care a căpătat o largă răspândire în muzica occidentală de la sfârșitul sec. al XIX-lea (creația lui J. Brahms, C. Franck) și la confluența secolelor XIX-XX (muzica lui M. Reger, *Simfonia a patra* de G. Mahler, opera *Cavalerul rozelor* de R. Strauss). În perioada interbelică, mai ales în cursul anilor '20 tendința dată s-a transformat într-un alt fenomen care a fost apreciat ca neoclasicism în arta muzicală (prezentat mai elocvent în operele lui I. Stravinski create la Paris, P. Hindemith, G.F. Malipiero).

Cristalizarea tendinței clasiciste în creația enesciană a depins nu numai de procesul general-artistic al timpului, ci și de unele motive particulare. Este bine cunoscută influența asupra tânărului Enescu a fondatorului *Société des anciens instruments* Louis

Diémer, care „a fost cel mai avizat specialist din pragul veacului XX de la Paris asupra literaturii pianistice vechi”¹⁸. Tradițiile reînviată ale barocului muzical pot fi elucidate în manuscrisul *Suitei pentru pian în patru mâini* (1898), ultima parte a căreia are corespondente cu finalul *Suitei pentru pian op. 10*. În același context amintim și *Suita pentru pian nr. 1 În stil vechi*, *Preludiul din Suita întâi pentru orchestră*, *Suita a doua pentru orchestră*, *Sonata pentru pian nr. 3*. Noile rezultate ale dezvoltării tendinței date le generalizează *Simfonia de cameră* a lui Enescu (1954).

În epoca enesciană, compozitorii din Basarabia n-au folosit tendința clasicistă în operele lor (excepție poate fi doar *Concertoul grosso* de E. Coca). Influența neoclasicismului asupra creației compozitorilor din Chișinău a devenit mai evidentă după moartea lui G. Enescu. Anumite puncte de tangență cu *Simfonia de cameră* a lui Enescu demonstrează *Simfonia a șaptea* de S. Lobel, *simfoniile de cameră* ale lui V. Verhola și B. Dubosarski, *Simfonia a doua* de D. Kițenko. Îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasice este foarte răspândită în creația compozitorilor basarabeni din a doua jumătate a sec. al XX-lea: simfonieta *Livada în primăvară* și *Concerto rustico* de V. Poleakov, *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Concertul pentru pian* de S. Lobel, cantata *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, lucrările instrumentale de cameră ale lui Gh. Neaga, D. Kițenko, I. Macovei, *concertele pentru orchestră* ale lui Gh. Mustea ș.a.

E de la sine înțeles că pe parcursul ultimelor decenii, compozitorii din Republica Moldova nu numai continuă să asimileze experiența enesciană, dar au însușit și alte tendințe stilistice din muzica universală. Cu toate acestea, patrimoniul enescian rămâne în viața spirituală contemporană un factor generator al muzicii naționale.

4. Asimilarea inovațiilor stilistice ale lui B. Bartók, I. Stravinski și D. Șostakovici în creația componistică locală

Mulți compozitori din Moldova, din generația matură și chiar cea tânără au fost atrași de un spectru extrem de nuanțat al tendințelor stilistice postimpresioniste. Cele mai de seamă poluri de „gravitație stilistică” pe care le reprezintă acest spectru sunt generalizate în creația lui B. Bartók, I. Stravinski și D. Șostakovici. Studiind lucrările semnate de acești „clasici ai muzicii sec. al XX-lea”, compozitorii din republică au folosit anumite elemente stilistice specifice neofolclorismului și neoclasicismului în arta muzicală.

Constatarea ca atare a influenței creației bartókienne în întregime asupra stilului oricărui compozitor din arealul cultural românesc ar fi superficială, deoarece spectrul stilistic al muzicii bartókienne este extrem de eterogen și plurivalent. Fiind o personalitate artistică originală, inventator de noi universuri sonore, Bartók n-a fost adeptul orientării monostilistice. „Fenomenul bartókian cuprinde în sine conexiunea complexă a mai multor tendințe stilistice care se contopesc în mod diferit în cursul fiecărei perioade (a evoluției sale artistice, – V. A.)” – menționa I. Nestiev¹⁹. B. Bartók a operat liber cu orice „-ism” stilistic apărut în epoca sa. Stilul bartókian este caracterizat de simultaneitatea și alternarea unor atracții stilistice multidimensionale. Nu toate dimensiunile stilistice ale creației bartókienne au căpătat rezonanță în muzica națională. Compozitorii locali au asimilat principii stilistice bartókienne pe care le demonstrează lucrările sale de orientare românească.

Creațiile bartókienne de orientare românească au două tendințe stilistice.

Prima tendință (mai puțin specifică pentru Bartók) o constituie multiplicarea experienței romantismului și impresionismului românesc sintetizate de către G. Enescu (drept exemplu pot servi

Sonatina și *Șase dansuri românești* de Bartók). Amintim că o asemenea tendință predomina în creația compozitorilor chișinăueni în anii '30–'50. În ceea ce privește creația compozitorilor bucureșteni, «„firul” acestui impresionism cu amprentă românească poate fi urmărit nu numai în creația enesciană – în care el își găsește expresia cea mai sublimată și prin excelență originală, ci și în opusuri de Filip Lazăr..., întrucâtva la C.C. Nottara (*Poem pentru vioară și orchestră*) și I. Nonna Otescu (*De la Matei citire*) sau chiar la Marțian Negrea (*Suita pentru pian Impresii de la țară*), Mihail Jora (prima parte a suitei pentru orchestră *Priveliști moldovenești*) și Th. Rogalski (primul dintre cele *Două capricii* pentru orchestră) și mai târziu în lucrări de Dinu Lipatti, Constantin Silvestri etc...»²⁰. În această ordine de idei, analizând *Masyas* de A. Castaldi, C. L. Firca menționează: «O adevărată simbioză are loc aici între melodia de tip impresionist și continua depănare monodică-improvizatorică, ornamentală, în ritm liber – a doinei (mai ales instrumentale), între procedeele impresioniste... și ceea ce „cântecul lung” presupune ca diversitate a unui material melodic structurat de asemenea „celular” și ca modalitate ritmică (*parlando rubato*)»²¹.

O altă tendință stilistică mult mai caracteristică pentru B. Bartók, pe care o evidențiază unele opusuri de orientare românească (*Colindele*, partea finală din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*), și mai ales *Allegro barbaro*, reliefează elocvent puncte de divergență între Bartók și Enescu. La Enescu, depărtarea de „impresionismul românesc” se realizează doar în unele cazuri excepționale, la Bartók, însă, orientarea postimpresionistă, abordarea elementelor stilistice specifice neofolclorismului, barbarismului, futurismului, expresionismului, neoclasicismului capătă un caracter permanent.

Asimilarea experienței stilistice bartókiene de către reprezentanții arealului cultural românesc (precum și de către compozitorii altor regiuni culturale) a servit drept un impuls puternic pentru transfigurarea coordonatelor orientărilor stilistice,

cât și pentru modernizarea spectrului lexic și arhitectonic. Se are în vedere amplificarea radicală a sistemului tonal, înnoirea viziunii asupra structurilor melodice, ritmice, modale, asupra dramaturgiei timbrale: extinderea utilizării instrumentelor de percuție, distanțarea spațială a coardelor (*Muzica pentru coarde, percuție și celestă* de Bartók), alternarea și contopirea scărilor de ton, ale celor pentatonice, de proveniență folclorică, emanciparea disonanțului, utilizarea pe larg a complexelor și straturilor bi- și polimodale, bi- și politonale, încercările originale ce țin de o nouă grupare a părților componente ale formelor ciclice (*cuartetele pentru coarde nr. 4-6, Concertul pentru orchestră* etc.).

Lucrările bartókienne de orientare antiromantică și antiimpresionistă (*Allegro barbaro, Studiile op. 18, Bagatele pentru pian, baletul Mandarinul miraculos, Concertul pentru pian nr. 2, Sonata pentru două pianе și percuție*) au multe puncte de tangență cu creația stravinskiană din „perioada rusă” (*Sărbătoarea primăverii, Nunta* etc.): reînvierea și modernizarea folclorului arhaic contopit cu disonanțe crude, formule ritmice noi caracteristice muzicii postimpresioniste. Stravinski, spre deosebire de Bartók n-a apelat la folclorul românesc. Compozitorii locali, însă, au asimilat anumite principii ce se refereau la selectarea și transformarea „modelului” folcloric utilizate mai elocvent, mai franc în operele stravinskienne din „perioada rusă”, dar încadrate mai ascuns, mai voalat în lucrările compuse de Stravinski în perioada neoclasicistă.

Filiația dublă Bartók–Stravinski a servit drept impuls creator pentru mai mulți compozitori din spațiul artistic românesc. Cercetătorii din România au menționat următoarele semne caracteristice influenței date asupra lucrărilor compozitorilor bucureșteni și clujeni: «explorarea melodiilor folclorice... mai aplecătura de „primitivitate” a acestor muzici era potențată», predilecția pentru «structuri melodice rudimentare (și vizând câteodată, prin repetare, realizarea unui efect de „febră incantatorie”», sonoritățile (timbruri și combinații timbrale) presupunând modele „barbare”.

fragmentarea arhitectonică (generând tehnica juxtapunerilor de motive, a „montajelor”)... , vivacitatea ritmică, rezultând din inedita combinare a ritmurilor alternate din folclorul românesc cu izoritmia și ostinato-ul ritmic, preluate mai ales din sursa cultă europeană (respectiv din „motorismul” stravinskian)... condusă până la adevărate expresii de frenezie dionisiacă, de „dezlănțuire telurică” (schita simfonică *Paparudele* de Rogalski), dinamizările și culminațiile ritmice (Scherzo *Țigani* de Lazăr, dansul Chivei din *La piață de Jora*)»²². Inovațiile ritmice stravinskiene îmbinate cu stratificarea timbrală bartókiană, au influențat vădit *Rapsodia pentru vioară, două pianе și percuție*, *Diafoniile* pentru pian și coarde de V. Zagorschi, *Dansurile simfonice*, *Unisoanele*, *Burdoanele* de P. Rivilis, *concertele pentru orchestră* semnate de P. Rivilis și Gh. Mustea, simfonia *Sub soare și stele* de Gh. Ciobanu.

O altă dimensiune stilistică extrem de importantă – neoclasicismul muzical – a fost tangențial abordată de Bartók, dar reprezentată mai amplu și mai elocvent de către Stravinski în „perioada parisiană” a activității sale.

Neoclasicismul în muzică, atingând punctele de vârf în țările vesteuropene (mai ales în Franța și Italia) din perioada interbelică, a exercitat diverse influențe asupra creației componistice esteuropene. Nu face excepție nici arealul cultural românesc. Compozitorii bucureșteni și clujeni au început să adere la curentele neoclasicе anume la momentul apariției lor în arta muzicală. Deja a fost menționat aportul enescian la valorificarea „neoclasicismului românesc”. Curentul neoclasicist a căpătat o interpretare mai elocventă și multilaterală în creația lui F. Lazăr, exprimându-și năzuința... «spre o artă mai laconică și spre o limbă muzicală mai perfectă, spre o „muzică pur muzicală”... De fapt, acest ultim mod de a concepe profilul și funcția neoclasicismului se va dovedi cel mai propriu naturii muzicale a lui Lazăr, natură cu egale înclinații spre limpezimea, spre bruschetea, spre incisivitatea, spre violențele de expresie sonoră (melodico-armonică, ritmică,

timbrală)».²³ Din acest punct de vedere, pot fi comparate reciproc *Concerto grosso*, *Muzica pentru radio*, *Sonata pentru pian în fa minor op. 15* de F. Lazăr, precum și anumite lucrări semnate de D. Lipatti, P. Constantinescu, M. Mihalovici, M. Negrea ș.a.

Diferite circumstanțe nu le-au permis compozitorilor chișinăueni de a se ralia la curentul neoclasic (și nu numai acestui curent) la momentul apariției lui: în perioada interbelică aici, cum am mai menționat, predomina influența romantico-impresionistă, iar în cursul primelor decenii postbelice, compozitorii locali (ca și reprezentanții culturii muzicale a celorlalte republici ex-sovietice) au fost izolați artificial (efectul „cortinei de fier”) de practica muzicală vesteuropeană. În condițiile date, compozitorii chișinăueni n-au putut să facă cunoștință nici cu modelele „neoclasicismului românesc” (de pildă, cu lucrările semnate de F. Lazăr). Elementul neoclasic a început să pătrundă în creația compozitorilor locali la confluența anilor ‘50–’60 și, mai ales, în cursul anilor ‘60, inițial, grație studierii lucrărilor respective semnate de S. Prokofiev (*Simfonia clasică*) și D. Șostakovici, pe urmă – datorită redeschiderii (dar adesea, pur și simplu deschiderii) universului sonor „interzis” anterior: ne referim la lucrările neoclasiche ale lui I. Stravinski din perioada parisiană, ale lui P. Hindemith, F. Malipiero, B. Martinů ș.a.

Neoclasicismul a fost născut ca mișcare de rezistență la situația muzicală curentă în ceea ce privește eterogenitatea orientărilor creatoare, „înmulțirea cantității stilurilor” (expresia propusă de M. Tarakanov)²⁴, de permanenta revizuire a reperelor axiologice. Acestor tendințe le-a fost opusă experiența artistică a epocilor precedente examinată de însuși procesul istoric și interpretată ca „valoare eternă”. Funcția celei din urmă o îndeplinesc, pe de-o parte, straturile reînviată ale folclorului arhaic (fenomenul numit neofolclorism), iar pe de alta – exponenții creației componistice preromantice aparținând, mai ales, epocii barocului (neobarocul ca parte componentă a neoclasicismului, interpretat în sensul extins al noțiunii respective). Developarea simultană a tendințelor

neofolclorică și neoclasică servește drept argument pentru a le trata ca aspecte diferite, proprii unui proces global a cărui esență o constituie restaurarea și actualizarea unor rarități artistice depărtate de contemporaneitate din punct de vedere istorico-cronologic și „uitate” temporar.

Să comparăm tezele date cu cele propuse de N. Șahnazarova: «Neofolclorismul și neoclasicismul, în pofida tuturor diferențelor estetice, se unesc în linii mari, fiindcă de fapt ele sunt indicii specificului interpretativ caracteristic culturii artistice din sec. al XX-lea. Neofolclorismul s-a manifestat ca modalitate nouă de interpretare a folclorului. Neoclasicismul a apărut ca artă de interpretare inovatoare a palmaresului componistic creat în epocile anterioare. Chiar și avangarda muzicală, născută în primele decenii ale secolului nou, deja în a doua jumătate a lui capătă prefixul „neo”. Pe baza unor noi interpretări iau naștere tradiții noi în arta veacului al XX-lea. Reieșind din aceste considerente, secolul nostru îl putem numi secolul interpretărilor...»²⁵.

În muzica din Moldova cei mai de seamă exponenți, prin care se evidențiază neoclasicismul și neofolclorismul, sunt forma și principiul de suită, la fel, genul de concert și principiul concertistic ale căror origini se localizează, pe de o parte, în suita preclasică și concertul baroc reînviat și modernizat în cursul sec. al XX-lea, pe de alta – în practica multiseclară a tarafurilor lăutărești. Alternarea diferitelor „momente muzicale” este caracteristică atât suitelor și divertismentelor, cât și evoluărilor lăutărești. Exprimarea mai exagerată a acestei tendințe a avut loc în cadrul potpuriurilor, rapsodiilor, suitelor pe care le-au abordat compozitorii locali mai ales la etapa timpurie a evoluției lor artistice.

Din punct de vedere stilistic, trebuie diferențiate geneza suitei moderne și cea a suitei preclasice reînviat și modernizat în cursul sec. al XX-lea. Este bine cunoscut faptul, că suita modernă s-a născut în epoca romantismului muzical. Pe urmă, ea a fost mai mult sau mai puțin modificată, sub influența tendințelor stilistice neoromantice, postromantice și impresioniste. Anume acest

spectru stilistic predomină în majoritatea suitelor semnate de compozitorii locali.

Destinele suitei preclasice sunt mai anevoioase în spațiul cultural românesc. Se cere a fi subliniat în special acel fapt, că nici la Chișinău, nici la Iași și București n-a existat suita preclasică în sensul strict al noțiunii, fiindcă în timpurile înfloririi acesteia în țările vesteuropene (a doua jumătate a sec. al XVII-lea – prima jumătate a sec. al XVIII-lea), creația componistică românească laică s-a aflat în „stare embrionară”. Numai la confluența sec. XIX-XX la București, iar în a doua jumătate a sec. al XX-lea și la Chișinău au fost întreprinse (sub influența neoclasicismului, mai precis, a neobarocului) anumite încercări de a restaura și a moderniza modelul vesteuropean al suitei preclasice. Tendința dată o manifestă prima suită *În stil vechi* pentru pian de G. Enescu (1897). Urmează *Partita pentru vioară* de A. Mendelssohn, *Suita în stil clasic pentru orchestră* de A. Vieru, *Partita pentru orchestră simfonică* de D. Constantinescu. În Republica Moldova sunt semnificative, din acest punct de vedere, *Suita pentru orchestra de cameră* de Gh. Neaga, *Aria, Bolero-ul și Allegro-ul* de același autor, *Suita de madrigale* pentru ansamblu de cameră de V. Bitkin (1975), ale cărei „retrotendințe” le anticipează unele opusuri pentru pian (*Partita*, 1969; *Preludiul, Passacaglia și Fuga*, 1976), suita pentru orchestră *Vivaldiana* de B. Dubosarski (1991). Principiile estetice și arhitectonice caracteristice suitei preclasice restaurate și modernizate au pătruns și în alte genuri ale creației componistice din Moldova. În această ordine de idei, e cazul să fie pomenite compartimentul median (de tip suită) din actul doi al baletului *La răspântie* de V. Zagorschi (1975) și *Simfonia a doua* de D. Kițenko (1992).

Un alt element component specific neobarocului îl constituie reînvierea formelor și genurilor polifonice vechi. Un canon de amplexare se situează în partea a treia a *Concertului pentru orchestră* de Z. Vancea. Fuga simplă o reprezintă *Fuga giocosa* (partea a doua) din *Cvartetul de coarde nr. 5* de W. Berger,

Sonata pentru pian de A. Stroe. Fuga dublă cu câte o expoziție pentru fiecare temă este caracteristică părții finale din *Partita pentru orchestră* de D. Constantinescu, părții a patra din *Cvartetul de coarde* de P. Bentoiu. Fugato găsim în ultima parte a *Simfoniei* de M. Chiriac, în prima parte a *Cvartetului de coarde* de N. Buicliu. *Fughette pentru pian* au compus A. Pașcanu, B. Moroianu ș.a.

Uneori, utilizarea de către compozitorii locali a genurilor și formelor muzicale de sorginte barocă are un caracter indirect, fiind dependent de experiența respectivă pe care au manifestat-o clasicii muzicii din sec. al XX-lea. Se are în vedere, de exemplu, o astfel de transfigurare modernă a tradițiilor bachiene pe care o demonstrează *Ludus tonalis* de P. Hindemith sau *Douăzeci și patru preludii și fugi* de D. Șostakovici. Ultima lucrare a exercitat o influență puternică asupra unor opusuri semnate de D. Kițenko (preludiul și fuga *În memoria lui Șostakovici*, 1979). Alteori, tradiția polifoniei baroce devine drept sursă principală de inspirație a compozitorului contemporan (*Douăzeci și patru de canoane pentru pian*, *Douăzeci și patru de invențiuni pentru pian* de I. Macovei).

Nu poate trece neobservat nici acel fapt că, chiar dacă un compozitor contemporan subliniază în mod special originea barocă a operei sale, rezultatul artistic, de regulă, se deosebește evident de sursa inițială (excepție fac doar unele stilizări). Formele și lexemele tipice barocului se transfigurează, mai mult sau mai puțin, în condiții noi. În această ordine de idei, un exemplu elocvent îl prezintă *Bachienele braziliene* de Heitor Villa-Lobos care au devenit o parte indisolubilă a „fondului de aur” al muzicii sec. al XX-lea. Direcția neobachiană în muzica din Republica Moldova o manifestă I. Macovei (*Bachiana* pentru cvartet de coarde). În acest context, mai trebuie să fie pomenite și *Variațiunile pe o temă de I.S. Bach* semnate de V. Ciolac, *Dedicația lui Bach* de M. Ox. Un alt exemplu asemănător, ce ține de transfigurarea stilemelor scarlattiene, l-a demonstrat A. Casella (*Scarlattiana*

pentru pian și 32 de coarde). Pornind de la experiența acestui compozitor italian, D. Kițenko a compus *Patru sonate à la Scarlatti* pentru trombon și pian (1991).

Un alt aspect al neobarocului îl evidențiază unele preferințe timbrale. Ne referim, în primul rând, la predilecția unui număr mare de compozitori contemporani de a folosi timbrurile instrumentelor răspândite în muzica preclasică. Dintre aceste instrumente un rol important îl joacă orga și clavecinul. Drept dovadă servesc *Simfonia pentru orgă* de S. Buzilă (1979), *Variațiuni* (1983) și *Cântări calofonice pentru orgă* (1992) de Gh. Ciobanu, *Meditația pentru orgă* (1982) de T. Tarasenco, *Canțona pentru orgă* (1985) de P. Rusu, *Concertul pentru orgă și orchestră de coarde* (1987) de A. Fiodorova, *Piesa pentru orgă* (1992) de G. Kuzmina, *Preludiul și fuga În memoria lui D. Șostakovici* (1979), *Suita pentru orgă* (1980), *Concertul pentru orgă, orchestra de coarde și timpani* (1982) de D. Kițenko, *Sonata pentru clavecin și nai* (1984), *Suita pentru flaut și clavecin* (1985) de S. Lîsîi, *Concertul pentru clavecin și orchestra de coarde* (1988) semnat de V. Rotaru, *Trioul pentru clavecin, violoncel și pian* (1984) de B. Dubosarski, *Concertul pentru clavecin și orchestra de cameră* (1987) de O. Negruța.

O altă manifestare a „neotendințelor” stilistice o constituie plasarea „modelelor” vechi (mai ales a celor renașcentiste și baroce) într-un context nou, sub aspectele factual și timbral, cu alte cuvinte, un organism muzical vechi apare ca unul modern, fiind „îmbrăcat în haine noi”. De exemplu, madrigalul renașcentist având la origine scriitura corală contrapunctică, a reapărut în muzica sec. al XX-lea nu numai în creațiile lui G. Mahler, P. Hindemith, Z. Kodály, C. Orff, ci și la reprezentanții artei românești (P. Constantinescu, T. Ciorte, S. Toduță, W. Berger, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, M. Marbe, M. Moldovan, A. Vieru, P. Bentoiu). În operele contemporane se utilizează nu numai cântarea *à cappella*, specifică madrigalului renașcentist,

ci și scriitura instrumentală, sau diverse fuziuni ale vocilor instrumentale cu cele vocale. Madrigalul renescentist s-a bazat pe cântarea versurilor italiene (în opoziție cu muzica religioasă care folosea textele latine), în timp ce madrigalele vocale contemporane sunt extrem de eterogene din punct de vedere lingvistic. Uneori, modelele mai vechi ale madrigalelor utilizate de către compozitorii contemporani sunt nu numai „îmbrăcate” în „haine” timbrale și lingvistice noi, ci și transfigurate arhitectonic. Un exemplu elocvent reprezintă *Suita de madrigale* (1975) semnată de V. Bitkin. Pornind de la madrigalele compuse de Gesualdo da Venosa, Bitkin le-a selectat, le-a pus într-o succesiune caracteristică genului și forme de suită, schimbând timbrurile vocale cu cele instrumentale (suita este predestinată unui ansamblu instrumental de cameră). Comparând originalul venosian cu rezultatul artistic propus de Bitkin, putem conchide, că în lucrarea lui se contopesc trăsături caracteristice unei parafraze (operarea liberă cu materialul muzical aparținând unui alt autor) și cele ale unei transcripții (versiunea instrumentală a unei lucrări vocale).

O transcripție originală a unui model muzical de proveniență barocă a realizat-o P. Rivilis în *Ciacona pentru orchestra simfonică mare* (1972). Având ca punct de reper creator *Ciacona* din *Partita nr. 2 pentru vioară solo în re minor* (BWV 1004) de I.S. Bach, însușind totodată transcripțiile ei făcute de către R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, M. Steinberg, N. Rahlin, J. Brahms, F. Busoni, P. Rivilis a obținut următorul efect artistic.

Primul aspect al acestei transcripții, cel mai evident, se referă la declanșarea plurivocalității ascunse, caracteristice originalului bachian — ceea ce anterior a efectuat F. Busoni în splendida lui versiune pentru pian. Deja Busoni tindea spre tratarea orchestrală a pianului, cu toate că efectele orchestrale au rămas în versiunea sa ca eventuale, latente, imitate de pian. La Rivilis, aceste efecte au căpătat o exprimare reală, deschisă, bine conturată, grație utilizării multiaspectuale a posibilităților expresive, specifice orchestrei simfonice contemporane.

Un alt aspect (mai voalat, mai ascuns, însă sesizabil) al concepției propuse de Rivilis îl constituie imitarea orchestrală a spectrului timbral caracteristic celui mai răspândit instrument muzical din epoca bachiană, preferat de însuși Bach. Imitând comutarea manualelor orgii, Rivilis a utilizat efectul de alternanță a grupurilor orchestrale, contrastele densităților facturale – ceea ce își are sorgintea în *concertele grossi* din epoca barocului, ale căror principii sunt utilizate și modernizate în muzica sec. al XX-lea.

Un număr impunător de lucrări semnate de compozitorii autohtoni ne demonstrează că au fost utilizate și transfigurate două tradiții opuse la prima vedere. Ne referim pe de o parte, la tradiția reconstituită a *concerto*-ului *grosso* baroc, iar pe de alta, la cea specifică evoluărilor lăutărești. Compozitorii contemporani au găsit anumite puncte de tangență între ele: ocolirea componentei interpretative clasice, tratarea virtuoaasă a instrumentelor solistice, juxtapunerile dese ale grupurilor instrumentale, deci acea interpretare a elementelor componente specifice cântării instrumentale în comun, în cursul căreia, după J. Quantz, auzul atrage atenție ba la un instrument, ba la altul, de aceea toți soliștii, în linii mari, joacă un rol similar²⁶.

Atât în ansamblurile concertante de tip baroc (cu participarea, mai ales, a instrumentelor cu coarde), cât și în tarafurile lăutărești, de regulă, predomină vioara cu funcția de instrument solo. Cu toate acestea, în concertele pentru vioară semnate de reprezentanții barocului, se utilizează nu numai evoluările solistice ci și concertistice (un exemplu elocvent îl prezintă *Concertul pentru vioară și orchestră op. 8* de A. Vivaldi). În muzica din Moldova, exemplu de alternare a interpretărilor solistice și de ansamblu ne demonstrează *Simfonia concertantă pentru vioară și orchestră* de T. Chiriac în care se evidențiază grupul de corni concertanți. Uneori, în concertul de *ripieno*, se observă alternarea segmentelor de *ripieno* și *concertino*, precum și manifestările instrumentelor solistice (concertul *Alla rustico* de A. Vivaldi,

partea finală din *Concerto grosso nr. 1* de A. Corelli). Din acest punct de vedere, în muzica compozitorilor chișinăuieni sunt semnificative *concertele pentru orchestră* compuse de P. Rivilis și Gh. Mustea, simfonia *Legenda ciocârliei* de T. Chiriac. Această simfonie cuprinde elemente muzical-descriptive, pitorești (imitarea instrumentală a ciripitului păsărilor) care descind atât din practica lăutărească (*Ciocârlia*), cât și din unele modele ale concertului baroc (de exemplu, în prima parte a concertului *Primăvara* de A. Vivaldi).

Evoluările lăutărești și fenomenele concertante de tip baroc reapărute în muzica sec. al XX-lea, au și ele un anumit reper estetic general pe care îl putem determina prin noțiunea germană *Spielfreudigkeit* (bucuria prilejuită de cântarea în comun; pe scurt – bucuria cântării). În contextul exegetic ce ține de speciile abordate, bucuria cântării are semnificație dublă: primul aspect îl constituie însuși procesul și rezultatul cântării colective; al doilea aspect se referă la „jocul” fanteziei creatoare limitat de anumite reguli și, concomitent, cu tendințe inventive, cu soluții neordinare. Trebuie de subliniat faptul că aspectele menționate ale bucuriei de a cânta sunt remarcate în special de către cercetătorii preocupați de fenomenele neobaroce (ansamblurile concertante semnate de I. Stravinski în cursul perioadei parisiene)²⁷ și de cele neofolclorice (de exemplu, partea finală din *Contrastele pentru vioară, clarinet și pian* de B. Bartók)²⁸. Ambele tendințe, cum am mai menționat deja, s-au evidențiat în creația mai multor compozitori, inclusiv și a celor din Moldova din a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Spielfreudigkeit axează întreaga evoluție istorică a tarafurilor lăutărești. În creația componistică, o asemenea tendință a apărut pentru prima dată în perioada constituirii instrumentelor specifice viitoarelor orchestre simfonice și a genurilor muzicii instrumentale (ultimul sfert al sec. al XVI-lea – prima jumătate a sec. al XVIII-lea). „În epoca renascentistă s-a evidențiat valoarea personalității creatoare, a conștiinței de sine a artistului. La sfârșitul sec. al

XVI-lea... a devenit mai reliefată autoaprecierea interpreților muzicali, dând dovadă de inițiativă creatoare. Cea din urmă s-a declanșat prin manifestări concertistice²⁹. Aportul „jocului artistic” pentru muzica instrumentală, pe calea evoluției ei de la Renașterea târzie la baroc a fost valorificat de B. Asafiev: „Jocul... s-a manifestat ca modalitate de afirmare (mai mult decât atât, ca stil) a muzicii laice noi; sunetele îi bucură pe interpreți, măiestria stârnește competiția și admirația... Concomitent cu amplificarea măiestriei, maniera de exprimare a interpretului devine tot mai expresivă. Tot mai intens se manifestă stilul concertant, tot mai variate devin procedeele concertistice³⁰”.

În creația componistică vesteuropeană din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea și în cursul veacului al XIX-lea, principiul concertistic a cedat locul principiului simfonic, *Spielfreudigkeit* a fost înlocuită prin generalizări muzicale filosofice (*simfonia-dramă* de L. Beethoven, *simfonia-roman* la G. Mahler, *poemele psihologice și filosofice* ale lui F. Liszt). În acest interval de timp, simfonicul predomina asupra concertisticului, de aceea concertul baroc bazat pe *Spielfreudigkeit* a fost înlăturat de către concertul simfonizat.

Într-o altă situație s-a aflat muzica în sec. al XX-lea în țările Europei de Vest după anul 1918, iar în cele esteuropene – după anul 1958, când principiile simfonice, din diferite motive, și-au pierdut actualitatea în universul muzicii instrumentale. Din nou (ca și în epoca barocului) în prim plan era virtuozitatea concertistică, a reînviat bucuria cântării în comun, în care „homo ludens” predomina asupra „homo-ului faber³¹”. În condițiile date, din nou au devenit actuale virtuozitatea și „estetica de joc” specifice muzicii lăutărești, utilizată de către clasicii muzicii sec. al XX-lea (B. Bartók, G. Enescu), a căror experiență au urmat-o și compozitorii din Moldova. Ultimii sunt influențați de tradiția lăutărească atât tangențial (prin intermediul clasicii nominalizați), cât și direct.

Nu poate fi trecut neobservat nici faptul că contopirea mai organică, mai firească a elementelor componente specifice

tradiției lăutărești este caracteristică mai ales acelor lucrări componistice a căror morfologie și sintaxă cuprind echivalente funcționale ale elementelor numite. Bineînțeles, nu toate genurile muzicii simfonice manifestă tendință omogenă spre *Spielfreudigkeit*, spre exprimarea concertistică solo și de ansamblu, spre miniatura și principiul de suită al închegării miniaturilor. Principiul de suită se realizează mai elocvent în cadrul suitelor instrumentale, precum și în cel al potpuriurilor, fanteziilor și rapsodiilor axându-se pe formele monociclice de tip suită, însă el este contraindicat simfoniilor și poemelor simfonice cu dezvoltare continuă (invazia elementelor de suită în țesătura lor nu înseamnă altceva decât subminarea integrității arhitectonice, obligatorie acestora). *Spielfreudigkeit* este mai firească concertelor neobaroce și simfoniilor concertante decât simfoniilor și poemelor simfonice cu caracter filosofic, meditativ, cu toate că, o excepție o prezintă uneori compartimentele scherzande din componența lor (în Republica Moldova, din acest punct de vedere sunt semnificative, de exemplu, lucrările instrumentale semnate de Gh. Neaga).

Un alt aspect caracteristic neoclasicismului îl constituie acceptarea de către compozitorii contemporani a unor modele ale muzicii preclasice (mai ales, ale celei baroce) ca semne ale idealurilor etice, ca anumite valori nepieritoare opuse supraestimării accelerate a valorilor tipice gândirii estetice în sec. al XX-lea. În arta muzicală din Republica Moldova, una dintre primele lucrări revelatoare din acest punct de vedere este, de fapt, *Simfonia a cincia* de V. Poleakov. Partea lentă a simfoniei date axează elemente lirico-filosofice schițate anterior încă în prima parte a ciclului: coloritul modal minor, bașii profunzi, mișcarea specifică unei sarabande nobile și funebre. Aici se simte influența nu numai a modelelor baroce ca atare, ci și (mai ales) a experienței de abordare a lor de către D. Șostakovici. Ne referim la anumite secțiuni lente, meditative, filosofice specifice ciclurilor instrumentale semnate de acest compozitor: *passacaglia* din opera *Katerina*

Izmailova, din *Simfonia a opta*, din *Concertul pentru vioară*, sarabanda situată în compartimentul median al părții finale din *Simfonia a șaptea*. Meditațiile tragice ale lui Șostakovici au influențat și partea a doua (*Lento*) din *Concertul pentru violoncel și orchestră* de V. Poleakov.

Expunerea tragică monologată caracteristică muzicii instrumentale a lui Șostakovici a fost folosită și de S. Lobel. Un exemplu elocvent poate fi *Simfonia a patra*, și anume – tema principală din prima parte, care se aseamănă (sub aspect intonațional, ritmic, armonic) cu culminația funeabră a primei părți (repriza dinamizată a temei principale comprimate) din *Simfonia a șaptea* de D. Șostakovici.

Maniera de compoziție a lui Șostakovici (care, la rândul său, a asimilat experiența simfoniilor lui G. Mahler) este reflectată în partea a doua (*Scherzo*) din *Simfonia nr. 4* de S. Lobel. Tema principală a acestui *Scherzo* are un caracter bivalent; ea se asociază, pe de-o parte, cu muzica „frugală”, caracteristică anumitor dansuri populare (aspectele melodic și ritmic), iar, pe de alta, – cu toccatele agresive, mecaniciste răspândire în simfoniile dramatice, create la mijlocul secolului al XX-lea (tema principală a părții finale din *Simfonia a doua* de A. Honegger, *Scherzo-ul al doilea* din *Simfonia a opta* de D. Șostakovici). Partea a doua din *Simfonia* lobeliană o precedează tema concluzivă a primei părți, o temă capricioasă, al cărei nucleu melodic cuprinde monograma lui D. Șostakovici (*D-S-C-H*) expusă cu semitonul coborât în comparație cu cunoscutul original.

Fenomenele specifice neoclasicismului muzical au devenit elemente componente ale paletii stilistice pluriaspectuale din *Simfonia a doua* de Gh. Neaga. Figurile melodice treptat ascendente de la începutul compartimentului de dezvoltare din prima parte a *Simfoniei* lui Gh. Neaga seamănă cu cele utilizate anterior pe larg de către compozitorii epocii barocului (*allegri concertanti* din lucrările instrumentale semnate de A. Vivaldi,

I.S. Bach, G.F. Händel); cu toate acestea, cercetătorii muzicii neaghiene au perfectă dreptate menționând că Neaga n-a apelat direct la asemenea surse, însă a luat în considerație acea modalitate a transfigurării lor, pe care a propus-o Șostakovici (*Simfonia a unsprezecea*)³². Culmea dramaturgică a *Simfoniei* lui Neaga (partea a doua, ex. 6) trezește asociații nu numai cu sarabandele și passacagliile preclasice, ci și, mai ales, cu passacagliile simfonice semnate de D. Șostakovici (*Simfoniile a opta și a noua*, ex. 7) și A. Honegger (*Simfonia a doua*, ex. 8). Trebuie menționată în special influența unor principii arhitectonice folosite de Șostakovici (introduse anterior de G. Mahler) asupra primei părți din *Simfonia* lui Neaga. *Simfoniile a cincia și a șaptea* ale lui Șostakovici demonstrează o anumită revizuire a funcțiilor dramaturgice îndeplinite de compartimentele formei de sonată. Opoziția dramaturgică generală se situează între expoziția și dezvoltarea formei de sonată, înlocuind contrastul canonic între tema principală și cea secundară din cadrul expoziției. O asemenea tendință o evidențiază contururile dramaturgice ale primei părți din *Simfonia a doua* de Gh. Neaga.

Meditațiile pline de suferință, împreună cu mișcările caracteristice unor marșuri funebre, ocupă un loc primordial în părțile mediene din *Simfonia* pentru orchestra de coarde de V. Verhola. Muzica lirico-filosofică specifică părții a doua (Andante cantabile) a mai fost schițată de expunerea monologată a violoncelelor și contrabașilor din tema secundară a primei părți, care se aseamănă cu destăinuirile lirice tipice pentru Șostakovici. În partea a treia (Largo macabro), prin mijloace timbrale, facturale și dinamice, compozitorul creează un efect spațial, anume – apropierea și îndepărtarea unui cortegiu funebru. Trăsăturile unei sarabande funebre sunt caracteristice temei secundare din prima parte a *Simfoniei* de I. Macovei, compartimentului lent din dezvoltarea primei părți a *Simfoniei* monopartite pentru vioară și orchestră de T. Chiriac, mișcărilor lente din *Simfonieta* de A. Mulear.

Lucrările menționate mai sus stârnesc asociații cu simfoniile dramatice ale lui Șostakovici, grație expunerii artistice pătrunzătoare și intime ale cugetărilor autorilor, grație ocotirii „prosperității” false, dezvăluirii conflictelor reale, situațiilor tragice, concomitent, datorită convingerii în ceea ce privește eternitatea valorilor spirituale. *Sarabanda*, *passacaglia*, *ciacona*, aria instrumentală de tip *lamento* și celelalte genuri ale muzicii preclasice reînviute și transfigurate cu un mare avantaj artistic de către D. Șostakovici, A. Honegger, P. Hindemith și asimilate de compozitorii din Moldova servesc drept generalizare sonoră a coliziunilor tragice exprimate nobil, cu stăpânire de sine.

Un alt aspect specific muzicii lui Șostakovici, a cărei sorginte istorică se situează în creația lui H. Berlioz din Franța, în cea a lui G. Mahler și A. Berg din Austria, constă în predilecția creării imaginilor grotești, în demascarea răului prin accentuarea hipertrofiată a aspectelor banale, monstruoase, urâte. Procedul de demascare muzicală a prosperității false printr-un contrast monotematic introdus de Berlioz (transformarea radicală a „temei amantei” din *Simfonia fantastică*) și utilizat atât de inventiv de către Șostakovici l-a practicat pentru prima dată în muzica din Moldova – Șt. Neaga. Ne referim la compartimentul de dezvoltare a formei de sonată din *Poemul Nistrului*, în al cărui cadru muzica pastorală (primul element al secțiunii introductive) se transformă în semnale agresive plasate pe un fundal constituit din marșul crud, grație transfigurării radicale a temei secundare. Diferite varietăți ale *scherzo*-ului grotesc le reprezintă dezvoltarea primei părți și partea a treia din *Simfonia a șaptea* de V. Poleakov, primul compartiment al părții finale (a treia) din *Simfonia a șasea* de S. Lobel. Diferite versiuni ale *scherzo*-ului bivalent, prin care se exprimă, pe de-o parte, efectul „jocului artistic”, iar pe de alta – demascarea reală a purtătorilor răului, sunt cuprinse în partea a doua din *Cvartetul al treilea* de S. Lobel, *scherzo*-ul din *Cvartetul întâi* și *Simfonia a treia* de Gh. Neaga, baletul *Andrieș* de Z. Tkaci (caracteristicile muzicale ale forțelor diavolești).

5. Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în muzica compozitorilor din Moldova

Este bine cunoscut faptul că în arta țărilor vesteuropene și a SUA din a doua jumătate a sec. al XX-lea un loc important îl ocupă reprezentanții așa-numitului avangardism, precum și neo-și postavangardismul muzical³³. Mai este știut și un alt fenomen ce se referă la corelația specifică a coordonatelor stilistice cu tehnicile componistice în muzica avangardiștilor.

În perioada de înflorire a avangardismului postbelic (anii '50 – începutul anilor '60), nu mai sunt acceptate direcțiile stilistice generatoare și bine reliefate ce s-au evidențiat prin selectarea și sintetizarea anumitor procedee tehnice și mijloace expresive (precum romantismul, impresionismul, verismul, expresionismul, neoclasicismul etc.). Anume tehnicile noi au ieșit în prim plan grație creației avangardiste postbelice. Succesiunea rapidă și simultaneitatea procedeelelor tehnice extrem de eterogene nu mai servește la formarea unor constante stilistice fundamentale (stilul unei școli componistice, al unei perioade istorice etc.). Asemenea constante au fost înlocuite cu „virulența goanei după inedit caracteristică fostei avangarde”³⁴.

Din punct de vedere axiologic, se diferențiază două consecințe contrare pe care le-au manifestat intențiile inovatoare ale avangardiștilor. Pe de o parte, „avangarda muzicală apare ca fenomen reactiv, dinamizator ce își propunea depășirea stăgnării și a închistării scolastice în care se instalase arta sonoră în perioada imediat următoare neoclasicismului...” Pe de alta, „contestăția... a cunoscut după 1950 o deosebită acutizare, astfel că nu numai câștigurile tradiției au fost puse la index, ci și cele mai recente propuneri componistice... degingolada a fost favorizată și de adoptarea unei viziuni predominant tehniciste, lipsită adesea de orizont filosofic... de dorința stabilirii unei comunicări interumane... În paralel s-a remarcat o puternică recrudescență a individualismului... afișatul sau disprețul față de ceea ce au

făcut sau fac alții...”, căutarea permanentă a soluțiilor „contrariante, epatante pentru ascultător... în locul unui limbaj unitar au proliferat o sumedenie de idiomuri sonore (comparația cu vechiul Babilon pare justificată)”³⁵. Specificul menționat al avangardei din anii ‘50 – începutul anilor ‘60 provoacă schimbarea aprecierii gnosiologice a ei, luată sub aspectul stilistic. Predominarea tehnicilor noi asupra generalizărilor stilistice dictează superioritatea studierii tehnicilor respective.

Pe parcursul anilor ‘60 și în anii ‘70 au început să se profileze contururile unui alt curent (așa-numita neoavangardă) al muzicii „experimentale” din Europa de Vest și din SUA, ce s-a manifestat mai elocvent în ultimele două decenii (așa-numita postavangardă sau așa-zisul postmodern): «... Se constată un proces de repliere estetică, de reabilitare a tradiției, în general a valorilor fundamentale ale artei; „fuga înainte” a avangardei este privită cu rezervă, iar excesele ei cu reproș. În esență, direcția denumită... își propune... o atitudine total decomplexată vizavi de orice modalitate clasică sau modernă de exprimare... Sub cupola largă a postmodernismului se scrie în prezent și muzica serială și spațială, minimală, electronică și polistilistică, precum și toate variantele de muzică „neo” și „retro”. Adevărul este că aproape fiecare compozitor continuă să facă ceea ce făcea mai înainte, fluturând doar ecusonul pe care astăzi stă înscrisă precizarea „postmodern”... Cu toate acestea, în clipa de față există un net dezacord între ceea ce se proclamă și ceea ce se realizează pe târâm componistic. După decenii în care teoria a fost mereu decalată de practica artistică, acum ea devansează creația, îi impune standarde pe care, cel puțin deocamdată, aceasta din urmă nu este în măsură, sau nu este dispusă să le accepte din motive de inerție, de blazare, de individualism și poate – după o cursă maraton după înnoire în fruntea căreia s-a aflat (firește) avangarda – și dintr-un deficit de energie spirituală»³⁶.

Atât mersul în contradictoriu „înainte – înapoi”, cât și simultaneitatea apariției declarațiilor verbale despre muzică cu

practicile artistice – toate acestea s-au manifestat de fapt cu câteva decenii în urma cristalizării avangardei postbelice, anume la sfârșitul primelor două decenii ale sec. al XX-lea. Acest curent a fost atestat prin noțiunile respective precum „primul val al avangardei” sau „avangarda interbelică”³⁷.

Mersul înainte îl demonstrează inovațiile modale, armonice și timbrale ale lui C. Debussy, „acordul prometeic” al lui A. Scriabin, „tonalitatea lărgită” a lui P. Hindemith, tehnica tropurilor (J. Hauer) și cea de serie (A. Schönberg, A. Webern, F. Klein, E. Golășev, N. Roslaveț, E. Křenek), implementarea pe larg a zgomotelor caracteristică bruitismului în muzică (E. Varèse, F. Pratella, L. Russolo, A. Mosolov, A. Avraamov), utilizarea pătrimilor și șesimilor de ton (A. Hăba), invențiile în domeniul „muzicii spațiale”, primii pași pe calea formării „teatrului instrumental” (Ch. Ives), primele încercări de a înlocui sunetul obișnuit cu cel electronic (aparitia termenvox-ului inventat în 1920 de inginerul rus Lev Sergheevici Termen, construirea undelor Martenot în 1928 de către francezul Maurice Martenot) etc. Mersul înapoi (în cadrul mișcării mai generatoare spre inovare) l-au semnalat diferite „neotendințe” printre care un loc de seamă l-a ocupat neoclasicismul muzical (în sensul larg al noțiunii) reprezentat mai elocvent de către I. Stravinski în perioada interbelică începând cu *Pulcinella* și *Octetul pentru instrumente de suflat*, atingând cota maximă în *Simfonia psalmilor* și în opera-oratoriu *Oedipus Rex*.

În perioada istorică nominalizată, au apărut anumite declarații, manifeste, eseuri având ca scop întemeierea verbală și propagarea pe larg a inovațiilor artistice respective. În această ordine de idei, pot fi amintite *Manifestele futurismului italian* (1909 – 1919) de F. Marinetti, *Musica futurista* (1919) de F. Pratella, cartea lui L. Russolo *Arta zgomotelor*, predilecțiile pentru urbanism și surrealism de către J. Cocteau în cartea lui *Le Coq et l'Arlequin* (*Cocoș și Arlechin*, 1918), întemeierea teoretică a dezvoltării continue a tehnicii de serie (*Lecții despre muzică* ale lui A. Webern), cărțile și articolele lui F. Busoni și H. Scherchen

dedicate neoclasicismului muzical (de exemplu, cartea lui Busoni *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, *Schiță a unei noi estetici muzicale*) etc.

Bineînțeles că tehnicile componistice și tendințele stilistice proclamate în manifestele nominalizate, prezentate în lucrările muzicale respective apărute la sfârșitul primului deceniu și pe parcursul deceniului doi arată, sub aspectul intensității de înnoire, relativ modest în comparație cu spusele și practicile avangardiștilor postbelici (J. Cage, K. Stockhausen, L. Berio, P. Boulez ș.a.). Cu toate acestea, anume în deceniile al doilea și al treilea ale sec. al XX-lea au fost puse bazele viitoare avangarde postbelice. Acest proces s-a manifestat mai elocvent în arta muzicală a țărilor din Europa Centrală, parțial în Rusia și în SUA.

În același interval de timp, o altă, mai mult decât atât, o contrară configurație stilistică o demonstrează arta muzicală din Basarabia și Transnistria. Spectrul stilistic al creației compozitorilor transnistrieni (RASSM în a doua jumătate a anilor '20 și în anii '30), în mare parte veniți din Ucraina, a fost limitat de imitarea și varierea tradițiilor muzicienilor ruși din a doua jumătate a sec. al XIX-lea (P. Ceaikovski, N. Rimski-Korsakov). Despre aceasta mărturisesc creațiile semnate de D. Gherșfeld, V. Poleakov, A. Kamenetki, N. Vilinski, S. Orfeev ș.a. Răsfoind periodica basarabeană din anii '20 unde erau anunțate concertele și avizurile respective, observăm predilecția evidentă a interpreților și auditorului pentru muzica clasică rusă din sec. al XIX-lea, creația romanticilor occidentali, pentru muzica distractivă bazată pe ritmuri dansante, pentru muzica lăutărească. Într-un asemenea mediu sonic, n-a fost posibilă interpretarea și priceperea nici a *Sărbătorii primăverii* de I. Stravinski, nici a *Pierrot lunaire* de A. Schönberg, nici a *Pacific-231* de A. Honegger, nemaivorbind despre lucrările experimentale semnate de E. Varèse, Ch. Ives, E. Satie, E. Křenek, N. Roslavec, A. Mosolov etc.

Mai mult decât atât, auzul familiarizat cu perceperea muzicii populare și a celei academice compuse în epocile clasică și

romantică respingea alte direcții în muzică. În această ordine de idei, este foarte semnificativă replica care îi aparține lui C. Romanov – unul dintre pianiștii și compozitorii de frunte din Basarabia (rudele lui M. Sikard) cu privire la viața muzicală parisiană (Romanov a vizitat Parisul în anul 1924): «Actualmente, atenția artistică a parisienilor este acordată unui oarecare Erik Satie, fiind un cretin și „compozitor” în ghilimele, autor al nemuritoarelor *Preludii ofilite pentru câini* și al *Gavotului în formă de pară*. O artă adevărată se neglijează, se bucură de popularitate numai a unora ca Stravinski și Ravel». Exprimându-și opinia despre colegul său basarabean, compozitorul A. Iliășenko, C. Romanov menționa sceptic: „a visat neconținut la Stravinski și la ceilalți raveli”³⁸.

Așadar, în intervalul de timp marcat de primul val al avangardismului (finele anilor ‘10 – anii ‘20), mentalitatea muzicală a populației din partea stângă a Prutului, fiind de fapt în stadiul embrionar, a fost extrem de depărtată de curente stilistice apărute în Europa Occidentală, Rusia, SUA. Prima etapă rodnică a evoluției creației componistice din acest areal cultural (anii ‘30 – începutul anilor ‘40) a coincis cu încetarea primului val avangardist în muzica universală. Este bine cunoscut și faptul, că în țările Europei Occidentale, pe parcursul jumătății a doua a anilor ‘30 (mai precis, după anul 1933) și în prima jumătate a anilor ‘40, sub influența anumitor circumstanțe ale vieții sociale și spirituale, inovațiile extreme au fost înlocuite cu unele mai moderate, adică a predominat efectul de diminuare a schimbărilor „revoluționare” ce țin de tehnicile componistice utilizate mai frecvent. În același interval de timp, în arealul cultural din partea stângă a Prutului, s-a manifestat o tendință contrară pe care o putem aprecia ca o depășire a nivelului precedent, celui rudimentar, al gândirii componistice, ca o mișcare accelerată de la asimilarea tradițiilor muzicii sec. al XIX-lea la punerea în valoare a unor curente stilistice tipice artei muzicale din primele decenii ale sec. al XX-lea (elementele impresioniste, postimpresioniste, neoclasice etc.).

Inovațiile „moderate” specifice etapei respective sunt caracteristice creației lui Șt. Neaga, iar unele lucrări semnate de A. Iliășenko și E. Coca se aseamănă (tangential) cu compozițiile „experimentale” apărute puțin anterior de sub pana avangardiștilor „primei generații” (comediile muzicale *Semnălele de pe planeta Marte*, *În țara canibalilor* de E. Coca).

Procesul de renovare a spectrului stilistic în creația compozitorilor basarabeni, grație asimilării experimentelor apusene, a fost stopat abia manifestându-se. Primul motiv al unei asemenea stopări îl constituie situația dezastruoasă din anii celui de-al doilea război mondial, urmată de consecințele grele ale „războiului rece”. În primul deceniu postbelic, Moldova, ca și celelalte republici ale fostei URSS, a fost blocată prin „cortina de fier” de influențele apusene. Izolarea artificială și violentă a acestei regiuni geoculturale de curente artistice universale a atins cota maximă anume în intervalul de timp care era considerat drept „valul al doilea” al avangardei muzicale. Compozitorii din Moldova n-au putut să facă cunoștință direct și imediat cu lucrările experimentale create de K. Stockhausen, H. Eimert, B. Blacher, P. Boulez, P. Henry și P. Schaeffer, L. Berio, L. Nono și B. Maderna, H. Pousseur, Y. Xenakis și G. Ligeti, J. Cage, E. Brown, O. Luening ș.a.

Dar grație strădaniilor lui A. Schnittke, E. Denisov, G. Ustvolskaia, S. Gubaidulina, A. Volkonski, precum lui L. Grabovski și V. Godzeatki, P. Waski și A. Päert (respectiv, din Rusia, Ucraina, Letonia, Estonia), deja în a doua jumătate a anilor ‘50 a început să se ridice „cortina de fier”. În Moldova un asemenea proces s-a conturat mai târziu, la confluența anilor ‘50–‘70. Vom nominaliza doar unele motive ce au determinat întârzierea apariției tendințelor avangardiste în creația compozitorilor din Moldova.

Sistemul comenzilor de stat, cel de decernare a premiilor, alte modalități de încurajare a muncii componistice a avut în Moldova sovietică un caracter politizat și ideologizat. Până nu

demult, au fost încurajate, mai ales, lucrările componistice pompoase, maiestuoase, pitorești, lipsite de coliziuni cu adevărat filosofice ce serveau drept „comenzi sociale” potrivite numeroaselor „concerte festive”, dedicate anumitor date jubiliare, „glorioaselor aniversări” etc. Asemenea lucrări (mai ales, uverturile festive, cantatele, corurile) au fost extrem de departe de inovațiile muzicii „elitare” spre care tindea majoritatea creatorilor avangardiști. Evitând declanșarea fâțișă a „principiilor creatoare”, autorii unor asemenea lucrări festive au continuat, de fapt, să-și respecte faimoasele „rețete” ale întemeietorilor așa-numitului realism socialist: caracterul popular al muzicii l-au echivalat vulgarizant cu citarea și imitarea melodiilor populare sau a manierei interpretative lăutărești; caracterul democratic al muzicii se datora evitării acelor lexeme, complexe sonore, procedee de evoluție muzicală pe care nu le putea percepe și înțelege auditorul analfabet în materie. O asemenea „creație” nu înseamnă altceva decât stagnarea (preconcepută sau inconștientă, spontană) mijloacelor de expresie camuflată prin „actualitatea” exterioară a subiectelor abordate.

Un alt motiv al îndepărtării creației componistice locale din perioada „socialismului dezvoltat” de orientările proavangardiste l-a constituit încercuirea (determinată de anumite interese politice) a acelor canale de transmisie a diferitelor informații venite din țările apusene (inclusiv acea informație ce ținea de evenimentele cultural-artistice) care ar fi fost deschise mai firesc prin România. Acest canal de transmisiune a informației au început să-l deblocheze tocmai la confluența anilor ‘80–‘90 (cu decenii în urmă, el a fost închis ermetic).

Privirea retrospectivă asupra condițiilor de existență a tendințelor stilistice moderne, a tehnicilor avangardiste din arealul cultural românesc, ne permite să ajungem la concluzia că asemenea tendințe și tehnici, deși au căpătat o anumită realizare în creația componistică românească, s-au confruntat și aici cu multe obstacole, mai ales, de ordin cultural-politic și ideologic. Din acest punct de vedere, prezintă un mare interes științific studiul

fundamental semnat de O.L. Cosma *Universul Muzicii Românești – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor (1920–1995)*, precum și materialele simpozionului *Aportul Societății Compozitorilor Români și al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor la afirmarea artei muzicale românești*³⁹.

O.L. Cosma interpretează drumul parcurs de către Societatea Compozitorilor Români (fiind înființată în 1920) și Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor fondată pe baza ei (1949) nu numai verbal, ci și prin intermediul unei succesiuni de litere care se aseamănă cu schema literală a unei forme muzicale: *A-B-C-A-C-A*. Fiecare literă corespunde perioadei istorice respective. „*A* – fiind atribuit perioadelor ascensionale, *B* – apare ca o punte, încărcată de zbuciume și vicisitudini. *C* – reprezintă o perioadă descendentă, statică, dominată de încărcătură dramatică și extramuzicală”⁴⁰. Generalizând rezultatele investigațiilor lui O. L. Cosma, aducem varianta mai amplificată a schemei propuse de savant:

Numărul de ordine al perioadei istorice	I	II	III	IV	V	VI
Schema literală	A	B	C	A	C	A
Interval de timp	1920-1943	1944-1949	1949-1954	1954-1977	1977-1989	1989 încoace
Căpetenia reală (Președinte sau vicepreședinte) al Uniunii	G. Enescu C. Brăiloiu	M. Jora	M. Socor	I. Dumitrescu	P. Brâncuși (p. în 1982) N. Călinescu (din 1982)	P. Bentea (p. în 1991) A. Iorgulescu (din 1991)
Denumirea părții din cartea lui O. L. Cosma	Afirmări	Destabilizări	Detractări	Implozii	Inerții	Redimensionări

Muzicologia din Republica Moldova nu dispune, spre regret, de o asemenea investigație amplă și fundamentală în cadrul căreia ar fi fost examinate condițiile (favorabile sau nefavorabile) pentru asimilarea și realizarea unor inovații în domeniul componistic⁴¹. În pofida insuficienței de abordare și sistematizare de către muzicologia din Moldova a datelor respective, vom încerca să schițăm unele contururi ale unei posibile comparații, ce ține de evoluția creației componistice din Republica Moldova și România luată sub aspectul prezenței sau absenței condițiilor necesare apariției unor experimente sonore, unor tehnici noi de compoziție, apropierii mișcării generale ale creației componistice naționale spre direcțiile majore caracteristice creației componistice universale.

Perioada semnalată de înființarea și activitatea rodnică a Societății Compozitorilor Români (perioada I, după O.L. Cosma) demonstrează o diferență stridentă ce se referă la condițiile de activitate componistică în regiunile culturale situate pe ambele maluri ale Prutului. În timpul formării Societății, creația componistică din Iași, București și Cluj deja s-a bazat pe anumite tradiții întemeiate de I. Wachmann și E. Wachmann, C. Miculi (Mikuli), C. Porumbescu, G. Musicescu, A. Flechtenmacher, E. Caudella, G. Ștephănescu, Gh. Dima ș.a. În perioada dată, G. Enescu s-a manifestat ca muzician român de talie universală. În perioada interbelică, un mare aport la înnoirea limbajului muzical, la apropierea creației naționale de curente estetice și stilistice ale muzicii universale l-au adus A. Castaldi, D. Cuclin, M. Andricu, I.N. Otescu, I. Dumitrescu, C. C. Nottara, A. Alessandrescu, M. Negrea, C. Silvestri, M. Jora. Inovațiile lor au fost susținute și încurajate grație activității Societății Compozitorilor Români.

În același interval de timp, creația componistică din partea stângă a Prutului, după cum am mai menționat, s-a situat pe treapta incipientă a evoluției sale. Forțele componistice n-au fost unite sub egida unei asemenea Societăți, mai mult decât atât, curente

sociale și politice au provocat disocierea tendințelor de dezvoltare a artei în genere, inclusiv a celei muzicale, din Basarabia și Transnistria. E firesc, că Filiala Moldovenească a Uniunii Compozitorilor din Ucraina înființată la Tiraspol în 1937 n-a luat în considerație activitatea compozitorilor basarabeni, cu atât mai puțin, procesul muzical din Principatele Românești, nici practica muzicală apuseană. Filiala dată, în frunte cu D. Gherșfeld venit din Odesa, avea ca cop introducerea principiilor sovietice ale dirijării activității muzicale puse sub presiunea „principiilor” realismului socialist. Consecințele unei asemenea politici sunt bine cunoscute. Compozitorii din Transnistria (RASSM) au fost îndepărtați de curentele muzicii universale, maniera lor de scriitură muzicală este marcată de pecetea unui anumit tradiționalism și provincialism. Concomitent, unii compozitori din Basarabia (Șt. Neaga, E. Coca, A. Iliășenko) au început să se apropie de curentele muzicii românești și occidentale.

Perioada a doua, apreciată de O.L. Cosma ca una plină de destabilizări, a fost marcată de influența puternică a circumstanțelor social-politice asupra destinului tuturor genurilor de artă, precum și asupra celei muzicale. Schimbările social-politice brusce din anul 1940, incluzând reorganizarea Filialei Moldovenești a Uniunii Compozitorilor din Ucraina în Uniunea Compozitorilor din Moldova, urmată de evenimentele grele din perioada războiului, n-au favorizat dezvoltarea firească a procesului componistic local în corespundere cu direcțiile principale ale muzicii universale. O rară excepție o prezintă *Poemul Nistrului* de Șt. Neaga asemănând, în linii generale, cu „simfoniile despre război și pace” (noțiunea propusă de B. Iarustovski)⁴² semnate de D. Șostakovici, A. Honegger, I. Stravinski (*Simfonia în trei mișcări*) etc.

Deși Șt. Neaga, fiind în fruntea Uniunii (1946-1948) după D. Gherșfeld (1940-1941, 1944-1946), a început (spre regret!) să-și transforme paletele stilistică și de gen depărtându-le de muzica occidentală și apropiindu-le de „bazele” realismului

socialist (drept dovadă pot servi cantatele și corurile lui apărute în anii postbelici), el a fost eliberat din funcția de Președinte al Uniunii.

Demisia lui Șt. Neaga nu a fost altceva decât un semn al politicii generale de cadre de la Chișinău (și nu numai) din timpul stalinist: înlăturarea basarabenilor originari de la orice funcții-cheie ca „purători ai fluidelor național-burgheze”, înlocuindu-le cu persoane mai demne de încredere, „emisari” din Ucraina vecină. Cu alte cuvinte, dirijarea partinică și statală a vieții cultural-artistice de la Chișinău din perioada respectivă a constituit-o presiunea dublă: primo se referă la respectarea principiilor generale ale doctrinei staliniste, secondo ține de măsurile de constrângere a intelectualilor după naționalitate și origine. Cu toate acestea, trebuie de diferențiat intențiile organelor de conducere cu privire la politica de cadre și activitatea personalităților concrete.

Între anii 1948–1956 în fruntea Uniunii a fost Leonid Gurov venit de la Odesa și manifestându-se ca personalitate multilaterală, ca un adevărat intelectual posedând cunoștințe profunde nu numai în domeniul muzicii (compoziție, orchestrație, armonie, forme muzicale) ci și în filosofie și astronomie (ultima fiind un hobby al maestrului). În pofida tuturor instrucțiunilor și directivelor din partea organelor de partid și statale atât locale cât și unionale, Gurov nu numai că s-a străduit să păstreze (în limita posibilităților) componența Uniunii, ci a și educat (fiind profesor universitar al Conservatorului și după demisia din funcția de Președinte al Uniunii) o numeroasă pleiadă de muzicieni a cărei mare parte a completat, cu timpul, rândurile Uniunii. Fiind un adept al tradițiilor clasice și romantice în arta muzicală, el însuși le-a continuat în lucrările sale proprii, i-a familiarizat și pe discipolii lui anume cu aceste tradiții. Încercări de a însuși și a asimila tendințele stilistice mai moderne, ei au întreprins mai târziu, în afara clasei de compoziție a profesorului lor.

Referindu-ne la mărturiile muzicienilor români, putem conchide că după anul 1948, presiunea ideologică asupra vieții

muzicale de la București a avut urmări mai drastice, mai vehemente decât la Chișinău: „Existența Societății devine tot mai primejduită la mijlocul deceniului cinci... Doctrina proletcultistă de import inoculată a declanșat ostilități cu consecințe dramatice, armele folosite recurgeau la acuzații ridicole, aberante, la false mituri și derutante lozinci, de rezonanță sovietică. Nereușindu-se deblocarea lui Mihail Jora, care stătea în calea noii metode de creație, se recurge la anateme de tip stalinist, edificator fiind un titlu de pomină dintr-un articol incriminant *Pentru combaterea unui hipnotic periculos...* Și alți membri de marcă ai Societății au fost ținta unor venale atacuri de natură ideologică, asupra lor lansându-se anateme: decadent, impresionist, expresionist, formalist, dodecafonic... Din păcate, au fost și situații în care personalități din cadrul breslei au fost înnemnite, condamnate sau nu politic: Dimitrie Cuclin, Harry Brauner, Nicolae Julea, Dan Miziahi, Cornel Givulescu, Nicolae Rădulescu... Au urmat zilele distrugerii Societății și transformării ei în Uniune când în frunte s-a aflat Matei Socor (perioada a treia, după O.L. Cosma, – V.A.), care s-a dovedit un zelos stegar al orânduirii staliniste de tristă memorie”⁴³. Scopul anvizajat era de a lăsa în afara încurajării din partea Uniunii personalități marcante ale vieții muzicale, muzicieni inovatori «precum „transfugii” George Enescu, Ionel Perlea, Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Constantin Brăiloiu, pe „retrograzii” Mihail Jora și Tiberiu Brediceanu, pe Dinu Lipatti (catalogat drept „fascistul care vegetează departe de țară”) sau pe Dimitrie Cuclin, care curând avea să fie arestat»⁴⁴.

Schimbările intervenite la mijlocul anilor ‘50 (perioada a patra, după O. L. Cosma) au fost benefice. Intervalul de timp între anii 1954–1977 a fost marcat de venirea la conducerea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România a lui Ion Dumitrescu – compozitor energic, care printr-o strategie abil construită și transpusă în practică cu eficiență a însemnat un suflu de prospețime, imprimându-se un avânt nemaicunoscut, Uniunea fiind așezată pe făgașe durabile. George Enescu, Ion Perlea,

Marcel Mihalovici, Stan Golestan și-au recăpătat calitatea de membri, lui Dinu Lipatti atribuindu-i-se post-mortem. Au fost repuși în drepturile lor Mihail Jora, Dimitrie Cuculin...⁷⁴⁵. În perioada dată, au fost create condițiile favorabile pentru compozitorii români în ceea ce privește însușirea și asimilarea curentelor muzicii occidentale: „Evident, a fost o deschidere până în 1971, soldată cu o mai mare posibilitate de informare, cursuri și festivaluri internaționale de muzică modernă au putut fi frecventate, ceea ce a însemnat mult pentru compozitorii dornici să redimensioneze sfera stilistică a muzicii românești”⁷⁴⁶.

După anul 1956, o altă situație, ce ține de contactele creatoare, de orientările stilistice ale muzicienilor o demonstrează activitatea Uniunii Compozitorilor din Moldova pe care din nou a condus-o D. Gherșfeld (1956–1964). Perioada dată este marcată de extinderea și întărirea contactelor compozitorilor din Moldova cu colegii lor de breaslă din alte centre cultural-artistice ale fostei Uniuni Sovietice, mai ales, cu muzicienii din Moscova. Cel mai de seamă moment al acestor contacte l-a constituit *Decada literaturii și artei moldovenești* care a avut loc la Moscova în anul 1960. În perioada dată, numai unii compozitori din Moscova au început să experimenteze, să asimileze tehnici componistice moderne. Însă lucrările lor nu erau interpretate nici la Moscova, nici la Leningrad, dar nici editate în țară, de aceea reprezentanții fostelor republici unionale, inclusiv cei din Moldova, n-au avut posibilitatea de a studia creațiile experimentale pe care le-au compus, de exemplu, A. Schnittke, E. Denisov, S. Gubaidulina etc. Iar deplasările compozitorilor din Moldova în țările apusene au fost extrem de limitate, fiindcă de asemenea deplasări „privilegiate” s-au folosit preponderent membrii conducerii de vârf a Uniunii Compozitorilor din URSS.

Lipsa contactelor directe ale compozitorilor din Moldova cu practica muzicală occidentală, înlocuite cu impresiile majore din lucrările ba tradiționale (din punct de vedere stilistic), ba moderne (D. Șostakovici) aparținând, mai ales, compozitorilor ruși, s-a

resimțit evident în creația compozitorilor locali. Drept dovadă pot servi operele *Grozovan* de D. Gherșfeld, *Inima Domnicăi* de A. Stârcea, baletul *Zorile* de V. Zagorschi și *Prima simfonie* a lui, *Simfoniile a treia și a patra* de S. Lobel, *Simfoniile a cincia și a șasea*, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de V. Poleakov ș.a.

„În ansamblu, perioada Ceaușescu... a prezentat toate avatarurile unui sistem totalitar, caracterizat prin relații de clan, opresiune, dezinformare, restricții de tot felul, intoxicare ideologică. Într-o asemenea conjunctură, declanșarea unor tensiuni și contradicții în cadrul breslei devine explicabilă, fie că sunt rezultatul conflictelor de interese, de generații sau de sorginte conceptuală”, - menționează A. Iorgulescu caracterizând perioada a cincia (1977– 1989) a activității Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România⁴⁷.

O asemenea acuitate a crizei social-politice și culturale i-a ocolit, în linii generale, pe reprezentanții lumii artistice din Moldova. În anii ‘70–’80, situația Uniunii Compozitorilor din Moldova rămânea să fie destul de acceptabilă pentru munca componistică, mai ales prin strădaniile lui Vasile Zagorschi, care a condus corabia Uniunii din 1964 până în 1990. În perioada dată, s-a mărit numărul membrilor Uniunii, în anii ‘80 s-au îmbunătățit evident condițiile ei de activitate (extinderea numărului de birouri, construirea sălii de concert, reparația generală a edificiului).

Stilul de conducere, caracteristic echipei lui V. Zagorschi, s-a deosebit prin toleranță, prin evitarea tendințelor dictatoriale, de aceea s-a stabilit situația favorabilă pluridirecționării creatoare: alături de muzica tradițională ce aparținea, mai ales, reprezentanților generației mai în vârstă (L. Gurov, V. Masiukov, D. Fedov, D. Gherșfeld, D. Gheorghită, N. Chiosu, A. Mulcar, V. Vilinciuc), au apărut unele lucrări experimentale, „proavangardiste” scrise de reprezentanții generațiilor matură și tânără. Elementele tehnicii de serie au pătruns în ultima (a șaptea)

simfonie de V. Poleakov (partea a treia), în baletul *La răspântie* de V. Zagorschi (caracteristicile forțelor negative), în *Rapsodia pentru vioară, două pianе și percuție* de același autor, predilecție pentru gândirea polistilistică au manifestat-o Gh. Neaga, Z. Tkaci și B. Dubosarski, elementele aleatoricului limitat (relativ) au intrat în lucrările lui B. Dubosarski, Gh. Mustea, I. Macovei, T. Chiriac (episoadele *Senza metrum* ș.a.), invențiile modale, ritmice, facturale și timbrale demonstrează lucrările instrumentale compuse de P. Rivilis.

Nici climatul prielnic activității artistice stabilit la Uniune, nici sprijinul moral al colegilor n-au putut rezista (spre regret) atmosferei generale a stagnării din perioada brejnevistă agravându-se în cursul anilor '70 și la începutul anilor '80. A devenit evident faptul că nu toți muzicienii au putut și au dorit să supraviețuiască situației social-politice nefavorabile. Agravarea condițiilor de trai, lipsa de perspectivă, recrudescența anumitor postulate de „realismul socialist” i-a determinat pe unii intelectuali să aleagă calea exilului. Cu toate acestea, emigrarea muzicienilor puțin numeroși din Moldova nu poate fi comparată cu exodul masiv al forțelor intelectuale din România ceaușistă. „Acest al doilea exod (după cel petrecut cu un deceniu mai devreme) este... rezultatul închiderii punților de comunicare cu exteriorul (să ne amintim, de pildă, că în 1980 relațiile cu străinii devin prohibite, — menționează A. Iorgulescu) și mai ales al resurecției presiunilor și ingerințelor doctrinare în actul artistic, considerat instrument propagandistic”⁴⁸.

Nu poate fi trecut neobservat un anumit indiciu național referindu-se la „primul val” al exilului muzicienilor din Moldova postbelică (confluența anilor '60— '70). Declanșarea ba ascunsă, ba fățișă a antisemitismului a provocat emigrarea unor asemenea compozitori și profesori talentați precum Nahman Leib și Mark Kopytman.

Opera *Casa mare* de M. Kopytman demonstrează o înnoire esențială a acestui gen abordat anterior în Moldova de către

D. Gherșfeld și A. Stârcea, utilizând lexicul tradițional. Folosind resursele „tonalității largite”, M. Kopytman apelează la elementele modale de origine folclorică ancestrală, include (cu rezervă) în verticala armonică disonanțele emancipate, alternează segmentele expuse omofonic cu cele polifonice și eterofonice. Extrem de inventive, din punct de vedere armonic și factual, sunt lucrările corale ale acestui compozitor – concomitent și autor al fundamentalei cărți *Scritura corală* unde sunt supuse exegezei minuțioase astfel de categorii precum ansamblul coral, funcțiile melodice și armonice ale elementelor componente, factura corală, procedeele specifice expunerii muzicii corale⁴⁹.

Creațiile instrumentale ale lui M. Kopytman compuse atât la Chișinău cât și (mai ales) în Ierusalim (de exemplu, *Concertul pentru orchestră, În memoriam, Rotation, Cantus V* pentru vioară și orchestră) poartă pecetea familiarizării lui profunde cu toate curente stilistice și tehnicile de compoziție răspândite în mediul avangardiștilor și postavangardiștilor apuseni. Cu toate acestea, el n-a devenit adept al aleatoricului nelimitat, al muzicii electronice și experimentelor polistilistice. El preferă diferite modalități ale tehnicii spectrale (de tip G. Ligeti): alegerea rigidă a elementelor constitutive, evoluția lor bine gândită în condițiile scriiturii liniare bazate pe procedeele contrapunctice și eterofonice.

Studiul de amploare al lui M. Kopytman *Antologia muzicii sec. al XX-lea*⁵⁰ cuprinde exegeza teoretică a noilor tehnici de compoziție. Pe lângă panorama plenară a procedeelelor de scriitură muzicală răspândite în sec. al XX-lea (capitolul I), Kopytman analizează astfel de fenomene și tendințe precum tehnicile modale noi, politonalitatea, tonalitatea largită, influența jazz-ului și folclorului asupra creației componistice, neoclasicismul, procedeele polifonice noi, atonalitatea, dodecafonia, serialismul, dodecafonia liberă (Free Dodecaphony), sonoristica – culorile sonore noi și textura, aleatoricul, muzica minimală, notația nouă, perceperea muzicii noi (au fost nominalizate denumirile capitolelor II-XVI ale cărții lui Kopytman).

În anii '70-'80, la Chișinău s-a manifestat un alt compozitor de orientare proavangardistă – Vladimir Bitkin ale cărui lucrări poartă pecetea „atât a unui inginer cât și a unui dramaturg teatral: imaginile concepute teatralizate sunt expuse grație lucrului scrupulos asupra detaliilor arhitectonice”⁵¹. Tentația spre teatralizarea travaliului muzical se determină, pe de o parte, de experiența compozitorului în domeniul muzicii teatrale și a celei scrise pentru filmele artistice, iar pe de alta – de asimilarea procedeeelor muzical-interpretative caracteristice reprezentanților așa-numitului „teatru instrumental” (noțiunea aparține lui M. Kagel).

Capriciul pentru flaut și pian de V. Bitkin demonstrează dialogul timbrurilor personificate în condițiile scriiturii sonoristice. Principiul monologat de expunere subliniază însăși denumirea lucrării precum *Monologul în amintirea lui A. Schönberg* pentru violoncel solo. Lucrarea dată consacrată centenarului de la nașterea unuia dintre întemeietorii viitoarei avangarde muzicale, se bazează pe tehnica de serie; elementele constitutive ale seriei sunt extrase din descifrarea sonică a literelor respective pe care le cuprinde numele și prenumele fondatorului Școlii noi vieneze (un asemenea procedeu de criptogramă găsim în *Concertul pentru pian, vioară și 13 suflători* de A. Berg dedicat semicentenarului schönbergian). În *Elipsa strigătului* (madrigal pe versuri de F. Garcia Lorca) pentru voce și ansamblu instrumental de cameră, tehnica de serie este utilizată atât în partida instrumentală, cât și în cea vocală plină de încordare expresionistă. *Concertul pentru oboi și orchestră de cameră* se deosebește prin suprapunerea segmentelor atonal-seriale și punctualiste cu cele organizate tonal (ne referim la tonalitatea lărgită). Gândirea polistilistică, respectiv, exprimarea polivalentă (sub aspectul tehnicilor componistice abordate) demonstrează *Concertul pentru pian*, în cadrul căruia alternează segmentele concepute serial cu expunerea aleatorie (mai ales, în domeniul metroritmic), muzica de natură „proavangardistă” cu cea de origine „jazz-rock” (partea a treia a *Concertului*). Bitkin s-a manifestat și ca adept

al muzicii electronice, utilizând-o mai ales în lucrările muzical-dramatice și în filmele artistice. Ultima creație electronică de sine stătătoare a lui Bitkin a fost evoluată la Chișinău la doi ani după emigrarea compozitorului în Israel (*Via Crucis*, 1989).

Ultimul val al emigrării intelectualilor din Chișinău (printre compozitorii care au părăsit Moldova, în afară de V. Bitkin, îi putem aminti pe D. Gherșfeld, A. Sokireanski, S. Lîsîi, E. Lazarev, N. Rusu-Kozulina, V. Simonov) a avut loc la sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90. Acest interval de timp, fără exagerări, trebuie apreciat ca perioadă de cotitură în viața socială și spirituală provocată de așa-numita „restructurare” declanșată de M. Gorbaciov urmată de lichidarea „sistemului” țărilor socialiste europene, a URSS și crearea unor state independente pe baza fostelor republici unionale. În Republica Moldova, perioada dată a fost extrem de complicată (destrămarea economiei naționale, tensionarea temporară a relațiilor interetnice, războiul din Transnistria ale cărui consecințe nu sunt depășite până în prezent). Într-un asemenea context, exodul muzicienilor numiți nu a fost decât „retragerea în fugă de pe epavă”.

Cu toate acestea, Uniunea Compozitorilor și-a continuat activitatea în noile condiții, principală devenind deschiderea căilor de comunicare liberă, mai ales, cu instituțiile respective și colegii de breaslă din România. Ultima etapă a activității Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, în frunte cu Gh. Ciobanu (din 1990) are multe puncte de tangență cu perioada a șasea (după O.L. Cosma) a evoluției organismului omolog din România. Aprecierea sumară a situației Uniunii din România poate rămâne în vigoare (cu excepția unor nuanțe) în privința Uniunii din Moldova: „...Uniunea constituie un microsistem subiacent și integrat în macrosistemul care este România postdecembristă... Nu prezintă un secret împrejurarea că dificultățile tranziției s-au repercutat într-un mod profund dăunător asupra culturii, nesuținută suficient nici financiar, nici legislativ, lăsată pradă eroziunii, în conul de umbră al interesului public, blocată deopotrivă

de structuri birocratice și mentalități retrogradate de filiație comunistă, cât și de un capitalism anarhic, de factură brigandă”⁵².

În același interval de timp, în care la București fuseseră finalizate lucrările de reparare și restaurare a Palatului Cantacuzino, Muzeului și Casei memoriale *George Enescu*, precum și a clădirilor anexe, spațiul de activitate a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova a fost redus pe jumătate: acea parte a clădirii, în incinta căreia s-au situat cabinetele președintelui Uniunii și directorului Fondului Muzical, birourile de lucru ale secretarilor și consultanților, a fost restituită familiei fostului proprietar (conform Legii repatrierii). Această decizie a Municipiului a agravat mult condițiile de muncă a membrilor Uniunii, fiind urmată și de suspendarea finanțării bugetare, în consecință – reducerea enormă a funcționarilor titulari.

În ciuda tuturor greutăților și insuficiențelor, grație strădaniilor conducerii Uniunii, mai ales, a Președintelui ei, au fost realizate edițiile anuale ale Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, cursurile de perfecționare în domeniile compoziției și artei interpretative (Meisterklasse), conferințele muzicologice dedicate exegezei tendințelor muzicii contemporane, numeroasele (totuși, nu prea suficiente) deplasări în străinătate – ceea ce le-a permis compozitorilor și muzicologilor din Chișinău să se familiarizeze mai detaliat și multiaspectual cu tehnicile și metodele componistice neo- și postavangardiste, concomitent prezentându-și lucrările în afara Republicii Moldova. În această ordine de idei, trebuie de menționat, în special, intrarea muzicienilor chișinăuieni în structurile SIMN și UNESCO, apariția discurilor compacte cu înregistrările lucrărilor lor componistice.

Deblocarea canalelor de comunicare, amplificarea contactelor muzicienilor din Moldova cu colegii lor din străinătate s-a manifestat la acea etapă a evoluției muzicii universale pe care o atestă prin noțiunea de postavagarsim. La etapa dată, foștii avangardiști și-au încetat experimentele sonore extrem de „revoluționare”, inovațiile au căpătat un caracter mai moderat.

În același interval de timp (anii '80-'90) în cursul căruia compozitorii din țările Europei de Vest și SUA au depășit cadrul fostului avangardism, reprezentanții artei muzicale din regiunile estice și sudice ale Europei (inclusiv Republica Moldova) au început să-și îndrepte creația sa spre un anumit nivel caracteristic curentelor muzicii universale. Cu alte cuvinte, postavangarda în arta muzicală apuseană a apărut ca consecință a depășirii unor extremități precedente, iar compozitorii din Moldova s-au apropiat de spectrul tendințelor postavangardiste, trecând (cu unele excepții) mai departe de etapa de înflorire a avangardei muzicale postbelice (creația lui K. Stockhausen, J. Cage, P. Boulez ș.a. din anii '50).

Comparând sub acest aspect lucrările componistice inovatoare create în arealul cultural românesc, putem conchide că coeficientul inovațiilor specifice lucrărilor muzicale semnate la București și Cluj-Napoca este mai înalt decât în creațiile compozitorilor chișinăuieni. De exemplu, în perioada enesciană, compozitorii locali n-au asimilat procedeele noi de notație propuse de către autorul operei *Oedip* în Sonata a treia pentru pian și vioară *În caracter popular românesc* op. 25: respectiv, semidiez (♯) urcă intonația cu $\frac{1}{4}$ ton, semibemol (♭) coboară intonația cu $\frac{1}{4}$ ton, un diez și jumătate (###) urcă intonația cu $\frac{3}{4}$ de ton, un bemol și jumătate (♭♭) coboară intonația cu $\frac{3}{4}$ de ton. Prezintă interes spectrul de grosimi ale semnelor propuse de Theodor Grigoriu având ca scop diferențierea nuanțelor dinamice, sau notarea clusterului pe clape albe și negre inventată de Liviu Glodeanu. Aurel Stroe utilizează un număr extrem de variat de clusteri în *Muzica de concert* pentru pian, percuție și alămuri (partea a treia, *Legenda*): cluster cu muchia palmei, cu palma închisă, cu podul palmei, introduce semnele grafice specifice următoarelor procedee: toate clapele albe cuprinse între două note; alterația scrisă mai mare înaintea unui cluster se referă la notele extreme; note ținute pe toată lungimea liniei îngroșate;

clapele albe cuprinse între două note, apăstate ușor, fără sunet, cu rol de rezonanță etc.

Tastenspiele für Klavier I de Șt. Niculescu „constituie unul din cele mai elocvente și gânditoare exemple asupra modului cum creația românească contemporană ține să se manifeste în contextul universal prin mijloace de expresie adecvate stilului și formelor la care a ajuns arta muzicală a epocii noastre”⁵³. Lucrarea cuprinde șase secțiuni notate extrem de inventiv. Execuția secțiunilor poate fi făcută în orice ordine, la alegerea interpretului – ceea ce se aseamănă cu *Klavierstück XI* de K. Stockhausen (folosirea aleatoricului limitat). V. Giuleanu dezvoltă următoarele noutăți grafice specifice creației lui Șt. Niculescu: suprimarea notației metrice cu barele ei de măsură; desfășurarea ritmică după principiul spațializării grafice (*Space Notation*); utilizarea acordurilor cluster și a celor de rezonanță; fiecare nou moment vertical sau orizontal este marcat printr-o altă nuanță dinamică; folosirea coroanelor medii sau prelungi, a sistemului de pedale creează imaginea unei vastități sonore; schimbările acordice și reverberațiile sonore sunt proiectate în plan spațial (conceptul *Musik im Raum*)⁵⁴.

Fuziunea procedeelelor caracteristice muzicii spațiale cu cele specifice teatrului instrumental demonstrează creația lui A. Stroe, Șt. Niculescu, C. Țăranu, L. Dănceanu ș.a. Un exemplu elocvent al unei asemenea fuziuni, exprimat printr-o notație grafică experimentală, îl prezintă poemul *Infrarealism pentru clarinet, pian, voce* de N. Brânduș. Printr-un teatru instrumental, se realizează comentariul muzical-spațial al structurii geometrice (*heptagonale*) specifice poemului omonim al lui Ion Barbu⁵⁵.

În Republica Moldova, elementele teatrului instrumental sunt mai caracteristice lucrărilor tânărului compozitor Iulian Gogu care tinde spre exprimarea extrem de nuanțată, pitorească, quasi-improvizatorică (uneori utilizând și aleatoricul limitat) având ca scop imitarea fină a sunetelor naturale. Drept dovadă pot servi însăși denumirile unor asemenea creații precum *Respirația*

florilor, Grădină nocturnă, Frunză uscată, Zeul pădurii etc. Un alt aspect al sonoristicii îl reprezintă lucrările lui Alexei Bojonca ale cărui obiecte sonore sunt mai dense, mai volumetrice decât cele utilizate de Iulian Gogu. Scriiturii lui A. Bojonca îi este caracteristică opunerea și juxtapunerea unor linii, straturi și pete sonore mai ales în lucrările de proporții precum *Tension I (Sincrofonie)* și *Fonem*.

Alți parametri ai sonoristicii, prezentați pe larg, mai ales în Franța și Germania în domeniul muzicii concrete și electronice, au fost abordați destul de modest de către compozitorii din Moldova în comparație cu colegii lor din România (lucrările electronice create de L. Meșianu, C. Cezar, L. Dandara, L. Dumitrescu, D. Petrescu, E. Wendel stabilit în Germania). Compozitorii din partea locului preferă utilizarea sintetizatorului în muzica-rock (I. Aldea-Teodorovici, V. Dânga, L. Știrbu, M. Ox ș.a.), iar lucrările sintetizate electronic de orientare „academică” sunt mai puțin numeroase aparținându-le lui M. Stârcea, A. Burlea, M. Afanasiev. Lucrările celui din urmă (*Cercul existențial, Pustiul pentru sintetizator, Înțelegerea pentru două voci și instrumente electronice*) au fost apreciate pozitiv la Concursul Internațional de Muzică Electronică din Bourges (Franța), compozitorul și-a perfecționat măiestria prin stagiere la Institutul Internațional Electroacustic.

O altă direcție în mișcarea muzicală postavangardistă din Moldova, comparând-o cu maniera respectivă din domeniul artelor plastice, poate fi apreciată ca „grafică sonoră”. Ne referim la evitarea accentuării premeditate a unor efecte muzical-pitorești, la selectarea riguroasă a aceluși spectru minim al mijloacelor de expresie pe care autorul îl valorifică ca unul suficient exprimării concepțiilor filosofice și psihologice. Printre reprezentanții generației vârstnice a compozitorilor, predilecția pentru grafica muzicală demonstrează, mai ales, ultimele lucrări ale lui V. Rotaru, S. Lungu și Gh. Neaga în al căror cadru predomină expunerea liniară, contrapunerea inventivă a liniilor și straturilor sonore.

Expunerea monologată, meditativă, plină de coliziuni psihologice ascunse este caracteristică *Stanselor* pentru orchestra simfonică de V. Zagorschi.

Printre reprezentanții generației mai tinere, O. Palymski tinde spre grafica instrumentală. Lucrările lui se înscriu într-un spectru vast al muzicii postwebernienne, ce a căpătat anterior anumite ecouri și în creația compozitorilor români (M. Marbe, Șt. Niculescu, A. Vieru, T. Olah, A. Stroe ș.a.). O parte a opusurilor lui O. Palymski manifestă modalitatea de exprimare mai ascetică asemănându-se cu maniera punctată (*Passacaglia pentru 12, Duo pentru vioară și violoncel*). În alte lucrări, Palymski operează atât cu „punctele” sonice dispersate, cât și cu obiectele mai ample (pate, straturi etc.). Drept dovadă pot servi simfonia *Fumuri*, trioul *Unreality*, cvartetul *Pacificare*.

Genurile instrumentale de cameră axează creația componistică a lui V. Beleaev. Condițiile muzicii de cameră (de la *Duetul pentru vioară și vibrafon* la sextetul *În memoriam*) îi permite să realizeze expunerea detaliată, fină, utilizând pe larg resursele scriiturii polifonice și eterofonice, diferite procedee de emiterie a sunetelor (agogică, articulare, intensitate etc.). V. Beleaev evită atât construirea unor abstracții sonore, cât și exprimarea fâțișă a impresiilor și sentimentelor. La „descifrarea” semantică a lexelelor muzicale contribuie utilizarea unor anumite aluzii ce țin de elemente de gen și stileme abordate de autor (drept dovadă pot servi, mai ales, *Adio* pentru flaut, oboi, clarinet și fagot, sextetul *În memoriam*, *Cvintetul pentru oboi, fagot, vioară, violoncel și percuție*).

Simultaneitatea dezvoltării inovațiilor muzicale și „neotendințelor” este caracteristică, în diferită măsură, lucrărilor componistice recent apărute de sub pana lui P. Rivilis și D. Kițenko. În ultimul timp, ambii compozitori folosesc elementele constitutive caracteristice muzicii minimale repetitive elaborate de către muzicienii americani și utilizate pe larg de Șt. Niculescu (*Sincronie*), M. Mitrea-Celarianu (*Milchstrassenmusik*, *Aus*,

Eté), O. Nemescu (*Concertistic, Sugestii I, Trison*), D. Rotaru (*Troițe*) ș.a. La P. Rivilis, curentul minimal repetitiv evolutiv s-a manifestat, mai ales, în cadrul *Sonatei pentru pian*, iar *Stihira* pentru orchestră simfonică demonstrează alternarea patternurilor (cum le numește S. Reich) cu procedeele variațional și variantic în evoluția celulei muzicale de bază ce se aseamănă cu cântarea străveche bisericească (melodia ortodoxă de origine demestvică). Într-o lucrare precedentă (*Burdoanele – două poeme pentru orchestră*) P. Rivilis utilizează tehnica repetitivă evolutivă punând în baza patternurilor anumite formule sonore cvasiarhaice plasându-le pe fundalul isoanelor de lungă durată (ex. 9 și 10). D. Kițenko folosește tehnica repetitivă abordând diferite modele sonore: de la cele folclorice ancestrale (*Simfonia nr. 1*) și bisericești (*Simfonia a treia*) la cele de sorginte barocă (*Kyrie, Simfonia a doua*).

Atât „mișcarea înainte” cât și „privirea înapoi”, fiind caracteristice postmodernului curent, se contopesc organic în creația componistică a lui Gh. Ciobanu. Principiile de gândire artistică a lui Gh. Ciobanu se axează pe două procese simultane.

Primul proces îl determină selectarea acelor surse de inspirație pe care le putem aprecia ca niște arhetipuri, paradigme, adică fenomene de sorginte străvechi, care au căpătat semnificația de valori nepieritoare și fiind examinate și reexamineate de diferite condiții și circumstanțe cultural-istorice păstrându-și actualitatea până în zilele noastre. Asemenea sorginte străveche, mai ales, de proveniență bizantină le indică metaforic însăși denumirile unor lucrări reprezentative ale compozitorului precum *Cântări calofonice* pentru orgă, *Cântări uitate* pentru bariton și opt instrumente, *Tatăl nostru* pentru cor, *Închinare muzicală lui Dosoftei* pentru bas și ansamblu de cameră. Întrepătrunderea elementelor arhetipale constitutive cântării folclorice străvechi și celei de tip bizantin caracterizează modelul sonic pus la baza corului feminin *Jalea miresei*. Compozitorul nu reproduce fățiș modelele respective, nu le imită, interpretându-le ca „materie primă” necesară construirii unor organisme artistice noi.

A doua tendință de bază, specifică muzicii lui Gh. Ciobanu, o constituie modificarea, împrăștierea obiectelor sonore paradigmatică într-un context artistic modern. Diferite modalități, funcțiuni și posibilități expresive ale travaliului muzical contemporan reprezintă *Studiile sonore nr. 1-3* pe care le putem compara (din punct de vedere semantic) cu *Microcosmosul* bartókian: în cadrul microuniversurilor sonore sunt reprezentate treptat aspectele expresiv și constructiv ale macrouniversului („cosmosului”) muzicii moderne. Dacă B. Bartók propune eșalonarea micropieselor pentru pian subordonate obiectivului menționat, Gh. Ciobanu preferă succesiunea segmentelor arhitectonice în cadrul compozițiilor mai ample pentru ansamblul de interpreți. În *Pentaculus* pentru suflători, pe baza principiilor modale ale muzicii bizantine și ale celor folclorice străvechi (de tip colindă) sunt construite inventiv cele cinci moduri utilizate selectiv și succesiv; autorul „reînvie” trăsăturile ancestrale ale expunerii monodice și eterofonice, figurile melismatice, intonarea uneori netemperată (incluzând sferturile de tonuri), principiile ritmice specifice manierelor folclorice *parlando rubato* și *giusto silabic*⁵⁶.

Pornind de la expunerea monodică caracteristică cântecelor folclorice ancestrale, Ghenadie Ciobanu creează edificii sonore moderne precum *Simboluri triste* pentru clarinet solo și *Spatium sonans* pentru flaut solo. Cea din urmă lucrare demonstrează explorările de autor ale unui univers sonor, fiindcă procesualitatea temporală a „evenimentelor sonice” se proiectează pe coordonatele spațiale, începând cu spațiul registral extrem de variat continuând cu apelare la efectele chinestetice, audiovizuale grație cărora multiple și diferite ca lungime pauze se asociază cu segmentele spațiale lipsite de obiecte, iar eșalonarea variată a sunetelor – cu aglomerațiile figurate ale obiectelor într-un spațiu metaforic. Logica expunerii muzicale este determinată de principiul compensatoriu: diminuarea succesivă a progresiilor ritmice o compensează ascensiunea expresiei de exprimare

datorită dezvoltării treptate a celorlalți parametri ai sunetului. În simfonia *Sub soare și stele* (1989) de Gh. Ciobanu, depistăm sintetizarea surselor sonore străvechi și moderne – de la arhaic (ex. 11, 12) la elementele aleatoricului limitat (ex. 13) și cele ale tehnicii repetitive evolutive (ex. 14). Dar mai întâi de toate se cere a fi subliniat nivelul conceptual al modelelor abordate. „Cheia definirii codului semantic al simfoniei *Sub soare și stele* trebuie căutată la intersecțiile dintre cel puțin trei straturi cultural-istorice: cel preistoric mitologic, biblic creștin și cosmogonic (sphaera mundi). Aceste trei paradigme filosofice se intersectează în lucrarea vizată într-un mod bizar⁵⁷.

Abordând condițiile de asimilare a curentelor avangardiste și postavangardiste de către muzicienii din Moldova, precum și unele lucrări semnificative din acest punct de vedere, putem conchide, că la Chișinău, prin forța împrejurărilor, până la confluența anilor '80–'90 s-a conturat o situație puțin favorabilă manifestării unor asemenea tendințe. Reprezentanții generațiilor mai în vârstă în mare măsură au mai rămas (sub aspectul estetic) nu numai indiferenți ci și distanțați preconcepț. Generația mai în vârstă a fost izolată artificial de procesul muzical din spațiul cultural al țărilor vest-europene. Unii compozitori de orientare „proavangardistă” au preferat să plece din țară.

Deschiderea „cortinei” de circuit valoric „est-vest” a asigurat eforturi de recuperare a „spațiilor albe” la capitolele arsenal estetic, stilistic, tehnici de compoziție. Ocolind etapa culminativă a experimentelor avangardiste (anii '50) și neoavangardiste (anii '60–'70) compozitorii din Moldova (mai ales, cei tineri) au evitat practica răspândită în Europa de Est de a copia și a multiplica (cu anumită întârziere) asemenea experimente. În schimb, predomină adaptarea compozitorilor locali la condițiile specifice erei postmodernului, selectarea, combinarea, întrepătrunderea acelor tehnici componistice și exponenților stilistici ce corespund atât obiectivelor estetice ale timpului curent, cât și predilecțiilor creatoare ale personalităților artistice.

ÎNCHEIERE

Investigațiile întreprinse de autorul lucrării date încă o dată confirmă funcția cheie pe care o îndeplinește categoria de stil atât în practica artistică, cât și în procesul de studiere a artelor. Analiza muzicii compozitorilor din Republica Moldova s-a bazat pe acele metodici de abordare a stilului artistic care s-au cristalizat cu timpul și s-au manifestat mai elocvent în a doua jumătate a sec. al XX-lea. Ne referim la aspectele axiologic, psihologic, filosofic, structural-sistemic și comparat ale studierii stilului în muzică.

Evaluarea axiologică a stilului depinde de predilecțiile artistice ale compozitorilor, interpreților și ascultătorilor. În această ordine de idei, este cazul să amintim, că nu toți interpreții vor și pot să cânte opusurile compozitorilor contemporani orientați spre tehnici noi elaborate de practica muzicală avangardistă și postavangardistă, nu toți ascultătorii pot înțelege asemenea opusuri, mai mult decât atât, mulți tineri, neavând pregătire muzicală specială sunt de fapt indiferenți la toate direcțiile muzicii academice, inclusiv ale celei avangardiste și postavangardiste, preferând diferite specii ale muzicii rock. Evoluția multiseculară a creației componistice universale demonstrează schimbarea succesivă a predilecțiilor stilistice. Nu face excepție nici procesul componistic din arealul cultural românesc. În lucrarea noastră a fost arătată schimbarea reperelor stilistice caracteristică evoluției creației componistice din Moldova pe parcursul anilor '30–'90 ai sec. al XX-lea.

În lucrarea dată, noi am apelat la acel aspect *psihologic* al investigațiilor muzical-stilistice care s-a manifestat ca urmare a aplicării în circuitul muzicologic a teoriei de călăuză și așteptare (sau anticipare) psihologică. Studiarea așteptărilor psihologice poate servi drept explicare a mecanismului formării și funcționării

stilurilor artistice. Oricare compozitor trebuie să-și rezolve următoarea dilemă: va scrie el muzică conform cerințelor în vigoare ori se va îndrepta spre inventarea unor elemente stilistice neobișnuite, spre combinarea mijloacelor de expresie deja aprobate cu cele inventate. Mulți compozitori, mai ales din a doua jumătate a sec. al XX-lea, utilizau cu premeditare un efect dublu de creare a unei anumite așteptări stilistice, pe de o parte, și de încălcare a ei – pe de alta. În creația componistică din Moldova, drept dovadă servesc lucrările instrumentale ale lui V. Bitkin, P. Rivilis, Gh. Ciobanu, D. Kițenko menționate în lucrarea noastră.

Aspectele *filosofic* și *structural-sistemic* ale exegezei stilului au fost interpretate de noi prin prisma teoriei generalizatoare a interferențelor, deoarece stilul artistic este de fapt un sistem complex ale cărui elemente componente se situează la anumite nivele ierarhice cum ar fi stilul unei opere muzicale (sau cel al unei părți semnificative a ei), stilul unui gen, stilul autorului muzicii (inclusiv cel al etapelor evoluției artistice a lui), stilul unui grup de compozitori sau al unei școli, stilul unei direcții artistice (direcțiile bisericească ortodoxă, catolică sau laică, clasică, romantică, impresionistă etc.), stilul unei perioade istorice (pe scurt, stilul istoric), stilul unei anumite epoci culturale (epoca barocului, cea a romantismului etc.). Fiecare din aceste nivele își are *câmpul stilistic*.

Câmpul stilistic al muzicii din sec. al XX-lea este diametral opus celui din veacul romantic. În comparație cu era romantică, muzica sec. al XX-lea nu se axează pe o anumită dominantă stilistică pe care o putem aprecia ca vreo stilemă istorică sau epocală. Deja la confluența sec. XIX–XX s-a manifestat și se afirmă până în prezent principiul de pluralism stilistic. În această ordine de idei, nu este întâmplător acel fapt, că în unele investigații ale procesului componistic curent, noțiunea de stil epocal fusese înlocuită de o altă formulă – *epoca stilurilor*. Cu alte cuvinte, a devenit reală nemaivăzuta intensitate a juxtapunerilor și suprapunerilor numeroaselor și eterogenelor specii artistice.

Menționăm încă o dată acel fapt că în creația avangardiștilor postbelici au ieșit în prim plan anume tehnicile noi. Succesiunea rapidă și simultaneitatea procedeele tehnice extrem de eterogene nu mai servea formarea unor constante stilistice precum stilul unei școli componistice, stilul unei perioade istorice etc. Asemenea constante le-a înlocuit permanenta căutare a unor structuri sonore, a unor lexeme și procedee de exprimare „experimentale”. În ciuda unor asemenea experimente, negarea completă a aprecierii muzicii contemporane sub aspectul stilistic n-ar fi fost rațională.

Prima dovadă de rămânere în vigoare este însăși practica muzicală din sec. al XX-lea, în cadrul căreia simultan cu opusurile experimentale erau create lucrări mai moderate din punctul de vedere al coeficientului de inovații sonore. Să amintim, de exemplu, că la începutul anilor '20 au apărut nu numai *Pacific-231* de A. Honegger, *Integrale* și *Hyperprism* de E. Varèse, ci și simfoniile lui J. Sibelius și N. Measkovski, că în a doua jumătate a secolului, simultan cu K. Stockhausen, P. Boulez și J. Cage au activat B. Britten, D. Șostakovici, A. Duttileux. O asemenea polarizare a intențiilor și rezultatelor artistice o demonstrează și creația compozitorilor din Moldova, mai ales – lucrările compuse pe parcursul ultimelor două decenii. În studiul nostru a fost arătată eterogenitatea stilistică stridentă pe care o manifestă comparația opusurilor lui Gh. Ciobanu și V. Zagorschi, ale lui D. Kițenko și O. Palymski, ale lui V. Beleaeu și O. Negruța etc. Continuarea și dezvoltarea tradițiilor romantice și impresioniste este reprezentată concomitent cu direcțiile neofolclorică, neobarocă, neobizantină; apelarea la resursele tonalității largite există simultan cu tehnicile modală, spectrală, serială, punctualistă, minimală și repetitivă etc.

Un al doilea motiv ce ține de actualitatea continuă a problematicii stilistice îl constituie necesitatea stabilirii unor repere, a unor puncte de pornire realizând atât lucrările componistice, cât și exegeza muzicologică a lor.

Investigațiile noastre, au demonstrat că interpretarea științifică a stilului în muzică ar fi mai temeinică și nuanțată prin completarea

aparatajului teoretic deja elaborat, cu unele elemente noi derivate din anumite interferențe în abordarea fenomenelor de stil, gen și formă muzicală. Optica pe care am propus-o se referă la interpretarea (printr-un sistem de asemănări) unor probleme stilistice prin cele de gen și formă (și invers).

Analiza atât a lucrărilor muzicale, cât și a teoriilor respective reflectată în paginile acestui studiu, mărturisește faptul, că forma muzicală, în sensul larg al cuvântului, constituie cel mai important punct de tangență între categoriile de gen și stil. Sistemul elementelor morfologice ale formei determină specificul stilului. Legitățile și principiile arhitectonice, cum am menționat deja, reprezintă structura interioară a genului. Raporturile *stil-gen* în muzica clasică și romantică universală pot fi exemplificate în felul următor. Predilecția lui L. van Beethoven pentru simfonie și sonată permite să afirmăm funcția primordială a acestor genuri în procesul de formare și evoluție continuă a stilului beethovenian. O asemenea funcție o îndeplinește genul de operă în cristalizarea și dezvoltarea stilurilor muzicale ale lui R. Wagner, G. Rossini, G. Verdi, G. Puccini. Creația componistică din Moldova demonstrează și ea o anumită dependență a orientărilor stilistice de genurile preferate. S. Lobel și V. Poleakov, cultivând genul de simfonie, au apelat, mai ales, la tradiția simfonică a lui D. Șostakovici, mai pe larg – la asimilarea elementelor lexice și arhitectonice proprii neoclasicismului în muzică. V. Bitkin a scris un număr mare de lucrări muzical-teatrale care au influențat maniera de exprimare a acestui compozitor în domeniul muzicii instrumentale axată pe diferite manifestări ale „teatrului instrumental” (expresia propusă de M. Kagel). Predominarea genurilor muzicii corale, reînvierea subiectelor creștine în creația lui Teodor Zgureanu și Vladimir Ciolac determină (în diferență măsură) abordarea elementelor „neobizantine” în spectrul stilistic al lucrărilor respective.

În muzica sec. al XX-lea, odată cu orientările monostilistică și monovalentă sub aspectul de gen pe care le putem aprecia drept cazuri rare, predomină fuziunea, întrepătrunderea,

sintetizarea diferitelor tendințe stilistice și specii artistice. Nu face excepție nici muzica reprezentanților arealului cultural românesc analizată, parțial, în paginile lucrării de față (să amintim sinteza stilistică caracteristică creației lui G. Enescu, convergența diferitelor elemente stilistice pe care o demonstrează muzica lui V. Zagorschi, Gh. Neaga, V. Rotaru, B. Dubosarski, Gh. Mustea).

În baza studierii unor asemenea manifestări artistice, noi am ajuns la concluzia conform căreia hibridizările stilistice și de gen în muzica secolului trecut se aseamănă cu un fenomen apărut cu mult mai înainte, apreciat ca forme libere și mixte. Este bine cunoscut acel fapt, că în cadrul formelor mixte, de regulă, unele structuri joacă rolul prim, cel de bază, iar altele – cel secund, periferic. La fel și în genurile mixte, ca și în stilurile de natură sintetică (pe scurt, stilurile sintetice) se diferențiază elementele fundamentale („polurile de atracție stilistică”) de cele periferice.

Un anumit interes științific prezintă comparația stilului cu genul muzical luată sub aspectul mecanismelor dezvoltării polurilor de atracție. În urma examinării mai multor lucrări muzicale, putem afirma, că acest proces nu poartă un caracter omogen. Evidențiind rezultatele, menționăm următoarele: procedeele de citare și imitare a unor anumite genuri din cadrul unei și aceleiași opere muzicale se aseamănă, în mare măsură, cu tehnica polistilistică. Noțiunea de modulație elaborată de teoria armoniei muzicale poate fi „transplantată” în studiile stilistice și în cele de gen. Modulația de gen ca element component al transformărilor semantice constă în schimbarea fâțișă a caracteristicilor de gen ale unei anumite teme muzicale în evoluția continuă a ei. Procesul similar de schimbare a modelelor stilistice subordonat integrității stilului unei lucrări muzicale îl constituie modulația stilistică menită să reliefeze diferite laturi ale unei imagini artistice complexe.

Sperăm, că aprecierea speciilor stilistice întreprinsă în monografia dată va fi utilă ulterior studiilor stilurilor în arta muzicală.

EXEMPLE MUZICALE

1. Șt. Neaga. *Poemul Nistrului*. Introducere.

F3 Moderato

The image shows a page from a musical score for the piece "Lento" by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The tempo is marked "Lento". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as "p" (piano), "cresc." (crescendo), and "poco a poco animato". The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part has a melodic line with some grace notes. The page is numbered "1" in the top right corner.

[illegible]

2. Șt. Neaga. *Poemul Nistrului. Dezvoltare.*

32 Tr. ni
Timp.
P. (II)
Arpa

ff
mf

reg.
C. lag.
Tr. ba
as Tr. ni
Tuba

Timp.

C.501-X

3. Ghenadie Ciobanu. *Pentaculus minus.*

25

25

40

40

42

4. V. Zagorschi. *Simfonia-balet. Andante. Con calore.*

27

Andante. Con calore (♩ = 72)

Fl. I *p solo lontano*

Ossia

Fl. I *p solo lontano*

Fl. I *mp*

Fl. I *mp*

Cor. I *mp*

Fl. I *pp*

Fag. I *pp*

Fl. I *pp*

Cor. I *pp*

5. V. Zagorschi. *Simfonia-balet. Allegro non troppo.*

Allegro non troppo (♩ = 120) 1.^a

Pag. III muta in C-fag.

Pag.

Timp.

Piti

P-tto sosp.

T-tam

Pno

f *violentamente*

g con Ped.

Timp.

Pno

meno f

meno f

Timp.

T-tom

Pno

meno f

ap

Timp.

T-tom

Pno

p

p

Arch.

pp

pp

pp

div. in 2

pizz.

C 4311 K

6. Gh. Neaga. *Simfonia nr.2. Partea 2.*

Picc.

Fl.

Ob.

Fag.

C.fag.

Trni

Archi

Picc.

Fl.

V. I

V. a.

C. b.

7393

7. D. Şostakovici. *Simfonia nr.8. Partea 4.*

112 Largo. $\text{♩} = 60$ rit. a tempo Fl. picc. II cambia in Fl. gr. III

Flauti piccini
Flauti
Oboi
Cl. inglese
Cl. piccolo
Cl.
Cl. basso
Fagotti
Trombe
Corni
Tromboni
e
Tuba
Timpani
Tamburo
Piatto I
Piatto II
Cassa
Tam-tam
Sinfono

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

132

M. 13220 P

7. Continuare.

Fl. picc.

Ob.

Cl. ingl.

Cl. picc.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Tr. b.

Cor.

Tr. ai e Tuba

Tim.

V. I

V. II

V. lo

V. co

C. b.

Fig. III cambia in Contrafagotto

dim.

p

pp

8. A. Honegger. *Simfonia nr.2*. Partea 2.

Adagio mes. $\text{♩} = 52$

I Violini

II Violini

Viole

Violoncelli

Contrabassi

I V-ni

II V-ni

V-le

V-c.

C-b.

I V-ni

II V-ni

V-le

V-c.

C-b.

1

p espressivo

arco

4264

9. Pavel Rivilis. Burdoanele. Partea 1, secția 1.

Moderato

sola
Viole
altre

col 4 corde
Contrabassi
col 5 corde

flag. sempre
pochiss. più piano che contrabassi
non un'ottava più alta

Fl.
P-mo
V.le
altre
C.b.
col 5
corde

1 v)
p misterioso
flag. sempre
sul G

Fl.
Cl. (B)
V.le
altre
C.b.
col 5
corde

Fl.
Cl. (B)
Cl. basso
(B)

Tr-ba
Tuba

Arpa
P-mo

sola
V.le
altre
C.b.
col 5
corde

I con sord.
marc.
uscendo più poco marcato
ord.
uscendo unte poco marcato

2) Кадантно до цифри 3 исполнение парты первой и второй флейты первым флейтистом (примеч. автора).

с 8021 н.

10. P. Rivilis. *Burdoanele*. Partea 1, secția 2.

c 8021 22

11. Gh. Ciobanu. Simfonia *Sub soare și stele.*

1 Allegro assai *sempre simile* **2**

2 tom
con bacch.
di timpani

f sf *sempre simile*

cs

tomt

cs

I vn

II

vl

vc *gliss.*

cb *f sf sf*

bng con bacch. di tamburo

tomt

cs

12. Gh. Ciobanu. Simfonia *Sub soare și stele.*

107 *Piu mosso. Quasi una danza arcaica.*

pc
fl
ob
cl
cl b
fg
cr
tr
2,3
tn
tmbn
cpt
bng
tom
cs
pt
vn I
vn II
vl
vc
cb

accelerando

a 2

Piu mosso

con baci h. di tamburo

ff

pp

13. Gh. Ciobanu. Simfonia *Sub soare și stele.*

Ar I

Ar II

vn I

vn II

vl

vc

cb

senza metro

ad libitum

ad libitum

senza metro, possibile divisi ad libitum

possibile divisi ad libitum

ff

ff

The musical score is for the first four measures of a symphony. It features six staves: two for woodwinds (Ar I and Ar II), two for violins (vn I and vn II), and two for violas/violas (vl and vc), and a double bass (cb). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked 'senza metro'. The second measure is marked 'ad libitum' with a triplet of eighth notes. The third measure is marked 'ad libitum' with a triplet of eighth notes. The fourth measure is marked 'senza metro, possibile divisi ad libitum' and 'ff'. The fifth measure is marked 'possibile divisi ad libitum' and 'ff'. The sixth measure is marked 'possibile divisi ad libitum' and 'ff'.

13. Continuare

22 Andante

pc

b cl

cr

ar I

ar II

vn I

vn II

vl

vc

cb

soia

f

(senza sord.)

solo I

simile ad lib.

poco a poco agitato

14. Gh. Ciobanu. Simfonia *Sub soare și stele*.

72

pc

fl

cl

cr

tuba

tomt

cs

vi I

vi II

va I

va II

c

cb

NOTE

Introducere

¹ Милютина, И., *Национальные черты в камерном инструментальном творчестве композиторов Советской Молдавии* (дис. канд. искусствовед.); – Л., 1973; Idem, *Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии* în *Музыка и музыканты братских народов Советского Союза*, – Л., 1972; Idem, *К вопросу о национальном и интернациональном в современной молдавской музыке* în *Межнациональные связи в советской музыкальной культуре*, – Л., 1987.

Capitolul I

¹ Vezi: Lippman, E., *Stil în Musik in Geschichte und Gegenwart*, – Kassel-Basel-London, 1989, Bd. 12, p. 1307.

² Плутарх, *О музыке*, – П., 1922.

³ Această divizare a fost propusă de Anicius Manlius Severinus Boëtius (vezi compartimentul respectiv în *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения*, – М., 1966, p. 237.

⁴ *Ibidem*, p. 239, 245.

⁵ Lippman, E., *Op. cit.*, p. 1308.

⁶ *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*, – М., 1971, p. 30.

⁷ Lippman, E., *Op. cit.*, p. 1308.

⁸ Конен, В., *Клаудио Монтеверди. 1567-1643*, – М., 1971, p. 76.

⁹ Lippman, E., *Op. cit.*, p. 1309.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Concepția lui Kircher este apreciată de E. Lippman (*Op. cit.*, p.1308–1310).

¹² *Ibidem*, p.1311.

¹³ Lebeau, E., *L'entrée de la collection musicale de Sébastien de Brossard à la Bibliothèque du Roi* în *La Revue Musicale*, Paris, 1950, décembre.

¹⁴ Mattheson, J., *Der vollkommene Capellmeister* în *Documenta musicologica*, 5, – Kassel, 1954.

¹⁵ Vezi: Лобанова, М., *Западноевропейское музыкальное барокко*, – М., 1994, p. 178.

¹⁶ Vezi: *Documenta musicologica*, 3, – Kassel-Basel, 1953.

¹⁷ Kneif, T., *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts* în *Die Musikforschung*, 1963, Jahrg. 16, H.3; Wessely, O., *Einleitung* în Forkel J.N., *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, – Graz, 1967.

¹⁸ Cea mai amplă lucrare a lui J. Quantz dedicată în fond muzicii instrumentale, stilului concertistic poartă denumirea *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Ea a fost editată pentru prima dată în 1752; reeditarea în facsimile – în 1953.

¹⁹ Зейфас, Н., *Concerto grosso в творчестве Генделя*, – М., 1980, p. 33.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Winterfeld, C., *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd.1-3, – Berlin, 1834; Chrysander Fr., *G.F. Händel*, Bd.1-3, – Leipzig, 1858-1867.

²² *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*, p. 329-338.

²³ Naumann, E., *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte*, Bd.1, Buch 1, 2, – Berlin, 1869-1870; Tappert, W., *Musikalische Studien*, – Berlin, 1869.

²⁴ Citat după: Berger, W. G., *Estetica sonatei romantice*, – București, 1983, p.302.

²⁵ Extrasul concepțiilor lui A. Ambros și F. Hausegger a fost realizat după: *Музыкальная эстетика Германии*, т. 2, – М., 1982, p.329-338.

²⁶ Михайлов, М., *Стиль в музыке*, – Л., 1981, p. 14.

²⁷ Серов, А., *Избранные статьи*, т. 1, – М.-Л., 1950.

²⁸ *Op. cit.*, p.273-274.

²⁹ Ларош, Г., *Мысли о музыкальном образовании в России* în *Собрание музыкально-критических статей* в 2-х т., – т. 1, – М., 1913.

³⁰ *Op. cit.*, p.218-219.

³¹ Чайковский, П. И., *Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка*, т. VIII, – М., 1971, p. 67.

³² *Apud*: Михайлов, М., *Op. cit.*, p. 16.

³³ Римский-Корсаков, А. Н., *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество*, вып. 5, – М., 1946, p. 35.

³⁴ Римский-Корсаков, Н. А., *Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка*, т. 1-8, – М., 1955-1982.

³⁵ *Vezi*: Axionova, L., *Cântecul popular moldovenesc*, – Chișinău, 1958, p.11, 15, 18.

³⁶ Cosma, V., *Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir* în *Muzica*, 1973, nr.7, p.14.

³⁷ Lucrarea scrisă în limba turcă se păstrează la Biblioteca Institutului de Turcologie din Istanbul. Ea a fost tradusă în limba română de E. Popescu-Județ, publicată și adnotată în cartea: Dimitrie Cantemir, *Creații muzicale*, ediție îngrijită și prefăcută de E. Tkaci, – Chișinău, 1980.

³⁸ *Vezi*: Brâncuși, P., *Istoria muzicii românești*, – București, 1969, p. 147.

³⁹ *Un studiu inedit asupra muzicii românești* în *Muzica*, 1962, nr. 11.

⁴⁰ Citat după: Brâncuși, P., *Op. cit.*, p. 147.

⁴¹ *Ibidem*, p.148.

⁴² Musicescu, G., *12 melodii naționale culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano*, – Leipzig, 1889.

⁴³ Citat după: Brâncuși P., *Op.cit.*, p. 150.

⁴⁴ Riemann, H., *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*, – Leipzig, 1908.

⁴⁵ Adler, G., *Der Stil in Musik*, 1. Buch, *Prinzipien und Arten des musikalischen Stil*, 2-te Aufl., – Leipzig, 1929; Idem, *Methode der Musikgeschichte*, – Leipzig, 1919; Idem, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1, 2-te Aufl., – Leipzig, 1930.

⁴⁶ Bücken, E., *Der galante Stil: eine Skizze seiner Entwicklung* în *ZfMw*, 1923-1924, p. 418-430; Frankl, P., *Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stillbeginnes* în *Fs. H. Wölfflin*, – München, 1924, Abendroth, W., *Stillerkenntnis und neue Musik* în *MK XXXIV/II*, 1941-1942, p. 245-350.

⁴⁷ F. Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst*, – Berlin, 1923; Fischer, W., *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils* în *Studien zur Musikwissenschaft*, – Potsdam, 1931; Sondheimer, R., *Anfänge der Wiener Stils in der Sinfonie des 18. Jh.*, în *Bericht über der 1. musikalischen Kongress der deutschen Musikgeschichte*, – Leipzig, 1926, p. 260-266.

⁴⁸ Bücken, E., *Der heroische Stil in der Oper*, – Leipzig, 1924.

⁴⁹ Friedland, M., *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in der Variationenwerken der musikalischen Romantik*, – Leipzig, 1930.

⁵⁰ Brinckmann, A., *Geist der Nationen*, – Hamburg, 1938; Guenther, H., *Rasse und Stil*, – München, 1926; Schering, A., *Historische und nationale Klangstile* în *Jbp*, 1939, p.31-43; Davis, W., *One Aspect of English music* în *Journal of the Royal Society of Arts*, 1936, nr. 84, p.756-774; Burghardt, H., *Über des melodische in Stilwanderdeutscher Musik*, – Breslau, 1934.

⁵¹ Nohl, R., *Stil und Weltanschauung*, – Jena, 1920; Dvořák, M., *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, – München, 1924; Danckert, W., *Stil als Gesinnung* in *Bärenreiter-Jahrbuch*, 1929, nr. 5, p. 24-32; Idem, *Ursymbole der melodischen Gestaltung: Beiträge zur Typologie der Personalstile*, – Kassel, 1932; Kurth, E., *Musikpsychologie*, – Berlin, 1931; Mies, P., *Musikauffassung und Stil der Klassik* in *ZfMw*, 1930-1931, nr.13, p. 432-443; Hornbostel, E., *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik* in *Studien zur Musikforschung*, – Wien, 1930, p.12-16; Dickinson, G., *The study of style as the clue to higher music education* in *Studies in musical education, history and aesthetics*, – Pittsburg, 1944.

⁵² Bücken, E., *Zur Frage der Stilferfalls*, in *Th. Kroyer-Fs.*, – Regensburg, 1933, p.164-168.

⁵³ Ursprung, O., *Die ästhetische Kategorien Weltlich-Allgemein-Geistlich-Kirchlich und ihr musikalischen Stil* in *ZfMw*, 1935, nr.17, p.433-456.

⁵⁴ Parry, C., *Style in musical art*, – London, 1924; Gourmont, R.de., *Le problème du style*, – Paris, 1924; Fellerer, K., *Zur Frage des musikalischen Zeitstils* in *AMz*, 1924, nr.53, p.363-366; Mersmann, H., *Zur Stilgeschichte der Musik*, in *JP für 1921-1922*, 2. Teil; Adorno, T., (Wiesengrund), *Zur Stilgeschichte* in *Der Auftakt*, 1935, H. 11-12; Lorenz, A., *Abendländische Musikbewegung in Rhythmus der Generationen*, – Berlin, 1928; Lang, P., *Music in Western Civilisation*, – New York, 1941.

⁵⁵ Waltershausen, H., *Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen*, Bd.1-3, – München, 1920; Mies, P., *Musikalische Stilkunde und musikalische Kritik* in *Neue Musik*, Bd. II, 1948, p.240-243.

⁵⁶ Bücken, E., Mies, P., *Grundlagen, Methoden und Aufgaben des musikalischen Stilkunde* in *ZfMw*, 1922-1923, H.4-5.

⁵⁷ Brâncuși, P., *Istoria muzicii românești*, p.156.

⁵⁸ Petrescu, I., *Les idiomes et le canon de l'Office de Noël, Études de paléographie musicale byzantine*, – Paris, 1932; Idem, *Condacul Nașterii Domnului, Studii de muzicologie comparată*, – București, 1940.

⁵⁹ Negrea, M., *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea: Ioan Caioni (1629-1687)*, – Craiova, 1940.

⁶⁰ Iorga, N., *Istoria României*, vol. I, – București, 1963; Idem, *La musique roumaine*, Bibliothèque „Hora”, – Paris, 1925.

⁶¹ Caracteristica mai amplă a tratatului lui D. Cuculin este realizată de P. Brâncuși (*Op.cit.*, p.159-160) și de G. Bălan în *Muzica – temă de meditație filozofică*, – București, 1965.

⁶² Brâncuși, P., *Op.cit.*, p.157.

⁶³ *Ibidem*, p.158.

⁶⁴ Кузнецов, К., *Стиль в музыке: историко-систематический обзор* în *Музыкальное образование*, 1930, № 4-5; Рыжкин, И., *Стилевые черты советской музыки* în *Советская музыка*, 1939, № 3; *Проблемы бетховенского стиля. Сб. статей*, М., 1932.

⁶⁵ Рославец, Н., «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга în *К новым берегам*, 1923, № 3; Мазель, Л., *Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа*, – М., 1937.

⁶⁶ Асафьев, Б., *Чайковский. Опыт характеристики*, – П., 1921; Idem. *П.И Чайковский. Его жизнь и творчество*, – П., 1922; Idem. *Памяти П. И. Чайковского*, – М.-Л., 1940; Idem. *Евгений Онегин. Лирические сцены П.И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии*, – М.-Л., 1944; Idem. *Мусоргский. Опыт характеристики*, – М., 1923; Idem. *Скрябин. Опыт характеристики*, – П., 1921.

⁶⁷ Глебов, И., (Асафьев, Б.), *Новая музыка* în *Новая музыка*, – Л., 1924; Idem. *Французская музыка и ее современные представители* în *Шесть*, – Л., 1926.

⁶⁸ Vezi, de exemplu: Яворский, Б., *Упражнения в образовании схем ладового ритма*, – М., 1928.

⁶⁹ Михайлов, М., *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ Кушнарев, Х., *К проблеме анализа музыкального произведения în Советская музыка*, 1934, №6.

⁷¹ Чайковский, П., *Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка*, т. V. – М., 1974, p. 356.

⁷² Lippman, E., *Op.cit.*, p.1305-1306.

⁷³ *Ibidem*, p. 1306.

⁷⁴ Михайлов, М., *Op. cit.*, p. 110, 114.

⁷⁵ Dahlhaus, C., *Analyse und Werturteil*, – Mainz, 1970; Lissa, Z., *Über den Wert in der Musik în Musica*, 1969, nr. 2; Столович, Л., *Природа эстетической ценности*, – М., 1972; Холопов, Ю., *К проблеме музыкального анализа în Проблемы музыкальной науки*, вып. 6, – М., 1985; Чередниченко, Т., *Ценностный подход к искусству и музыкальная критика în Эстетические очерки*, вып. 5, – М., 1979.

⁷⁶ Холопов, Ю., *Op. cit.*, p. 131.

⁷⁷ *Ibidem*, p.132-138.

⁷⁸ *Ibidem*, p.149.

⁷⁹ Узнадзе, Д., *Экспериментальные основы психологии установки*, – Тбилиси, 1949; Прангишвили, А., *Общепсихологическая теория установки în Психологическая наука в СССР*, т. 2, – М., 1960; Idem. *Исследования по психологии установки*, – Тбилиси, 1967; Кечхуашвили, Г., *Из опыта экспериментального исследования внемузыкальных представлений при восприятии музыки în Художественное восприятие*, вып. 1, – Л., 1971; Тавхелидзе, Н., *О восприятии музыкального стиля în Мацне*, – Тбилиси, 1975, № 4; Назайкинский, Е., *О психологии музыкального восприятия*, – М., 1972; Idem. *Логика музыкальной композиции*, – М., 1982; Медушевский, В.,

О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, – М., 1976; Бокшицкая, Е., *Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания* în *Эстетические очерки*, вып. 3, – М., 1973; Блудова, В., *Природа и структура художественного восприятия* în *Эстетические очерки*, вып. 4, – М., 1977.

⁸⁰ Назайкинский, Е., *О психологии музыкального восприятия*, р. 53.

⁸¹ Бокшицкая, Е., *Op. cit.*, р. 143-148.

⁸² Блудова, В., *Op. cit.*, р. 115.

⁸³ Михайлов, М., *Op. cit.*, р. 115.

⁸⁴ *Op. cit.*, р. 121.

⁸⁵ Vezi, de exemplu: Назайкинский, Е., *Логика музыкальной композиции*, – р. 51.

⁸⁶ Guiraud, P., *La stylistique. Presse universitaire de France*, – Paris, 1972.

⁸⁷ Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală (secolul XX)*, vol. 1, Conservatorul de muzică „Gh. Dima”, – Cluj-Napoca, 1981, р. 6.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ Медушевский, В., *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей* în *Музыкальный современник*, вып. 5, – М., 1984, р. 6-8; Михайлов, М., *Op. cit.*, р. 183, 195-239.

⁹⁰ Predilecțiile reprezentanților „școlii cultural-istorice” și ai „școlii formal-istorice” sunt generalizate de M. Druskin (Друскин, М., *Задачи музыкальной историографии (на зарубежном материале)* în Друскин, М., *Избранное: Монографии. Статьи*, – М., 1981, р. 269-270).

⁹¹ Noțiunea de „stil al unui gen” îi aparține lui A. Sohor (Сохор, А., *Эстетическая природа жанра в музыке* în Сохор, А., *Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования*, в 3 т., – Л., 1981, т. 2, р. 265).

⁹² Raporturile dintre stilurile individuale și cele de gen sunt evidențiate, de exemplu, în următoarele studii: Тараканов, М., *Стиль симфоний С. Прокофьева*, – М., 1968; Kinsey, L., *The piano sonatas of Serge Prokofieff: A critical study of the elements of their style*, – New York, 1959; Husmann, H., *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, în *Berichte über den Musikwissenschaft*, – Kassel, 1954; Oana-Pop, R., *Creația pianistică românească. Sec. XIX*, – București, 1980; Gheciu, R., *Rezonanțe actuale în muzica simfonică și de cameră în Muzica*, 1966, nr. 4; Popovici, D., *Muzica corală românească*, – București, 1966.

În România diversitatea stilistică a genurilor muzicii instrumentale universale și naționale a fost subiectul cheie al numeroaselor lucrări ale lui W. G. Berger.

⁹³ Царева, Е., *Стиль музыкальный* în *Музыкальная энциклопедия*, в 6 т., – М., 1974, т. 5, p. 281.

⁹⁴ Stein, L., *Structure and Style. The Study and analysis of musical forms*, – Evanston-Illinois, 1962; Мазель, Л., *Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики*, – М., 1978, p. 23; Медушевский, В., *Op. cit.*, p. 15; Назайкинский, Е., *Понятия и термины в теории музыки* în *Методологические проблемы музыкознания*, – М., 1987, p. 163.

⁹⁵ Арановский, М., *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке* în *Музыкальный современник*, вып. 6, – М., 1987, p. 27, 32.

⁹⁶ Analiza detaliată a componentelor structurii interioare și exterioare a genului muzical a fost realizată de M. Aranovski (vezi *Op. cit.*).

⁹⁷ Mihailov, M., *Op. cit.*, p. 224.

⁹⁸ Trecerea în revistă a diferitelor puncte de vedere este realizată de M. Druskin (Друскин, М., *Op. cit.*, p. 278-283); Studiul de caracter fundamental consacrat proceselor istorico-stilistice în muzica europeană din ultimul mileniu îi aparține lui

S. Skrebkov (Скребков, С., *Художественные принципы музыкальных стилей*, – М., 1973).

⁹⁹ *Epochen der Musikgeschichte in Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. F. Blüme, – Kassel, 1974.

¹⁰⁰ Конен, В., *Проблемы Возрождения в музыке in Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*, – М., 1966, p. 134.

¹⁰¹ Виппер, Б., *Введение in Ренессанс. Барокко. Классицизм*, p. 10; *Specificul stilistic plurivalent al barocului muzical este caracterizat in special de M. Lobanova* (Лобанова, М., *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*, – М., 1994).

¹⁰² *Analiza comparativă a muzicii barocului cu cea contemporană efectuată sub aspectul stilistic o cuprinde monografia scrisă de M. Lobanova* (Лобанова, М., *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*, – М., 1990).

¹⁰³ Григорьева, Г., *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины 20 века: 50-80 годы*, – М., 1989, p. 8; Лобанова, М., *Op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴ Друскин, М., *Идейное единство, стилевое многообразие: выступление в дискуссии in Советская музыка*, 1974, № 1, p. 34; Днепров, В., *О музыкальных эмоциях: эстетические размышления in Кризис буржуазной культуры и музыка*, – М., 1972, p. 123-124; Медушевский, В., *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей*, p. 9, 11, 16; *Idem*, *Музыкальный стиль как семиотический объект in Советская музыка*, 1979, № 3, p. 34.

¹⁰⁵ Медушевский, В., *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей*, p. 9.

¹⁰⁶ *Arud: Днепров, В., Op. cit.*, p. 124.

Capitolul II

¹ Vulcănescu, M., *Dimensiunea românească a existenței*, București, 1991, p.91.

² Blaga, L., *Trilogia culturii*, – București, 1985, p.196.

³ Popa, G., *Spațiul poetic eminescian*, – Iași, 1982, p.22;
Noica, C., *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, – București, 1987, p.205.

⁴ Vulcănescu, M., *Op.cit.*, p.108.

⁵ Aplicarea teoriei matricii stilistice în investigațiile muzicologice a fost întreprinsă de către Violina Galaicu în teza de doctor *Национальное в музыкальном искусстве. На примере музыкальной культуры Молдовы* (M., 1992) și în monografia respectivă *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)* [Chișinău, 1998].

⁶ Citat după: Brâncuși, P., *Istoria muzicii românești*, – București, 1969, p.165.

⁷ Tezele schönbergiene sunt examinate în următoarele lucrări: Головинский, Г., *Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки*, – М., 1981, p. 95; Шахназарова, Н., *Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита*, – М., 1975, p. 157.

⁸ Дебюсси, К., *Статьи, рецензии, беседы*, – М.-Л., 1964, p. 14.

⁹ Шимановский, К., *Избранные статьи и письма*, – Л., 1963, p. 53-54.

¹⁰ Энеску, Дж., *Воспоминания и биографические материалы*, – М.-Л., 1966, p. 234-235.

¹¹ Vezi: Котляров, Б., *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*, – Кишинев, 1982, p. 93, 197.

¹² Голубева, Э., Рожковская, Н., *О музыкально театральной жизни в ставке Г.А.Потемкина и*

Молдавии (1789-1791) în Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик, – Кишинев, 1982, p. 36.

¹³ Котляров, Б., *Op.cit.*, p. 197.

¹⁴ Королева, Э., *Хореографическое искусство Молдавии*, – Кишинев, 1970, p. 57-59, 62, 63; Котляров, Б., *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Brâncuși, P., *Op.cit.*, p.132.

¹⁶ Bălan, Th., *Franz Liszt*, – București, 1963, p.350-363.

¹⁷ Brâncuși, P., *Op.cit.*, p.105.

¹⁸ Alexandru, T., *Béla Bartók despre folclorul românesc*, – București, 1958, p.13.

¹⁹ *Din viața poporului român. Culegeri și studii*, vol. XIV, – București, 1913.

²⁰ Alexandru, T., *Op.cit.*, p.17.

²¹ Уйфалуши, Й., *Бела Барток. Жизнь и творчество*, – Будапешт, 1971, p. 117, 284.

²² Problema dată este abordată mai minuțios în: Benkö, A., *Unele observații legate de melodia bartókiană bazată pe muzica populară românească în Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, – Cluj-Napoca, 1979.

²³ Vezi, de exemplu: Vancea, Z., *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul al XX-lea în Studii de muzicologie*, vol.1, – București, 1965; Firca, C.L., *Specificitate românească și relevanță universală în Direcții în muzica românească, 1900-1930*, – București, 1974; Ghircoiașiu, R., *Muzica românească, expresie a corelației național-universale în Muzica*, 1967, nr. 5; Tomescu, V., *Specificul național și contemporaneitatea mijloacelor de expresie în Muzica*, 1966, nr. 4; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 5, – București, 1981; Alexandru, T., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, – București, 1980.

²⁴ Аксенова, Л., Себов, Н., *Музыка în Молдавская ССР*, – Кишинев, 1979, p. 442.

²⁵ Клетинич, Е., *Очерки о советских молдавских композиторах*, – Кишинев, 1984, p. 14.

²⁶ Sintagmele „elementul folcloric” și „characterul etno-folcloic” sunt interpretate într-un anumit sens pe care l-a formulat teoria contemporană a literaturii. Vezi, de exemplu: Далгат, У., *Литература и фольклор*, – М., 1981, p. 114-115.

²⁷ Foni, F., Missir, N., Voicana, M., Zottoviceanu, E., *George Enescu*, – București, 1964, p.49.

²⁸ Абрамович, А., Лобель, С., *Инструментальная музыка în Музыкальная культура Советской Молдавии*, – М., 1965, p. 248.

²⁹ Vezi, de exemplu: Галайку, В., *Симфоническая сюита «Пядь земли» Тудора Кирияка în Музыкальное творчество в Советской Молдавии*, – Кишинев, 1988.

³⁰ *Советский энциклопедический словарь*, – М., 1983, p. 1176.

³¹ Сачков, Ю., *Вероятность и развитие системно-структурных исследований în Системные исследования. Ежегодник*, – М., 1969, p. 125.

³² Щедровицкий, Г., *Проблемы методологии системного исследования*, – М., 1964, p. 41-42.

³³ Vezi, de exemplu: Соссюр, Ф., *Труды по языкознанию*, – М., 1974.

³⁴ Legăturile consonante și disonante ce țin de raporturile literaturii cu folclorul verbal sunt definitivate în următoarele studii: Виноградов, В., *Поэтика русской литературы. Избранные труды*, – М., 1976, p. 383-384; Далгат, У., *Ibidem*, p. 69.

³⁵ Versiunea a doua poartă denumirea *Domnica* (1964), iar ultima, a treia – *Eroica baladă* (1970).

³⁶ Informația privitoare la prelucrarea componistică a melodiei cântecului *Bate-i, Doamne, pe ciocoi* a fost luată din:

Аксенова, Л., *Молдавская народная песня în Музыкальная культура Молдавской ССР*, – М., 1978, p. 19.

³⁷ Problema dată a fost explicată de către A. Botnaru-Rojnoveanu („*Miorița*” în *creația compozitorilor basarabeni*, teza de doctor în muzicologie, – Cluj-Napoca, 1995).

³⁸ Prima noțiune îi aparține lui A. Sohor (Сохор, А., *Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования*, в 3-х т., – Л., 1981, т. 2, p.266). O a doua noțiune este utilizată în lucrarea noastră grație lărgirii diapazonului aplicării definiției „stilemă”, introduse în circuit științific de către P. Guiraud (Guiraud, P., *La stylistique. Presse Universitaire de France*, – Paris, 1972).

³⁹ Арановский, М., *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке în Музыкальный современник*, вып. 6, – М., 1987, p. 7.

⁴⁰ Головинский, Г., *Op. cit.*, p. 11.

⁴¹ Аprecierea structurii exterioare și a celei interioare a genului muzical îi aparține lui M. Aranovski (Арановский, М., *Op. cit.*, p.10-17).

⁴² Aspecte ale „memoriei genetice” a genului sunt abordate de către M. Bahtin (Бахтин, М., *Проблемы поэтики Достоевского*, – М., 1975, p. 142, 162).

⁴³ Noțiunea respectivă („paradigma de gen”) a fost introdusă în circuitul științific de către M. Aranovski (Арановский, М., *Op. cit.*, p.89).

⁴⁴ Teza cu privire la „tipurile principale ale genului...” îi aparține lui S. Skrebkov (Скребков, С., *Художественные принципы музыкальных стилей*, – М. 1973, p. 17). Dezvoltarea acestei teze o găsim în lucrările lui A. Sohor, de exemplu: Сохор, А., *Эстетическая природа жанра в музыке în Сохор, А., Вопросы социологии и эстетики музыки*, в 3-х т., – Л., 1981, т. 2, p. 297.

⁴⁵ Bartók, B., *Das ungarische Volkslied*, – Budapest, 1965, p. 27.

⁴⁶ Vezi, de exemplu: Brăiloiu, C., *Opere alese*, vol. 1, – București, 1967, p. 176-177; Стоянов, П., *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма*, – Кишинев, 1985, p. 3.

⁴⁷ Vezi: Brăiloiu, C., *Op. cit.*, p.117; Comișel, E., *Folclor muzical*, – București, 1967, p.383-384; Alexandru, T., *Muzica populară bănațeană*, – București, 1942, p.13.

⁴⁸ Brăiloiu, C., *Op. cit.*, p.177.

⁴⁹ Стоянов, П., *Op. cit.*, p. 87-134.

⁵⁰ Головинский, Г., *Op. cit.*, p. 234.

⁵¹ Noțiunea îi aparține lui Z. Stolear (Столяр, З., *Некоторые вопросы преемственных связей мелодики молдавских симфоний и национального фольклора în Музыкальный современник*, вып. 3, – М., 1979, p. 262).

⁵² Z. Stolear a numit-o „colțișor” (*Op. cit.*, p.247-251).

⁵³ Această teză se bazează mai ales pe unele caracteristici empirice. Argumentarea net științifică a ei va depinde de eforturi ale savanților în viitor.

⁵⁴ Comes, L., *Monodie în Dicționar de termeni muzicali*, – București, 1984, p.310.

⁵⁵ Юсфин, А., *Некоторые потенции к симфоническому развитию в татарской народной песне în Проблемы музыкальной науки*, вып. 4, – М. 1978, p. 110; Momentele tangențiale privitoare la funcțiile tectonice caracteristice secțiunilor componente ale cântecelor populare și operelor componistice au fost menționate de S. Țircunov (Циркунова, С., *Система жанров молдавского песенного фольклора*. Дис. канд. искусствед., – М., 1983, p. 88-110).

⁵⁶ Григорьев, С., *Теоретический курс гармонии*, – М., 1981, p. 404, 409.

⁵⁷ *Op. cit.*, p.409.

⁵⁸ *Ibidem*, p.409.

⁵⁹ Principiile de relevare a elementelor polifonice într-o monodie sunt elaborate de E. Kurth (Курт, Э., *Основы линейного контрапункта*, – М., 1931).

- ⁶⁰ Григорьев, С., *Op. cit.*, p. 404-405.
- ⁶¹ Юсфин, А., *Op. cit.*, p. 116.
- ⁶² Конен, В., *Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии*, – М., 1975, p. 287.
- ⁶³ Brâncuși, P., *Op. cit.*, p.53.
- ⁶⁴ Vancea, Z., *Crearea muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. 1, – București, 1968, p.234, 236, 277.
- ⁶⁵ *Ibidem*, p.265.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p.251.
- ⁶⁷ Momentele tangențiale între muzica românească cultică și cea populară deja sunt menționate în literatură. A se vedea, de exemplu: Ciobanu, Gh., *Studii de etnomuzicologie și bizantologie*, vol. 2, – București, 1979; Galaicu, V., *Raporturile muzicii sacre de tradiție bizantină cu folclorul muzical românesc în Arta '94. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, – Chișinău, 1994.
- ⁶⁸ Firca, Gh., *Lăutar în Dicționar de termeni muzicali*, – București, 1984, p.264-265.
- ⁶⁹ Citat după: Brânuși, P., *Ibidem*, p.110.
- ⁷⁰ Vancea, Z., *Ibidem*, p.241.
- ⁷¹ Citat după: Foni, F., Missir, N., Voicana, M., Zotto-viceanu, E., *George Enescu*, p.48.
- ⁷² Idem, p.39.
- ⁷³ Vancea, Z., *Ibidem*, p.229.
- ⁷⁴ Funcțiile participanților tarafului sunt abordate de L. Răileanu (Райляну, Л., *Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х годов în Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*, – Кишинев, 1982, p. 100-101).

Capitolul III

¹ Aici sunt generalizate anumite informații preluate din următoarele surse: *Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon biobibliografic*, – Chișinău, 1992; Buzilă, S., *Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460-1960)*, – Chișinău, 1996; *Dicționar muzical* de A.L. Ivela, – București, 1929; Cosma, V., *Muzicieni români. Lexicon*, – București, 1970; Poslușnicu, M., *Istoria muzicii la români*, – București, 1928; *Muzica românească de azi*, – București, 1939.

² Boldur, A., *Muzica în Basarabia în Muzica românească de azi*, p.759.

³ „El este un novator în muzică, introducând în compozițiile sale game de tonuri întregi, fără semitonuri”, – afirmă A. Boldur (*Op. cit.*, p.760).

⁴ Date mai concrete ce țin de perioada petersburgiană a activității lui Musicescu, ca și cele ce se refer la contactele lui cu reprezentanții culturii rusești oferă R. Leites (Leites, R., *Date noi privind legăturile de creație dintre Gavriil Musicescu și cultura muzicală rusă în Muzica*, – București, 1977, nr.10).

⁵ Абрамович, Е., Леонид Гуров, – Кишинев, 1979, p. 9-11.

⁶ Софронов, А., Штефан Няга, – Кишинев, 1959, p.14-15; Клетинич, Е., *Очерки о советских молдавских композиторах*, – Кишинев, 1984, p. 7- 8.

⁷ Няга, С., *Обретенное счастье în Сов. Искусство*. 1941, 1 мая; Idem, *Выступление на пленуме оргкомитета ССК СССР în Сов. Музыка*. 1946, №10; Idem, *Декада молдавской музыки и танца în Правда*, 1950, 7 января.

⁸ *О журналах «Звезда» и «Ленинград»: Из постановления ЦК ВКПб от 14 августа 1946; О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению: Постановление ЦК ВКПб от 26 августа 1946 г.;*

О кинофильме «Большая жизнь»: Постановление ЦК ВКПб от 4 сентября 1946 г.; Об опере «Великая дружба» В.Мурадели: Постановление ЦК ВКПб от 10 февраля 1948 г., – М., 1952, p. 26.

⁹ *Op. cit.*, p.4.

¹⁰ *Op. cit.*, p.14.

¹¹ Analiza comparată a acestor simfonii se cuprinde în monografia noastră: Аксенов, В., *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*, – Кишинев, 1987, p. 18-21. Aici vom menționa, în particular, numai acele repere prin care se evidențiază specificul stilistic al creației lobeliene.

¹² Григорьева, Г., *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*, – М., 1989, p. 14.

¹³ Энеску, Дж., *Воспоминания и биографические материалы*. Перевод, вступительное слово, комментарии Е.Мейлаха, – М.-Л., 1966, p. 291-309; Vezi de asemenea și ziarul: *Бессарабская почта*, 1927, 10 martie; *Ibidem*, 1929, 5 mai.

¹⁴ Clemansa Liliana Firca a remarcat, că „romantismul enescian s-a individualizat... ca un romanticism de sinteză” (Firca, C.L., *Diracții în muzica românească: 1900-1930*, – București, 1974, p.31). A sintetizat tradițiile lui J. Brahms, R. Strauss, C. Franck, G. Fauré cu experiența predecesorilor și a contemporanilor săi din România (D. Kiriac-Georgescu, S. Golestan, G. Enacovici, A. Alessandrescu).

¹⁵ *Ibidem*, p.38-43, 58-69.

¹⁶ Wilhelm Berger a relevat teza în conformitate cu care muzicii enesciene îi este caracteristic un „material melodic multicelular” (Apud: Firca, Cl.L., *Op. cit.*, p.66).

¹⁷ Unele dintre partituri semnate de compozitorii bucureșteni (Filip Lazăr, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora) comportă „o dublă filiație Enescu-Castaldi”, – sublinia Clemansa Liliana Firca

(*Ibidem*, p.65). La Chișinău, până în ultimii ani, creația lui A. Castaldi n-a fost bine cunoscută, de aceea anume muzica lui Enescu joacă aici un rol principal în procesul de asimilare a exponenților stilistici caracteristici „impresionismului românesc”.

¹⁸ Cosma, V., *George Enescu, pianist, acompaniator în Cercetări de muzicologie*, vol.3, – București, 1971, p.495-496.

¹⁹ Нестьев, И., Христиансен, Л., Б. Барток în *Музыка XX века*, в 2-х ч., – М., 1987, ч. II, кн. 5а, р. 10.

²⁰ Firca, Cl.L., *Op. cit.*, p.64-65.

²¹ *Ibidem*, p.66.

²² *Ibidem*, p.136-138.

²³ *Ibidem*, p.118.

²⁴ Тараканов, М., *Музыкальная культура РСФСР*, – М., 1987, р. 174.

²⁵ Шахназарова, Н., *Современность как традиция* în *Музыкальная академия*, 1997, № 2, р. 8.

²⁶ A se vedea mai detaliat: Quantz, J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, – Leipzig, 1966, p.229-233.

²⁷ Друскин, М., *Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды*, – Л., 1979, р. 124.

²⁸ Головинский, Г., *Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки*, – М., 1981, р. 234.

²⁹ Ливанова, Т., *История западноевропейской музыки до 1789 года*, в 2-х т., – М., 1983, т. I, р. 567.

³⁰ Асафьев, Б., *Музыкальная форма как процесс*, кн. 1 и 2, – Л., 1971, р. 254.

³¹ Аруд: Друскин, М., *Op. cit.*, р. 124.

³² Клетинич, Е., *Инструментальная музыка Георгия Няги* în *Композиторы союзных республик*, вып. 4, – М., 1983, р. 13.

³³ În lucrarea dată se utilizează acele semnificații ale noțiunilor de avangardism, neo- și postavangardism pe care le-a afirmat însăși practica și teoria muzicală curentă. A se vedea, de

exemplu: Schwartz, E., Godfrey, D., *Music since 1945*, – New York, 1993; Iorgulescu, A., *Considerații asupra fenomenului componistic contemporan în Muzica*, 1991, nr. 4; Житомирский, Д., Леонтьева, О., Мяло, К., *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны*, – М., 1989.

³⁴ Iorgulescu, A., *Op. cit.*, p.37.

³⁵ *Ibidem*, p. 37-38.

³⁶ *Ibidem*, p. 38-39.

³⁷ Вислоужил, И., *Межвоенный музыкальный авангард, его возникновение и развитие*; Житомирский, Д., Леонтьева, О., *Миражи музыкального прогресса în Кризис буржуазной культуры и музыка*, вып. 4, – М., 1983, p. 5, 30, 197-199.

³⁸ Vezi: ANRM. F.P-2983. R.1. D.44. Privirea generalizatoare asupra activității artistice a lui C. Romanov reflectă articolul: Перетятко, А., Циркунова, С., *Музыкальная жизнь Бессарабии 20-х годов* (по материалам мемуаров К.Н.Романова) în *Știința*, 1992,30,09, p. 12. Analiza lucrărilor componistice ale lui C. Romanov cuprinde teza de doctor: Pereteatco, A., *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică*, – Chișinău, 1997.

³⁹ *Muzica*, – București, 1995, Nr.4, p.24-160.

⁴⁰ *Ibidem*, p.41.

⁴¹ О trecere în revistă, mai ales, de ordin factologic, a evoluției Uniunii Compozitorilor din Moldova cuprinde următorul articol: Голубева, Э., Столяр, З., *Союз композиторов Молдавии în Музыкальное творчество в Советской Молдавии (Вопросы истории и теории)*, – Кишинев, 1988.

⁴² Ярустовский, Б., *Симфонии о войне и мире*, – М., 1966.

⁴³ *Muzica*, 1995, nr. 4, p.42.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem.* p.42.

⁴⁶ *Ibidem.* p.43.

⁴⁷ *Ibidem.* p.9.

⁴⁸ *Ibidem.* p.10.

⁴⁹ Копытман, М., *Хоровое письмо*, – Москва, 1971.

⁵⁰ Kopytman, M., *Antology of XXth centry Music*, – Ierusalem, 1990.

⁵¹ Пирогова, Г., Владимир Биткин în *Молодые композиторы Советской Молдавии*, – Кишинев, 1982, p. 7.

⁵² *Muzica, Op. cit.*, p.13.

⁵³ Giuleanu, V., *Tratat de teoria muzicii*, – București, 1986, p.177-178.

⁵⁴ *Ibidem*, p.177.

⁵⁵ Brânduș, N., *Limits of Sound – Limits of Notation* în *Muzica*, 1994, nr.4, p.15-17.

⁵⁶ Сухомлин, И., *Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану* (на примере сочинений *Pentaculus* и *Pentaculus minus*) în *Tradiții și inovații în muzica sec. al XX-lea*, – Chișinău, 1997.

⁵⁷ Ciobanu-Suhomlin, I., *Motive și semnificații mitopoetice în simfonia „Sub soare și stele” de Ghenadie Ciobanu* în *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*, – Chișinău, 2004, p. 128.

VLADIMIR AXIONOV – doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Om emerit din Republica Moldova.

Născut (1950) la Chișinău. Descendent din familie de intelectuali: tata – Veaceslav, a fost regizor la teatrul dramatic, mama – Lidia Axionov (Iacovlev) etnomuzicolog, doctor în studiul artelor, timp de 25 de ani – prorector pentru activitate științifică și didactică la Conservatorul de Stat *Gavriil Musicescu*; ambii – maeștri emeriti ai artei din R. M.

Studii: Școala muzicală specială *Eugen Coca* (actualmente, Liceul *Ciprian Porumbescu*) la specialitatea *pian* (clasa maestrului emerit al artei din R.M. Tatiana Voitehovschi), Conservatorul *Piotr Ceaikovski* (1974) la Moscova, specialitatea *muzicologie*, doctoratul la același Conservator (1977), clasa prof. univ. Nadejda Nicolaeva.

Din 1977 până în prezent cumulează activitățile științifică, didactică și organizatorico-metodică în cadrul: Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (din 1999 – prorector pentru activitate didactică), Academiei de Științe a R.M. (cercetător științific principal la Institutul Studiul Artelor, actualmente – Institutul Patrimoniul Cultural), Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (secretar al consiliului de conducere), Consiliului Național pentru Acreditare și Atestare (președinte al Comisiei de experți în domeniul artelor).

Aportul științific al investigațiilor lui V. Axionov îl constituie următoarele lucrări de sinteză: *Simfonia vest-europeană din perioada interbelică în lumina tendințelor stilistice ale timpului* (teza de doctor în studiul artelor, – Moscova, 1979); *Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii simfonice din Republica Moldova* (teza de doctor habilitat în studiul artelor, – Moscova, 1992); *Simfonia* (în colaborare cu M. Aranovski și B. Iarustovski) în *Muzica sec. al XX-lea*, – Moscova, *Muzica*, partea 2, vol.3, 1980; *Simfonia din Moldova: evoluția istorică, varietățile de gen*, – Chișinău, *Știința*, 1987; *Genurile muzicii simfonice din Moldova*, – Chișinău, *BulatArtGlob*, 1998;

Moldova. Art music în *New Grove*, – London, 1999. Aceste lucrări dezvăluie specificul interpretării componistice a unor atare categorii-cheie cum sunt genul și stilul în arta muzicală contemporană.

Autorul a semnat mai multe articole publicate în țară și peste hotarele ei (Londra, București, Cluj-Napoca, Moscova, Minsk), comunicări la simpozioane științifice naționale și internaționale (București, Cluj-Napoca, Iași, Kiev, Minsk, Moscova, Tașkent), a elaborat curs special de *Istorie a muzicii universale (ultimul sfert al sec. XIX – sec. XX)* pentru studenți, *Istoria și teoria stilurilor în arta muzicală*, *Istoriografia muzicală* pentru masteranzi și doctoranzi.

Premiul I la concursul lucrărilor muzicologice organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova

CUPRINS

PREFAȚĂ	5
INTRODUCERE	8

CAPITOLUL I

STILUL ÎN ARTA MUZICALĂ ȘI ÎN ȘTIINȚA DESPRE MUZICĂ ...	11
1. Evoluția istorică a noțiunii de stil în știința muzicală.....	11
2. Aspecte ale studierii stilului în muzicologia contemporană.....	39

CAPITOLUL II

ELEMENTUL FOLCLORIC ÎN STRUCTURA STILISTICĂ	
A LUCRĂRILOR COMONISTICE (muzica instrumentală	54
1. Note introductive.....	54
2. Evoluția folclorismului în creația componistică.....	56
3. Tipologia interferențelor muzicii populare cu creația componistică..	70
4. Stileme de gen ale muzicii populare în spectrul stilistic al lucrărilor componistice (aspecte teoretice)	82
5. Monodia folclorică în textura operelor instrumentale	89
6. Ecouri ale tradiției lăutărești în stilurile componistice	95

CAPITOLUL III

ELEMENTE STILISTICE ALE MUZICII UNIVERSALE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA	103
1. Orientările stilistice ale compozitorilor chișinăuieni și instruirea artistică	103
2. Evoluția predilecțiilor stilistice	112

3. Sinteza stilistică enesciană și modurile ei de valorificare de către compozitorii din Republica Moldova	121
4. Asimilarea inovațiilor stilistice ale lui B. Bartók, I. Stravinski și D. Șostakovici în creația componistică locală	127
5. Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în muzica compozitorilor din Moldova	144
ÎNCHEIERE	170
EXEMPLE MUZICALE.....	175
NOTE	191

Redactori:

Aurelia Junghietu, Natalia Hristea

Tehnoredactare computerizată:

Maria Strungaru

Format 84 x 108 $\frac{1}{32}$

Coli edit. 11,36 . Coli de tipar conv. 11,34

Tirajul 1000 ex.

Comanda nr. 9606

Editura *Cartea Moldovei*,

MD 2004, Chişinău, Bd. Ştefan cel Mare, 180

Tiparul executat la

F.E.-P. "Tipografia Centrală"

MD 2068, Chişinău,

str. Florilor, 1.

Ministerul Culturii şi Turismului
al Republicii Moldova

323061

Lucrări de același autor:

Simfonia vest-europeană din perioada interbelică
în lumina tendințelor stilistice ale timpului
(*teza de doctor în studiul artelor*), 1979;

Simfonia în sistemul de genuri ale muzicii
simfonice din Republica Moldova (*teza de doctor
habilitat în studiul artelor*), 1992;

Simfonia (*în colaborare cu M. Aranovski și
B. Iarustovski*), 1980;

Simfonia din Moldova: evoluția istorică,
varietățile de gen, 1987;

Genurile muzicii simfonice din Moldova, 1998;

Moldova. Art music în New Grove, 1999.