

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

Cu titlu de manuscris

CZU [785.6:780.614.332]:781.62(043.2)

785.6:780.614.332(478)

CIOBANU GHENADIE

**CÂMPUL SEMANTIC AL INTONAȚIEI VIORII
ÎN CONTEXTUL PROBLEMATICII GENERALE A CONCERTULUI
PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ *MOMENTE***

Teză de doctorat

Specialitatea 653.01. – Muzicologie (creație)

Student-doctorand:

Ciobanu Ghenadie

Conducător de doctorat:

Melnic Victoria, dr., prof. univ.

CHIȘINĂU, 2019

© CIOBANU GHENADIE, 2019

CUPRINS

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză)	4
LISTA ABREVIERILOR	7
INTRODUCERE	8
1. PROGRAMUL ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ <i>MOMENTE</i> 18	
1.1. Programatismul: definiție și tipologie	18
1.2. Programatismul în concertele pentru vioară și orchestră	23
1.3. Programul în Concertul pentru vioară și orchestră <i>Momente</i>	32
1.4. Concluzii la capitolul 1	37
2. SISTEMUL INTONAȚIONAL AL CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ <i>MOMENTE</i>	39
2.1. Teoria intonației la etapa actuală	39
2.2. Intonația în muzica contemporană	49
2.3. Intonația viorii în contextul problematicii generale a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică <i>Momente</i>	52
2.3.1. <i>Personificarea instrumentului solistic și tipurile de narațiune intonațională</i>	52
2.3.2. <i>Traseele intonaționale ale viorii în p. I Moment vizionar</i>	57
2.3.3. <i>Narațiunea intonațională în p. II Moment extatic</i>	63
2.4. Concluzii la capitolul 2	70
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	72
BIBLIOGRAFIE	74
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	89
CV AUTORULUI	90
ANEXA 1. Partitura Concertului pentru vioară și orchestră simfonică <i>Momente</i>	
ANEXA 2. DVD-ul cu imprimarea Concertului	

ADNOTARE

Ciobanu Ghenadie. Câmpul semantic al intonației vioarei în contextul problematicii generale a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație), Chișinău, 2019. Lucrarea cuprinde: introducere, 2 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 193 de titluri, 72 pagini de text de bază. Rezultatele obținute sunt publicate în 8 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: Concert pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*, Ghenadie Ciobanu, concert instrumental, intonație, vioară, muzică cu program, monolog, dialog

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale, istoria și teoria compoziției muzicale contemporane.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul tezei constă în identificarea unor soluții noi, inedite în tratarea genului de concert pentru vioară și orchestră, căutate în primul rând în domeniul intonației vioarei ceea ce ar permite realizarea adecvată a concepției autorului, contribuind astfel la completarea și îmbogățirea repertoriului violonistic național. **Obiectivele** lucrării – compunerea unui nou Concert pentru vioară și orchestră care se propune a fi un exemplu de căutare a unui nou univers de imagini sonore, a unor căi noi de întruchipare sonoră a lumii contemporane; analiza Concertului *Momente* atât sub aspectul valențelor semantice ale genului de concert instrumental, cât și din punctul de vedere al proceselor muzicale contemporane; sistematizarea ideilor, problematicii, tehnicilor componistice și procedeele utilizate de compozitor.

Noutatea și originalitatea științifică este condiționată de faptul că teza reprezintă o primă încercare de teoretizare a propriei creații de către un compozitor într-un proiect de cercetare de asemenea anvergură; este prima lucrare consacrată examinării Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*; pentru prima dată în cadrul unei teze de doctorat se îmbină aspectele practice materializate în compunerea Concertului *Momente* și cele teoretice manifestate prin analiza muzicologică a partiturii; lucrarea se bazează pe o cercetare complexă îmbinând mai multe metode de investigație.

Valoarea aplicativă a lucrării. Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* a devenit o contribuție importantă de creație artistică a autorului îmbogățind și diversificând repertoriul violonistic național. Teza poate servi drept baza studiilor teoretice ulterioare, poate fi recomandată în calitate de material complementar necesar violoniștilor și dirijorilor care își propun să interpreteze Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*. De asemenea, ea poate fi folosită și ca material didactic ilustrativ în cadrul studierii disciplinelor *Compoziție muzicală*, *Tehnici componistice moderne*, *Istoria muzicii naționale*. Materialele tezei pot fi utilizate și în activitatea studenților violoniști și a profesorilor de vioară din instituțiile de învățământ muzical superior.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată în repetate rânduri în ședințele Comisiei de îndrumare. Teza a fost recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 4 articole și 4 rezumate publicate precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale.

ANNOTATION

Ciobanu Ghenadie. The semantic field of the violin intonation issues in the context of the overall problems of the *Moments* Concerto for violin and symphony orchestra. A thesis for Ph. D. degree in Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2019. The thesis includes: introduction, 2 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 193 titles, 72 basic text pages. Research materials are reflected in 8 scientific papers.

Keywords: Concerto for violin and symphony orchestra *Moments*, Ghenadie Ciobanu, instrumental concerto, intonation, violin, programme music, monologue, dialogue

Field of study: history of national music, history and theory of contemporary musical composition

Goal and objectives of the study. The goal of the study is to identify new, unique solutions in the treatment of the concert genre for violin and orchestra considered first in the field of violin intonation which would allow the adequate realisation of the author's conception thereby completing and enriching the national violin's repertoire. The proposed **objectives** include: the composition of a new Concert for violin and orchestra that is intended to be an example of searching for a new universe of sound images, of new ways of sound embodiment of the contemporary world; the analysis of *Moments* Concert both from the aspect of the semantic valences of the instrumental concert genre, as well as from the point of view of contemporary musical processes; systematizing the ideas, problems, compositional techniques and procedures used by the composer.

The scientific novelty and originality of this research are conditioned by the fact that the thesis represents a first attempt to theorize his own creation by a composer in a research project of such magnitude; it is the first work dedicated to the examination of the Concert for violin and orchestra *Moments*; for the first time in a doctoral thesis, the practical aspects that are materialized in the composition of the *Moments* Concert and the theoretical ones that are manifested by the musicological analysis of the score are united; the paper is based on a complex research combining several methods of investigation.

The practical value of this work. The *Moments* Concerto for violin and orchestra is an important contribution by its author that has enriched and has diversified the national violinist repertoire. The content of this paper can be considered an effective support for further studies. Also, it can be recommended as additional informative material needed for violinists and conductors who intend to perform the *Moments* Concerto for violin and orchestra. It can also be used as an illustrative teaching material in the study of disciplines *Musical composition*, *Contemporary compositional techniques*, *History of national music*. The thesis materials can also be used in the activity of violin students and violin teachers from higher education institutions.

Implementation of scientific results. The thesis was realized within The Arts Studies and Culturology Doctoral School from the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova being repeatedly discussed in the sessions of the Guidance Commission. The thesis was recommended for defence by the Guidance Commission and by the Council of the Doctoral School. Research materials have been submitted for national and international scientific conferences and published in 8 scientific papers – 4 articles and 4 summaries.

АННОТАЦИЯ

Чобану Геннадий. Семантическое поле скрипичной интонации в контексте общих проблем Концерта для скрипки и симфонического оркестра *Моменты*. Диссертация на соискание степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2019. Диссертация включает: введение, 2 главы, основные выводы и рекомендации, библиографию из 193 наименований, 72 страницы основного текста. Результаты исследования отражены в 8 опубликованных научных работах.

Ключевые слова: Концерт для скрипки и симфонического оркестра *Моменты*, Геннадий Чобану, инструментальный концерт, интонация, скрипка, программная музыка, монолог, диалог

Область исследования: история национальной музыки, история и теория современной музыкальной композиции

Цель и задачи диссертации. Цель работы состоит в выявлении новых, уникальных решений в трактовке жанра Концерта для скрипки с оркестром, прежде всего в области скрипичной интонации, что позволило бы адекватно воплотить авторскую концепцию, пополняя и обогащая тем самым национальный скрипичный репертуар. **Задачи работы:** сочинение нового Концерта для скрипки с оркестром, который призван стать образцом поиска новой вселенной звуковых образов, новых способов звукового воплощения современного мира; анализ Концерта *Моменты* как с точки зрения семантических валентностей инструментального концертного жанра, так и с точки зрения современных музыкальных процессов; систематизации идей, проблем, техник сочинения и приемов, используемых композитором.

Научная новизна и оригинальность работы обусловлены тем фактом, что она представляет собой первую попытку композитора теоретически истолковать свое творение в рамках исследовательского проекта такого масштаба; это первая работа, посвященная анализу Концерта для скрипки с оркестром *Моменты*; впервые в докторской диссертации сочетаются практические аспекты, воплощенные в сочинении Концерта *Моменты*, и теоретические суждения, проявившиеся в музыковедческом анализе партитуры; в диссертации использован комплексный подход, объединяющий несколько методов исследования.

Практическая значимость диссертации. Концерт для скрипки с оркестром *Моменты* явился важным творческим вкладом автора, обогатившим и разнообразившим национальный скрипичный репертуар. Диссертация может стать основой для последующих теоретических исследований, а также может быть рекомендована в качестве дополнительного источника информации для скрипачей и дирижеров, которые намерены исполнить концерт для скрипки с оркестром. Она также может служить одним из иллюстративных учебных материалов при изучении дисциплин *Музыкальная композиция*, *Техники современной композиции*, *История национальной музыки*. Материалы диссертации также могут быть использованы в деятельности студентов-скрипачей и преподавателей скрипки высших учебных заведений.

Внедрение научных результатов. Диссертация выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, неоднократно обсуждалась на заседаниях руководящей комиссии и была рекомендована к защите руководящей комиссией и Советом Школы доктората. Результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях – 4 статьях и 4 тезисах, а также в докладах, представленных на национальных и международных научных конференциях.

LISTA ABREVIERILOR¹

AMTAP	–	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
BNRM	–	Biblioteca Națională a Republicii Moldova
col.	–	colonița
DEX	–	Dicționarul explicativ al limbii române
ed.	–	ediție
ibid.	–	ibidem
m.	–	măsură, măsuri
M	–	Metronom
n. n.	–	nota noastră
nr.	–	număr
NY	–	New-York
rev.	–	revăzută (ediție)
p.	–	pagină, pagini
p.	–	partea
sec.	–	secol, secole
ș. a.	–	și alții, și altele
UCMR	–	Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România
URSS	–	Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
V., vol.	–	volum
автореф.	–	автореферат
БСЭ	–	Большая советская энциклопедия
в., вв.	–	век, века
вып.	–	выпуск
г., гг.	–	год, годы
ГИИ	–	Государственный институт искусствознания
ГМПИ им. Гнесиных	–	Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
гос.	–	государственный
дисс.	–	диссертация
изд., изд-во	–	издательство
им.	–	имени
ин-т	–	институт
канд.	–	кандидат
ЛГИТМиК	–	Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии
КГУ	–	Кишиневский государственный университет
МГК, МГДОЛЖ	–	Московская государственная консерватория
междунар.	–	международный
МССР	–	Молдавская Советская Социалистическая Республика
пер.	–	перевод
РАМ	–	Российская академия музыки им. Гнесиных
РГПУ	–	Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
ред.	–	редактор, редакция
с.	–	страница, страницы
сов.	–	советский
сост.	–	составитель
СПб.	–	Санкт-Петербург
стб.	–	столбец
Т.	–	том
т., тт.	–	такт, такты

¹ Toate abrevierile ce țin de terminologia muzicală sunt utilizate în conformitate cu teoria generală a muzicii.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate.

Fiecare epocă aduce idei noi, concepții moderne cu privire la lume, la univers, precum și noi forme de expresie artistică. Creatorii autentici propun noi sisteme de priorități artistice, noi universuri de imagini axate pe noi problematici ale artei într-un context al culturii contemporane, revizuiind, adesea, valorile epocilor precedente de pe pozițiile zilei de azi. Aceste demersuri creatoare sunt cu atât mai convingătoare și mai interesante cu cât mai pregnant demonstrează noi abordări ale unor idei eterne, materializându-se în lucrări originale în care pe baza unor genuri tradiționale se realizează viziunile inovatoare ale autorilor deoarece noul întotdeauna e mai lesne perceput dacă este plasat într-un sistem de referințe clar definit.

În pofida faptului, că vioara este unul dintre instrumentele preferate în zona de est și sud-est a Europei și că Moldova a dat lumii mulți vioariști notorii – virtuozii ai acestui instrument, repertoriul autohton al concertelor pentru vioară și orchestră (mai ales în ultima perioadă) este unul destul de redus. Dorința de a completa acest repertoriu și de a-și expune propria viziune componistică asupra genului concertant – unul dintre cele mai vechi și totodată cele mai populare genuri ale muzicii instrumentale academice, a impulsionat crearea Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*.

Mulți dintre compozitorii secolului al XX-lea au reușit să-și întruchipeze ideile inovatoare în genul de concert pentru vioară și orchestră. Din multitudinea de concerte pentru vioară compuse în decursul secolului al XX-lea și în primele decenii ale secolului XXI, accesibile pentru audiere și analiză, le vom remarca pe cele aparținând compozitorilor cu renume internațional, precum A. Berg, B. Bartók, I. Stravinsky, A. Schönberg, P. Hindemith, K. Szymanowski, S. Prokofiev, D. Șostakovici, B. Britten, H.-W. Henze, A.-B. Zimmermann, G. Ligeti, J. Adams, E. Denisov, A. Schnittke, K. Penderecki, S. Gubaidulina, D. Smirnov, Ph. Glass, H. Holliger, A. Vieru, F. Popovici, M. Ciobanu, D. Dediu. Toți autorii menționați au abordat în lucrările lor, cu care am avut ocazia să ne familiarizăm, modele distincte, uneori unice, utilizând metode componistice individuale, exprimându-și ideile într-un limbaj contemporan original și păstrând, totodată, mai mult sau mai puțin, constantele genului de concert instrumental, în general, și de concert de vioară, în special.

În Republica Moldova în sec. XX concerte pentru vioară și orchestră au compus următorii compozitori: Șt. Neaga (1943), D. Gherșfeld (Concert pe teme moldovenești, 1951), V. Poleacov (1953), S. Lobel (1956), M. Kopytman (Concertino, 1964), S. Buzilă (1968, revizuit în 1970 și ulterior în 1986), Z. Tkaci (Concert pentru vioară, orchestră de instrumente cu coarde și

timpani², 1971), Gh. Neaga (Concertul nr.1, 1973, Concertul nr.2, 1978), B. Dubosarschi (Concertul nr.1, 1973, Concertul nr.2, 2016), V. Rotaru (*Concerto rustico*, 1990). Nici una din lucrările enumerate, cu excepția Concertului de Z. Tkaci (care a fost interpretat la Chișinău în decursul ultimelor două decenii de câteva ori, cu diferite ocazii – aniversări, concerte de autor etc.), nu a avut o viață artistică lungă. La începutul noului mileniu repertoriul violonistic autohton a fost completat de Concertul pentru vioară și orchestră semnat de O. Negruța (2002), iar peste încă 14 ani de Concertul nr.2 de Boris Dubosarschi și de Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* aparținând autorului acestei teze, ambele fiind prezentate publicului pe parcursul anului 2016³.

În concertele instrumentale din secolele XX și XXI se remarcă aceeași tendință de extensiune a genului pe care o putem semnală și în simfonia contemporană. Drept rezultat al acestei evoluții putem constata o modulație spre conținuturi profunde. Astăzi, suntem martori ai unei transformări esențiale a genului de concert, în general și în cel de concert violonistic, în special, fapt ce reprezintă tendința spre regândire a aspectelor ideatic, semantic, de conținut ale genului, solicitând surse sau elemente programatice, titluri, simboluri, noi mijloace de expresie interpretativă, noi resurse timbrale, componente instrumentale originale.

Din analiza partiturilor accesibile, din audierea înregistrărilor radio, precum și din cercetarea literaturii de specialitate, se poate trage concluzia, că compozitorii din Republica Moldova au ales din totalitatea de mijloace de expresie și posibilitățile tehnice extrem de variate ale muzicii pentru vioară ale secolului XX cele care aparțin artei populare. Însă, dacă în concertele pentru vioară și orchestră atribuite curentului folcloric, ca, de exemplu în Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de B. Bartók sau în Concertul nr. 2 de K. Szymanowski, gradul de generalizare a intonațiilor folclorice este unul major, iar travaliul cu materialul tematic denotă o mare varietate și măiestrie, atunci compozitorii moldoveni preferă citatul direct al anumitor genuri ale muzicii folclorice și, în special, ale celei lăutărești, precum și apropierea de maniera interpretativă a tarafului. De exemplu, în Concertul nr. 2 de Szymanowski nu vom găsi "teme" în plin sens al acestui termen – acestea (temele) fiind înlocuite de o succesiune continuă a multiplelor variante ale unor unități structurale de tipul motivelor (tehnica variațională constituind procesul de devenire formală și în Concertul nr. 2 de B. Bartók). În același timp, în

² Mai există o lucrare compusă în anul 1991 și intitulată de autoare *Concert pentru vioară și pian*, însă având structura monopartită și specificația "pentru copii" aceasta este, de fapt, o piesă didactică cu trăsături concertante și nu se înscrie în rândul concertelor violonistice propriu zise.

³ Concertul lui B. Dubosarschi a fost interpretat pe 18 februarie 2016 la Sala cu Orgă de violonistul Ilian Gârneț și Orchestra Națională de Cameră sub bagheta maestrului Gheorghe Mustea, iar Concertul *Momente* a sunat în premiera în cadrul Festivalului internațional de muzică *Mărțișor* în interpretarea violonistei Rusanda Panfili acompaniată de Orchestra simfonică a Companiei publice Teleradio Moldova condusă de același Gh. Mustea pe data de 9 martie 2016. Mai târziu, în data de 10 iunie 2016, în cadrul festivalului internațional *Zilele Muzicii Noi* Concertul a fost interpretat de violonistul Ionel Manciu acompaniat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale sub bagheta dirijorului Mihai Agafița.

concertele compozitorilor din Republica Moldova temele populare sau cele *quasi*-populare au o structură formală tipică, reprezentând, adesea, o perioadă și fiind dezvoltate după principiile concertelor violonistice de virtuozitate ale secolului al XIX-lea.

Actualitatea temei de investigație devine și mai evidentă dacă efectuăm o ”radiografie” analitică a concertelor pentru vioară și orchestră compuse pe parcursul sec. XX și în primele decenii ale sec. XXI, inclusiv în Republica Moldova, unde putem observa o varietate de abordări componistice, de concepte ideatice originale redată prin intermediul unor sisteme intonaționale foarte diferite, care prin diversitatea lor atrag atât atenția interpreților, cât și interesul cercetătorilor. Totodată constatăm că atât în repertoriul universal pentru vioară, dar și mai mult în cel național se lasă observat faptul tratării relativ conservative a viorii sub aspectul intonațional-timbral în genul de concert, în comparație cu genurile de piese solo sau de ansambluri camerale cu participarea viorii. Motivul acestei ”restrângeri” se explică parțial prin diapazonul semantic redus al timbrului și posibilitățile dinamice ale viorii în contextul sonorității orchestrale contemporane. În acest sens, în Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* ne-am propus identificarea și utilizarea unor procedee ce ar lărgi considerabil aria semantică a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, inclusiv datorită contextului orchestral în care instrumentul solistic este plasat.

Concertele violonistice ale compozitorilor din sec. XX–XXI au devenit frecvent subiecte ale unor investigații științifice, însă atenția cercetătorilor s-a axat în special asupra tratării genului, asupra compoziției generale și dramaturgiei ciclurilor, asupra diferitelor tipuri de relație între solist și orchestră, asupra particularităților stilistice, în timp ce diversele aspecte ale organizării sistemelor intonaționale, care contribuie nemijlocit la exprimarea cât mai adecvată a ideilor autorilor, nu și-au găsit până în prezent o reflectare adecvată în literatura de specialitate. Anume aceste aspecte au condiționat alegerea temei investigației noastre.

Problema intonației în concertul violonistic din sec. XX–XXI capătă o importanță majoră în special pentru compozitorii care abordează acest gen, dar și pentru soliștii instrumentiști care vor interpreta aceste concerte, evidențiind necesitatea aprofundării înțelegerii legăturilor ce există între structura sistemelor intonaționale și sensurile exprimate prin intermediul acestora, între particularitățile intonaționale și semantica muzicii.

Scopul tezei constă în identificarea unor soluții inedite în tratarea genului de concert pentru vioară și orchestră, căutate în primul rând în domeniul intonației viorii ceea ce ar permite realizarea adecvată a concepției autorului, contribuind astfel la completarea și îmbogățirea repertoriului violonistic național.

Pentru realizarea scopului se prevăd următoarele **obiective**:

- compunerea unui nou Concert pentru vioară și orchestră care se propune a fi un exemplu de căutare a unui nou univers de imagini muzicale, a unor căi noi de întruchipare sonoră a lumii contemporane;
- analiza Concertului *Momente* atât sub aspectul valențelor semantice ale genului de concert instrumental, cât și din punctul de vedere al proceselor muzicale contemporane;
- sistematizarea ideilor, problematicii, tehnicilor componistice și procedeele utilizate de compozitor.

Baza teoretică și metodologică a lucrării. Prezenta teză presupune analiza multidimensională a unei probleme concrete ce se referă la organizarea sistemului intonațional în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*. În cercetarea noastră sunt supuse analizei mai mulți parametri ai structurii intonaționale a Concertului, tipurile de narațiune examinate în strânsă legătură cu concepția, universul ideatic și arhitectonica lucrării elucidate prin prisma diferitelor aspecte, inclusiv cel teoretic, istoric, psihologic, culturologic ș. a. Din punct de vedere al metodologiei tema tezei, adresându-se unui subiect care reflectă atât aspecte ale științei muzicale precum și ale practicii componistice moderne, a determinat o abordare sintetică, îmbinând diferite tipuri de cunoaștere: cunoașterea artistico-emoțională manifestată în procesul de creare a unei opere de artă muzicală și cunoașterea rațional-intelectuală și cognitivă realizată prin cercetarea analitică a acesteia. Caracterul multiaspectual al cercetării a solicitat utilizarea metodelor specifice muzicologiei istorice printre care se evidențiază metoda comparativ-istorică folosită cu scopul analizei problematicii intonaționale, a sistemelor sonore în alte opusuri de același gen aparținând compozitorilor contemporani.

Acest aspect necesită, la rândul său, o abordare tipologică, sincronă, diacronă, istorică. Pe de altă parte, în procesul de cercetare s-a aplicat și metoda intertextuală de cercetare, înglobând analiza intonațională, formală, stilistică și cea de gen. Având în vedere importanța metodei de analiză pluridimensională și detaliată a intonației în cercetarea pe care o întreprindem, trebuie menționată una din lacunele științei muzicale contemporane, și anume, lipsa unei teorii universale a intonației muzicale. Aici constatăm o anumită discrepanță între teorie și practică deoarece în componistica contemporană această ”nouă” intonație este o obiectivitate și constituie expresia unei ordini noi de organizare melodico-armonică a materiei sonore.

Universul sonor s-a extins astăzi enorm, precum s-a extins și materia sonoră a creației componistice. Au apărut noi tehnici componistice de transformare a materialului muzical în imagini sonore și noi legi formale ale artei sunetelor – toate acestea datorându-se unor schimbări ale paradigmei muzicale. Tehnologiile de sintetizare a sunetului, soft-urile muzicale, sonoritățile electronice au influențat creația componistică contemporană. Chiar și compozitorii care declară

aderența tradiției muzicale culte europene sunt în căutarea unor imagini sonore inedite, unor metode noi de reflectare artistică a lumii moderne.

În acest context, spre exemplu, Concertul nr. 2 de B. Dubosarschi a fost influențat într-o măsură mai mare de limbajele muzicii contemporane, decât creațiile de același gen ale compozitorilor din Republica Moldova din secolul XX, rămânând, totuși, sub aspectele stilistic, arhitectonic, formal și chiar lingvistic în tiparul tradițional al genului.

Cu referire la concertele pentru vioară și orchestră scrise de autorii cu renume în secolele XX și XXI, remarcate anterior, am putea nota, că chiar și atunci când lucrările rămân în zona unui dialog muzical imaginar cu prototipul (ca să nu notăm – cu ”stereotipul”) genului, fiecare dintre compozițiile respective manifestă o mare varietate de particularități distinctive.

Concertul instrumental, fiind unul dintre genurile centrale ale sistemului genuistic al muzicii academice, un gen cu o istorie de circa patru secole, dar și cu o prezență pregnantă în contemporaneitate, a constituit până astăzi obiectul numeroaselor studii realizate de savanți din întreaga lume. Actualmente sunt cunoscute mai multe lucrări cu caracter de sinteză, dintre care vom menționa studiile semnate de muzicologii ruși/sovietici B. Asafiev [61], L. Raaben [148, 149, 150], Iu. Hohlov [181], M. Druskin [92], G. Orlov [141], M. Tarakanov [163, 165], I. Kuznețov [117] ș. a. O imagine amplă și generalizatoare asupra genului de concert oferă studiul colectiv *The Cambridge Companion to the Concerto* [46]. Muzicologul Michael Roeder în lucrarea sa fundamentală *O istorie a concertului* [41] dezvăluie evoluția genului concertant de la începuturile acestuia în epoca Barocului în creația compozitorilor G. Torelli, T. Albinoni, G. Muffat, A. Vivaldi, J.S. Bach ș. a. până în a doua jumătate a sec. XX reprezentată de G. Ligeti, H. W. Henze, W. Lutosławski, K. Penderecki, R. Șcedrin ș. a.

În procesul de elaborare a tezei de real folos a fost cartea cercetătorului american St. D. Lindeman *Concertul: Ghid de cercetare și informare* [38] reprezentând o lucrare ce conține informații aproape exhaustive referitoare la genul de concert. Ghidul cuprinde numeroase materiale informativ-bibliografice (cărți, articole, studii, note de program ș.a.) despre concertele pentru diferite instrumente precum și despre autorii acestora. Un altfel de ghid, de data aceasta pentru ascultători, oferind informații utile despre concertul instrumental, este studiul lui Michael Steinberg *Concertul: ghid pentru ascultător* [44]. În această carte Steinberg descrie circa 120 de concerte, începând de la Johann Sebastian Bach (anii 1720) și ajungând până la John Adams (1994).

Baza teoretico-metodologică a lucrării noastre s-a consolidat, la fel, în urma examinării numeroaselor cercetări consacrate unor probleme mai specifice ale genului concertant și anume:

- tipologia istorică și stilistică a concertelor, din lucrările semnate de N. Zeifas [97], I. Grebneva [80, 81, 82, 83, 84], E. Antonova [55], E. Denisova [89], A. Doljanskii [90] ș.a.
- raportul între noțiunile concert și concertare dezbătut de B. Asafiev [61], I. Kuznețov [119], E. Dolinskaia [91], A. Utkin [170], M. Tarakanov [165] ș. a.;
- dialogarea ca principala modalitate de expunere în genul de concert analizată în lucrările lui B. Asafiev [61], M. Lobanova [123], G. Demeșko [87], S. Keefe [36, 37], E. Sambriș [153,154] ș. a.;
- logica jocului, fundamentată de E. Nazaikinski [139], M. Tarakanov [165], N. Kraveț [112], E. Samoilenko [155];
- relația dintre partidele interpretative participante la procesul de concertare examinată de Iu. Hohlov [181] și I. Kuznețov [119]; A. Doljanski [90], A. Utkin [170]; D. McVeagh [39];
- prezența genului de concert în creația compozitorilor din diferite epoci și școli naționale studiată de D. Albu [1], S. Artemiev [59], Ch. Su [169], E. Samoilenko [155], N. Kraveț [112], E. Sambriș [24, 153, 154], L. Butir [73], A. Veinus [49], M. Lobanova [123], N. Poslavskaia [146]. A. Cernova [186], Iu. Cebotariova [185], E. Baraș [66] ș. a.

Un grup aparte de surse bibliografice cercetate de noi include studiile consacrate examinării concertelor instrumentale semnate de compozitorii din Republica Moldova. Dintre acestea vom menționa monografiile dedicate creației unor compozitori – autori de concerte (nu numai violonistice): A. Sofronov⁴, Z. Stolear⁵, G. Cocearova⁶, E. Mironenco⁷, E. Cletinici⁸, V. Galaicu⁹ ș. a., articolele de A. Molodojan [23, 5 – co-autor T. Berezovicova], cartea A. Vardanean despre concertele pentru pian ale autorilor moldoveni [74], lucrarea metodică elaborată de E. Abramova [50] precum și capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de E. Mironenco și inclus în studiul fundamental *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* [22].

Pentru a ne forma o viziune generalizatoare asupra proceselor ce au determinat evoluția genului de concert am cercetat și lucrările în care sunt examinate concertele pentru alte instrumente, ca de exemplu, cele pentru pian semnate de E. Dolinskaia [91], B. Gnilov [78],

⁴ Софронов А. *Штефан Няга*. Кишинев: Литература артистикэ, 1981. 110 с.

⁵ Столяр З. *Георгий Няга*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1973. 140 р.

⁶ Кочарова Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000. 240 с.

⁷ Мироненко Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинэу: Типография centrală, 2000, 118 с.; Mironenco E., Șeicanu V. *Gheorghe Mustea. Profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 211 p.

⁸ Клетинич Е. *Соломон Лобель*. Москва: Советский композитор, 1973. 96 с.

⁹ Galaicu V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale în lumina tradiției românești*. Chișinău: ARC, 1998. 117 p.

O. Podkolzina [143], A Vardanean [74], cele pentru clarinet elaborate de D. Albu [1], S. Artemiev [59], cele pentru viola cercetate de V Andrieș [2], pentru corn de Paltadjian [142], ș. a.

O atenție sporită a fost acordată studiilor consacrate istoriei și tipologiei concertului pentru vioară și orchestră elaborate de A. Condriuc [17], A. Bulatova [72], I. Grebneva [81]. În acest context se remarcă în special lucrările Irinei Grebneva *Скритичный концерт в европейской музыке XX века* [83] și cea elaborată de muzicologul german Tobias Broeker [31], ambele consacrate concertului violonistic în muzica sec. XX.

Monografia semnată de I. Grebneva [83] este un studiu fundamental în care autoarea încearcă să prezinte concertele de vioară scrise de compozitorii fostei URSS și cei din Occident ca părți componente ale unui fenomen, deși foarte complex, totuși integru, examinându-le într-un context cultural foarte extins. Panorama concertelor pentru o vioară compuse pe tot parcursul secolului al XX-lea dezvăluie diferite abordări componistice, care implementează în mai multe variante așa numitul "arhetip" (sau "kenotype") al genului descris de autoare în primul capitol. Alături de aceasta tot aici găsim și expunerea evoluției istorice a concertului violonistic de la Baroc la epoca modernă. În următoarele două capitole cercetătoarea cu lux de amănunte analizează mai multe mostre ale genului, demonstrând o varietate extraordinară a abordărilor stilistice, diversitatea conceptuală și constructivă concertelor compuse de compozitorii sec. XX. Cercetarea este fundamentată pe o bibliografie impresionantă (aproximativ 400 de titluri), fiind completată și de o listă a autorilor care include aproximativ 1300 de nume. În calitate de anexă autoarea propune un tabel cronologic cu circa 1850 de concerte scrise între 1900 și 2009 și un alt tabel cu diferite modele compoziționale preluate din concertele violonistice, precum și 34 exemple muzicale.

Spre deosebire de monografia I. Grebneva cartea lui T. Broeker [31] este de fapt un catalog ce include informații prezentate sub formă de fișe pentru un număr de 12000 de compoziții pentru vioară concertantă semnate de circa 7000 de compozitori, astfel oferind o imagine exhaustivă asupra repertoriului violonistic concertant din perioada anilor 1894–2006. Autorul indică în fișe când a fost compusă lucrarea, cine a fost primul interpret, unde se găsește partitura, componența interpretativă, durata și alte informații. Unele fișe conțin de asemenea și observații despre structura sau limbajul pieselor, altele se rezumă la datele cele mai generale. Diferențele cantitative dintre numărul de concerte indicat în volumul I. Grebneva și cele citate de T. Broeker se explică prin faptul că ultimul a inclus nu doar concertele pentru vioară propriu zise, ci și lucrări de alte genuri în care există vioară concertantă (rapsodii, fantezii, sonate, *Konzertstück*-uri ș. a.), inclusiv și cele compuse pentru câteva viori, cele pentru vioară și alte instrumente, vioară și ansamblu sau cor și chiar cele pentru vioară și mijloace electroacustice.

Vom menționa faptul că atât în monografie I. Grebneva cât și în catalogul lui T. Broeker găsim informații despre concertele violonistice și despre piesele cu vioară concertantă ale compozitorilor moldoveni: S. Buzilă, T. Chiriac, D. Gheorghiuță, Gr. și D. Gherșfeld, Șt. și Gh. Neaga, Z. Tkaci, V. Poleacov, P. Rivilis, S. Lungul, S. Lobel, V. Rotaru, O. Negruța. Spre regret, Rapsodia pentru vioară, pian și percuție de V. Zagorschi care de asemenea s-ar înscrie cu succes în rândul pieselor pentru vioară concertantă nu a fost inclusă în lucrarea lui T. Broeker.

Dat fiind faptul că *Momente* este un concert programatic am considerat necesară și studierea literaturii în care este abordată problema programatismului în muzica instrumentală. Acestea sunt cercetările lui M. Tarakanov [163, 165], Iu. Hohlov [179, 180], G. Krauklis [113, 114], O. Sokolov [158, 159], L. Kazanțeva [107, 108] ș. a. Cercetătorii în unanimitate susțin că la momentul actual încă nu există o teorie generală a programatismului, fiecare dintre ei având viziuni puțin diferite asupra acestui fenomen. Cea mai apropiată ne este poziția muzicologului O. Sokolov (exprimată de el în recenzie la cartea lui G. Krauklis [113]) care propune în calitate de criteriu definitoriu pentru a aprecia o lucrare muzicală drept programatică capacitatea formării prin intermediul textului formulat de autor, care precedă muzica a unei anumite stări sau atitudini psihologice (психологической установки) la ascultător. Și nu are nici o importanță dimensiunea acestui text, uneori un scurt, dar sugestiv titlu fiind suficient pentru crearea acestei atitudini. Autorul însă atenționează asupra faptului că atitudinea respectivă nu poate fi una tradițional-tipizată cum sunt, de exemplu, denumirile de autor ale unor tempo-uri sau genuri, ci una foarte concretă, direcționată spre dezvăluirea conținutului muzicii. În opinia lui O. Sokolov programul indică asupra unor aspecte ale conținutului care nu pot fi exprimate prin muzică (de exemplu, numele eroilor, obiecte-prototipuri, denumiri ș. a.). Însă muzica, ca niciuna dintre arte, are capacitatea de a exprima profund și subtil atitudinea față de aceste obiecte sau personaje. Prezența unui program înțeles în acest fel devine criteriu fundamental de atribuire a muzicii la domeniul programatic. Totodată O. Sokolov atenționează și asupra faptului că există cazuri când compozitorul impune programul oarecum artificial, fără ca acesta să se reflecte în muzică și în asemenea cazuri acest program nu va fi perceput adecvat de ascultător [159, p. 90–95].

Reieșind din problema centrală a tezei, precum intonația în muzică, am considerat utile pentru studiul dat cercetările lui B. Asafiev, întemeietorul conceptului de intonație [62, 63], precum și lucrările de V. Medușevski [126], V. Holopova [174, 176], L. Kazanțeva [106], I. Kuznețov [118], A. Mentiukov [131], V. Suhanțeva [161] ș. a., în care conceptul menționat a fost dezvoltat.

Noutatea și originalitatea lucrării. Nota distinctivă a tezei este determinată de un grup de elemente prezente în conținut:

- teza reprezintă o primă încercare de teoretizare a propriei creații de către un compozitor într-un proiect de cercetare de asemenea anvergură;
- este prima lucrare consacrată examinării Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*;
- pentru prima dată în cadrul unei teze de doctorat se îmbină aspectele practice materializate în compunerea Concertului *Momente* și cele teoretice manifestate prin analiza muzicologică a partiturii.
- în lucrare se utilizează metoda de cercetare complexă.

Valoarea aplicativă a tezei. Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* a îmbogățit și a diversificat repertoriul violonistic național. Lucrarea poate servi în calitate de material complementar necesar violoniștilor și dirijorilor care își propun să interpreteze Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*. De asemenea, ea poate fi folosită și ca material didactic ilustrativ în cadrul studierii disciplinelor *Compoziție muzicală*, *Tehnici componistice moderne*, *Istoria muzicii naționale*. Materialele tezei pot fi utilizate și în activitatea studenților violoniști și a profesorilor de vioară din instituțiile de învățământ muzical superior.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată în repetate rânduri în ședințele Comisiei de îndrumare. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 4 articole și 4 rezumate publicate precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale. Teza a fost recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale *Studiul artelor și Culturologie*.

Sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea conține toate compartimentele impuse unei teze de doctorat: adnotări în limbile română, rusă și engleză, lista abrevierilor, introducerea urmată de două capitole de bază, încheierea axată pe concluzii generale și recomandări, bibliografia. La teză este anexată partitura și DVD-urile cu imprimarea Concertului în interpretarea Orchestrei Naționale a Companiei publice *Teleradio-Moldova*, dirijor Gheorghe Mustea, solistă Rusanda Panfile (Festivalul Internațional *Mărțișor*, 09.03.2016) precum și în interpretarea Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale, dirijor Mihai Agafița, solist Ionel Manciuc (Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, 10.06.2016).

Introducerea argumentează actualitatea și importanța temei investigate, formulează scopul și obiectivele tezei, relevă noutatea științifică a rezultatelor obținute și valoarea aplicativă a lucrării, prezintă informații cu privire la aprobarea rezultatelor obținute.

Teza este structurată pe două capitole. **Capitolul 1 Programul în Concertul pentru vioară și orchestră Momente** cuprinde patru subcapitole fiind organizat conform principiului de la general la particular. În subcapitolul **1.1. Programatismul: definiție și tipologie** sunt abordate diferite concepte și tipologii privind muzica cu program. În subcapitolul **1.2. Programatismul în**

concertele pentru vioară și orchestră sunt caracterizate concertele violonistice programatice ale sec. XX–XXI, accentul fiind pus pe generalizarea titlurilor lucrărilor precum și alte indicații de natura programatică. Subcapitolul **1.3. Programul în Concertul pentru vioară și orchestră Momente** conține explicații pe marginea indicațiilor programatice de natură psihologică ale titlului lucrării precum și ale titlurilor părților, argumentând prezența programatismului psihologic, dar totodată evocând și anumite elemente ale programatismului convențional fără subiect. Capitolul 1 se încheie cu concluzii.

Capitolul 2 Sistemul intonațional al Concertului pentru vioară și orchestră simfonică Momente este divizat în trei subcapitole, fiecare dintre acestea abordând probleme referitoare la intonația muzicală. În primul subcapitol – **2.1. Teoria intonației la etapa actuală** – se tratează diferite aspecte teoretice ale fenomenului, cu axare pe conceptele muzicologice ale lui B. Asafiev, V. Holopova, V. Medușevski, E. Nazaikinski, I. Zemțovski ș. a. precum și pe unele idei ale compozitorului V. Dașkevici, cu referire la domeniul respectiv. În subcapitolul **2.2. Intonația în muzica contemporană** problema aceasta este studiată din perspectiva sistemelor individuale de organizare a înălțimilor sonore – a sistemelor intonaționale concrete. Conținutul subcapitolului **2.3. Intonația viorii în contextul problematicii generale a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică Momente** vizează aspectele componistice ale lucrării muzicale prezentate, textul înglobând 3 subcompartimente. În primul, **2.3.1. Personificarea instrumentului solistic și tipurile de narațiune intonațională**, sunt evaluate diferite modele de tratare a viorii solistice în genul de concert din punctul de vedere intonațional. În cele din urmă, este detaliat un studiu relevant pentru problematica cercetată: ultimele două subcompartimente – **2.3.2. Traseele intonaționale ale viorii în p. I Moment vizionar și 2.3.3. Narațiunea intonațională în p. II Moment extatic** – sunt rezervate pentru analiza părților Concertului *Momente* în lumina problemelor vizate ale intonației muzicale în creația componistică contemporană. La finele Capitolului 2 sunt formulate câteva concluzii.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt expuse succint principalele rezultate ale cercetării și sunt trasate perspectivele unor studii ulterioare.

I. PROGRAMUL ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ MOMENTE

Concertul instrumental a reprezentat în tot decursul evoluției muzicii culte până în cea de a doua jumătate a secolului XX genul de muzică absolută. În pofida faptului că concertele cu program au existat în toate epocile și au fost extrem de cunoscute (un exemplu elocvent în acest sens sunt *Anotimpurile* lui A. Vivaldi), acestea au constituit, totuși, excepții. Situația s-a schimbat în secolul XX când au început tot mai des să apară proiecte componistice individuale, printre aceste găsim și loc și concertele programatice. În acest context considerăm oportun să expunem aici și unele opinii științifice legate de fenomenul muzicii cu program.

1.1. Programatismul: definiție și tipologie

În majoritatea surselor informative muzică cu program sau muzică programatică este considerată muzica instrumentală fără text, dar care, însă, conține anumiți indicii verbali menite să-i concretizeze conținutul. Aceste indicii se pot rezuma la denumire (de exemplu, simfonia *Pastorală* de Beethoven, *Preludii* de Liszt), la niște explicații introduse în denumire (*Capriciu la plecarea fratelui iubit* de J. S. Bach) sau la un epigraf (de exemplu, sonetele ce preced fiecare din cele patru concerte din *Anotimpurile* de Vivaldi), însă pot conține și niște comentarii verbale destul de detaliate (de exemplu, programul din simfonia *Fantastică* de Berlioz). Majoritatea autorilor susțin că programatismul este o reflecție a specificului limbajului muzical, care fiind unul abstract și lipsit de posibilitatea redării nemijlocite a realității foarte ușor transmite anumite stări emoționale, însă nu poate cu propriile-i mijloace să explice ce anume le-a generat (a se vedea, spre exemplu, articolul despre muzica programatică din Enciclopedia muzicală [180]).

Deși fenomenul există mai demult (conform unor cercetători încă din Antichitate¹⁰, conform altor – din Renaștere¹¹ termenul de *muzică cu program* a fost inventat de F. Liszt abia în anul 1855 în articolul *Berlioz și simfonia sa Harold*. Programul în viziunea lui constituie „o introducere anexată, într-un limbaj inteligibil, muzicii pur instrumentale, cuvânt înainte prin care compozitorul intenționează să evite capriciul tălmăcirii poetice a operei sale de către ascultători și să atragă în prealabil atenția asupra ideii poetice a întregului, asupra unui anume punct al acesteia” (aici și în continuare traducerea citatelor aparține autorului tezei – Gh. C.) [20, p. 241]. Liszt considera că programul este menit să concretizeze și să releve mai bine conceptul autorului și favorizând astfel percepția și înțelegerea muzicii. Totodată el atenționa și asupra pericolului literaturizării excesive care poate conduce la simplificarea și la vulgarizarea conținutului muzicii.

¹⁰ Iu. Hohlov menționează că cea mai veche referință la muzica programatică datează cu anul 586 î.e.n. În acest an în cadrul Jocurilor Pythice din orașul Delphi auletistul Sakao a interpretat piesa lui Timosphen care ilustra lupta lui Apollo cu balaurul. A se vedea: [180, col. 444–445].

¹¹ Roger Scruton în articolul despre muzica cu program din *The New Grove Dictionary* indică suita din 15 piese pentru virginal *Bătălia* de William Byrd compusă în anii 1581–1591 [42].

În acest sens el scrie: „...programul sau titlul apare justificat doar când constituie o necesitate poetică, o parte indisolubilă a întregului și indispensabilă înțelegerii acestuia!” [20, p. 244].

Până în prezent, după cum afirmă majoritatea autorilor, încă nu a fost elaborată o teorie unanim aprobată a programatismului existând mai multe viziuni asupra acestui fenomen. În *Dicționarul de termeni muzicali* drept ”programatică” este definită „orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt din viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filozofică etc.” [18, p. 448]. Foarte asemănătoare este și definiția propusă de Roger Scruton în *The New Grove Dictionary*: Muzică cu program este „muzica de tip narativ sau descriptiv; termenul este adesea extins la toată muzica care încearcă să reprezinte concepte extramuzicale fără a recurge la cuvinte cântate” [42, p. 398]. Iu. Hohlov specifică obligativitatea prezenței programului verbal, adesea poetic, lucrarea muzicală având sarcina să dezvăluie conținutul capturat în el [180, col. 444–445].

Vorbind despre muzica instrumentală, cercetătorul U Suk Yeng propune deosebirea noțiunilor de programatism în sens larg (general – n.n.) și în sens restrâns (specific – n.n.) [169]. În prima categorie se regăsește practic toată muzica instrumentală care interacționează într-o formă sau alta cu alte genuri de artă (cu literatura în cântec, cu coregrafia în dans, cu arta dramatică într-un spectacol sau într-un film) deoarece în asemenea cazuri întotdeauna există un program extramuzical. Totodată despre programatism în sens restrâns se poate vorbi doar în raport cu muzica pur instrumentală în care există un program declarat expus într-un altfel de limbaj decât cel muzical.

Pentru unii cercetători prezența unui titlu este suficientă pentru a include o piesă în categoria ”muzicii cu program”. Pentru alții, însă, un asemenea mod de abordare implică o oarecare confuzie, deoarece nu face o deosebire clară dintre o piesă care exprimă unele emoții sugerate de titlu de o alta, care fie evocă un subiect anume, fie încearcă să-l descrie (într-un sens mai concret). Unii savanți destul de riguroși definesc muzica programatică. Astfel, spre exemplu, G. Krauklis, unul din teoreticienii cei mai cunoscuți ai programatismului, împărțind toată muzica în trei domenii mari – muzica pură, cea programatică și cea intermediară – consideră programatice doar acele lucrări muzicale în care se manifestă toate cele trei proprietăți ale programatismului și anume: existența conceptului programatic (A), existența unui program formulat de autor (B) și întruchiparea muzicală a acestuia (C). Dacă una din aceste calități lipsește (fiind prezente celelalte două în diferite formule: AB, AC, BC) muzicologul moscovit atribuie lucrarea respectivă domeniului intermediar. Cercetătorul menționează pe bună dreptate că în sec. XX această ”sferă intermediară” prevalează, dând naștere unui număr impunător de creații muzicale în special în domeniul muzicii simfonice în care conceptul programatic (A) se manifestă foarte pregnant în

însăși materia muzicală fără a fi formulat textual de către compozitor [113]. Un exemplu elocvent în acest sens poate fi Simfonia nr.7 de Șostakovici.

Și T. Berezovicova diferențiază compozițiile *programatice în sensul strict al cuvântului* de cele *convențional programatice* care ocupă un loc intermediar între muzica programatică propriu-zisă și cea “pură” [4, p. 12].

Spre deosebire de opiniile citate mai sus savantul rus B. Iavorski consideră că „orice muzică veritabilă este programatică, însă programul ei reprezintă o schemă, un proces, un simbol al vieții invizibile”¹².

Și D. Cuclin afirmă că „muzica pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv în motive muzicale apte de a fi tratate exclusiv conform legilor artei muzicale. Bunele poeme simfonice și-au dedus forma numai din particularitatea virtuților inerente ideilor lor muzicale”¹³ [citat după: 18, p. 448].

Din articolul despre muzica programatică din *Enciclopedia muzicală* (în care sunt generalizate opiniile mai multor cercetători) aflăm despre existența programatismul *declarat* alături de cel *nedeclarat*, a programelor formulate ”*pentru sine*” (adică pentru compozitor) și a celor *pentru auditori*, a programatismului ”*conștientizat*” de rând cu cel ”*neconștientizat*”, dar și despre un programatism latent manifestat inclusiv în muzica pură etc. [180, col. 448]. În acest context ni se pare semnificativă opinia lui D. Șostakovici care scria următoarele: „Personal, identific programatismul și prezența de conținut (soderjatelnosti). Nu poate exista o muzică veritabilă, plină de viață, frumoasă, fără un conținut ideatic <...>. Iar conținutul muzicii nu este doar un conținut expus cu lux de amănunte, ci și o idee generalizată sau o sumă de idei. Chiar și cel mai bogat concept–intenție, exprimată în cuvinte, dar care nu și-a găsit reflecția adecvată în imaginile muzicale, se dovedește a fi inutilă pentru ascultătorii de muzică ... Autorul unei simfonii, a unui cvartet sau a unor sonate poate să nu-și anunțe programul, însă el este obligat să-l aibă, ca bază ideatică a lucrării. <...> La mine personal ... conceptul programatic precedă întotdeauna compunerea muzicii” [189, p. 146].

Împărtășim opinia cercetătoarei I. Grebneva care menționează că discuțiile despre programatismul în muzica instrumentală și despre limitele admisibile de interpretare non-muzicală a conținutului atunci când programul lipsește, când acesta este unul latent sau nedeclarat se ridică la nivelul unor discuții ontologice (începute încă de F. Liszt – n. n.) întrucât

¹² Citat după: Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клави́ре». Москва: Классика XXI, 2005, с. 84.

¹³ Cuclin D. *Tratat de estetică muzicală*. București, 1933, p. 323.

conținutul muzical nu poate exista în afara limbajului muzical și nici ”tradus” sau explicat prin intermediul unui alt limbaj [83, p. 234].

În literatura de specialitate găsim mai multe tipologii ale programatismului. Astfel Iu. Hohlov diferențiază programatismul **pictural-peisagistic** (картинная), programatismul **narativ generalizat** (обобщенно-сюжетная) și cel **narativ consecvent** (последовательно-сюжетная) [179].

Iu. Tiulin diferențiază: programatismul **psihologic**, cel **generalizat**, cel **pictural** (ilustrativ) și cel **literar-narativ** [168, p.11–12].

V. Bobrovski relevă două tipuri de program: cel **pictural** (peisaje muzicale, tablouri din viața populară, scene de bătălii, portrete ș.a.) și cel **narativ**. Acesta din urmă poate fi de trei tipuri: **generalizat fără subiect**, **generalizat cu subiect** și **cu subiect expus succesiv** [68].

Bazându-se pe tipologia lui V. Bobrovski, muzicologul din Kazan F. Bikciurina, elaborează o clasificare proprie în care găsim:

- Programatismul **generalizat fără subiect** caracteristic pentru creațiile cu denumiri ce redau anumite stări emoțional-psihologice, impresii;
- Programatism **generalizat cu subiect** prezent în lucrările în care ”ideea subiectului” se conține în denumire;
- Programatism **narativ cu subiect** în care se îmbină ”ideea subiectului” cu ”evenimentele subiectului” ;
- Programatism **immanent** care se manifestă prin utilizarea unor genuri ale căror semantică concretizează conținutul muzicii;
- Programatism **sintetic** prin care se realizează trecerea unor forme tradiționale de muzică programatică spre noi manifestări ale acesteia în rezultatul apariției unui nou tip de gândire muzicală asociat cu utilizarea unor mijloace extramuzicale precum și a unor elemente preluate din diferitele tipuri de muzică programatică tradițională [67, p. 5–6].

Clasificarea muzicii cu program propusă de muzicologul rus O. Sokolov include șase grupuri de lucrări:

- cu **program-comentariu emoțional** (de exemplu, sonata *Patetica* de Beethoven);
- cu program **psihologic** (de exemplu, *Suita Lirică* de A. Berg, piesa *Salut d'Amour* de E. Elgar, nocturna *Liebesträum* de Liszt);
- cu program **generalizat fără subiect** (de exemplu, simfonia *Renană* de Schumann, sonata Patetică de Beethoven, preludiul *Grădini sub ploaie* de Debussy);
- cu program **generalizat cu subiect** (de exemplu, uvertura-fantezie *Romeo și Julieta* de Ceaikovski, poemul simfonic *Tasso* de Liszt);
- cu program **narativ-plastic** (*Sadko* de Rimski-Korsakov);

- cu program **narativ-descriptiv**, cu o fabulă concretă (simfoniile *Fantastică*, *Harold în Italia* de Berlioz, poemul simfonic *Don Quijote* de R. Strauss [158, p. 17].

T. Berezovicova diferențiază următoarele tipuri de programatism:

- Programatismul **latent** prezent în compozițiile fără program declarat, în care, însă o anumită linie de subiect este exprimată prin mijloace instrumentale specifice;
- Programatismul **convențional: stilistic** (când titlurile conțin indicații stilistice, ca de exemplu romantică, bachiana, vivaldiana etc.) și **de gen** (când în titlu figurează denumirea unor genuri, ca de exemplu, cântec, dans, horă, doină etc.);
- Programatismul **pictural, pictural-plastic, peisagistic** (fără subiect);
- Programatismul cu **subiect: generalizat și concret** [4, p. 12-18].

În monografia cercetătoarei L. Kazanțeva *Conținutul muzical în contextul culturii* autoarea menționează că „sarcina principală a programului constă în stabilirea unui contact între compozitor și ascultător cu scopul facilitării înțelegerii intenției artistice a compozitorului. Rezolvarea acestei sarcini se realizează prin diferite moduri de conectare a componentei extra-muzicale la conținutul muzical”. În acest context L. Kazanțeva diferențiază trei feluri de programatism: cel **direct**, cel **indirect** și cel **latent** sau ascuns. Fiecare dintre acestea se concretizează în diferite tipuri de program [108].

Astfel, programatismul direct se prezintă prin: programul-**impuls** (simfonia *De adio* de Haydn, *Șeherezada* de Rimski-Korsakov), programul-**precizare** (simfonia *Din Lumea nouă* de Dvorak) și programul-**pivot** (aici muzica și cuvântul formează o anumită coeziune care se dezvoltă pas cu pas ca de exemplu în simfonia *Fantastică* de Berlioz). Programatismul indirect (ca cel din *Preludiile* lui Debussy) se manifestă mai puțin evident prin așa forme ca: programul **convențional** (aici titlurile servesc doar pentru a distinge o lucrare de alta, ca de exemplu, în cazul valsurilor de J. Strauss), prin programul-**înstrăinare** (sarcina acestuia este de a construi contexte culturale largi în jurul muzicii bazate pe activarea legăturilor asociative ca în *Kreisleriana* de Schumann) și prin **antiprogram** (acesta indică la ceva ce în muzică nu se regăsește, astfel ideea operei devenind ambiguă, balansând între cuvânt și muzică. Drept exemplu pot servi denumirile unor piese de E. Satie: *Patru preludii în formă de pară*, *Penultimele gânduri* ș.a.). Iar programatismul latent sau ascuns se realizează prin programul **aluzie** (sau indiciu, care face referință la un program dificil de descifrat și, prin urmare, o componentă extra-muzicală cu o valoare multiplă. De exemplu, piesele lui J. Cage *59 1/2"*, *26'1.1499"*, simfonia *K* de Roman Haubenstock-Ramati) și prin programul **virtual** (care este ascuns în interiorul muzicii astfel încât componenta extramuzicală, de altfel destul de efemeră, se dezvoltă organic din conținut muzical, fiind un program imanent muzical, fără componente verbale și întotdeauna auto-generat de muzică. Exemple: piesele *Vals* și *Bolero* de M. Ravel) [108].

Evident, în literatura de specialitate există și alte clasificări, însă cele citate mai sus în opinia noastră sunt cele mai relevante.

1.2. Programatismul în concertele pentru vioară și orchestră

După cum am menționat mai devreme, marea majoritate a concertelor instrumentale, inclusiv cele violonistice, fac parte din categoria muzicii pure, însă deja în epoca Barocului întâlnim și unele concerte programatice, ca de exemplu *Il Pianto d'Arianna* de P. Locatelli, *L'estro armonico* de A. Vivaldi ș. a. Pe parcursul sec. XX numărul concertelor programatice crește deoarece compozitorii sunt într-un permanent proces de căutare a unor concepte individualizate, a unor abordări mai puțin canonice a genurilor tradiționale, inclusiv, a celui de concert. În aceste concerte tematica, problematica, sfera intonațională, arhitectonica sunt strâns legate între ele, provenind din concepția programatică, din ideea generală a creației – ultima (ideea muzicală) având un spectru larg de manifestări: de la anumite procedee tehnologice, tipuri de texturi, complexe intonațional-tematice până la scenariul unor evenimente care, desfășurându-se conform unui subiect (*sogetto*) și, respectiv, unei dramaturgii, complinesc, deopotrivă, conținutul și forma lucrării. Însă, chiar și concertele instrumentale care nu au un titlu sau un alt indice programatic, rămânând cu denumirea academică a genului – concert, capătă în muzica ultimilor cinci decenii soluții individuale sub aspectele ideatic, de conținut, arhitectonic servind drept exemple elocvente ale programatismului convențional sau latent.

Astăzi întâlnim concerte instrumentale monopartite aparținând unor compozitori contemporani, având în calitate de titlu doar definiția genului – concert –, muzica căroră este menținută în același caracter lent, meditativ, contemplativ, reculegător de la începutul și până la sfârșitul lucrării. Multe dintre cele 15 concerte instrumentale de E. Denisov, printre care și Concertul pentru fagot, violoncel și orchestră sau Concertul pentru flaut, oboi și orchestră, ar putea servi drept exemple în aspectul evidențiat. De fapt, atât tiparul, cât și conținutul acestor lucrări sunt emanația părții a doua – lente, dar într-o formă supradezvoltată a concertului instrumental clasic. Creațiile respective precum și cele conținutul căroră se concentrează preponderent pe caracterul elegiac, pastoral, tragic sau filozofic, fără a aduce imagini contrastante (de exemplu, Concertul pentru oboi și orchestră de R. Șcedrin), reprezintă mostre atipice ale genului de concert instrumental, care, de regulă, este bazat pe contrastul de tempo și de caracter.

Concertele instrumentale căroră autorii le-au atribuit titluri constituie o altă categorie, destul de numeroasă, a genului, reafirmând tendința spre individualizarea maximă a proiectului componistic. La rândul lor, inovațiile multiaspectuale ale proiectelor individuale duc la reconstituirea și, prin urmare, la transformarea genului.

Prefațând lucrarea cu un program mai mult sau mai puțin desfășurat sau cu un epigraf, sau atribuindu-i un titlu, autorul împărtășește ideea creației cu publicul. Înainte de a purcede la generalizarea unor categorii de titluri, reflectând indice programatici, ne simțim obligați să reafirmăm, că într-o creație muzicală surprinde substanța sonoră, mesajul propriu zis. În acest sens, a priori se presupune că discursul muzical va avea o calitate de autosuficiență din punctul de vedere al percepției, indiferent de existența unui titlu sau a unui epigraf.

Unele titluri vizează doar particularitățile de gen, precizând, totodată, forma și caracterul narațiunii, înscriindu-se în categoria lucrărilor cu programatism **convențional de gen** (conform clasificării propuse de T. Berezovicova). Vom aduce câteva exemple cu referire doar la concertele pentru vioară și orchestră, având în vedere tema cercetării noastre: *Concert-Rapsodie* de A. Khachaturian; Simfonie-Concert *Exordium e finis* de E. Adler; *Concert simfonic* de G. Kallhoff; *Concert-Fantezie* de T. Antoniu; *In memoriam*. Simfonie cu vioară solistică de V. Artyomov; *Concert-Fantezie* de E. Capp; *Concert în formă de baladă* de Ju. Baur; Simfonia-Concert *Widmung* de V. Silvestrov; *Concert-Poem* de E. Stankovici; *Concert-Legendă* de A. Grinups; *Sinfonia concertante* de J. McCabe; *Concert-Poem* de L. Sidelnikov; *Simfonia violonistică* de B. Tișcenko.

Unele titluri au menirea de a direcționa atenția ascultătorului spre anumite stiluri, epoci, estetici și, implicit, spre sisteme intonaționale, melodico-armonice, ritmice, sintactice, legate de aceste stiluri (precum ne-am propus, vom exemplifica afirmațiile doar cu concertele pentru vioară și orchestră): *Concerto all'antica* și *Concerto gregorian* de O. Respighi; *Concerto barocco* de V. Tarakanov; *Concerto Academico* de R. Vaughan-Williams; *Grand jeu classique* de M. Kelemen; *Concerto romantico* de R. Zandonai; *Concert romantic* de A. Raichev.

Adesea, titlurile concertelor violonistice conțin dedicații, având implicații în stilul, conținutul intonațional și forma lucrării: *Bartok-concerto* de A. Eșpai; *Hommage a Louis Soutter* de H. Holliger; *Cadenza for Leonidas* (Concertul nr. 2) de T. Antoniu; *Anne-Sophie* de A. Previn; *In Memoriam Franco Donatoni* de A. Tsanou; *Il viaggio del cavaliere. Omaggio a Cervantes* de K. Nieminen; *Concert ohne und mit b-a-c-h* de H. G. Bertram; *D. Kurtag offertorium* de R. Zechlin; *Offertorium* de S. Gubaidulina; *Triptich în memoria Nadiei Boulanger* de E. Naumov; *Quad. In memoriam Jules Delhaise* de P. Dusapin. Atât în aceste lucrări cât și în cele citate în paragraful anterior se manifestă programatismul **convențional stilistic**.

O altă categorie de titluri au referire la originile naționale ale muzicii, la melosul și intonația națională: *Concerto italiano* de M. Castelnuovo-Tedesco; *Concerto napoletano* de B. Rieti; *Concertul român* de S. Golestan; *Concert pe teme moldovenești* de D. Gherșfeld; *Concierto flamenco* de A. P. Cole; Concertul *The Gypsy* de R. Stevenson; *Concerto ebraico* de Ew. Novicka; *Concerto spagnuolo* de A. van der Horst; *Concierto espanyol* de J. Manen i

Planas; *Concertul celtic (The Celtic)* de D. Heat; *Concertul maghiar* de D. Bando; *Concierto criollo* de V. Ascone; *Americano* de S. de la Cruz. Aici am putea propune o completare a programatismului convențional stilistic și de gen propus de T. Berezovicova cu încă o varietate – programatism **convențional etnic**.

Titlul creației poate fi dictat de factorul emoțional al muzicii (cu program-comentariu emoțional conform clasificării lui O. Sokolov). Vom aduce mai jos câteva titluri lirice și dramatice atribuite unor concerte violonistice: *Concierto lirico* de I. Franco; *Concierto funebre* de K.A. Hartman; *Concierto giocoso* de J. Martinon; *Concierto de estio (Concertul de vară)* de J. Rodrigo; *Concierto lirico* de V. Bucchi; *Concert liric* de L. Boldemann; *Concertul serios* de L. Segerstam; *Concierto rustico* de M. Magin; *Concierto d'amore* de W. Josephs; *Concierto primavera* de S. Slonimski; *Concierto d'adio* de G. Delerue; *Primavera* de T. Grigoriu; *Concierto festivo* de A. Lason. Este de remarcat, că asemenea titluri sugerează emoția în modul cel mai direct și sunt esențiale pentru interpret, dar mai ales, pentru public, chiar dacă se știe că farmecul muzicii nu poate fi tradus în cuvinte.

Contrar titlurilor care au menirea de a clarifica, de a preciza conținutul muzicii, sunt și altele, care admit un spațiu de interpretare-tălmăcire, de ambiguitate sau de mister. Spațiul respectiv ambiguu și misterios este, adesea, creat de către autor intenționat pentru a stimula fantezia ascultătorului. Vom aduce în continuare doar câteva exemple de titluri de concerte pentru vioară și orchestră de acest tip, aparținând compozitorilor contemporani: A. Bibalo. *Concierto allegorico*; T. Marco. *Los mecanismos de la memoria* (Concertul nr.1); *Concierto del alma* (Concertul nr.2); G. Lampersberg. *Ahning (Presentiment)*; M. Constant. *103 regards dans l'eau (103 de viziuni asupra apei)*; D. Finko. *Nightmares of St. Petersburg (Coșmarurile St. Petersburgului)*; S. Bodorova. *Messaggio*; V. Hughes. *For A Leather Jacket (Sacoului de piele)*; R. Rihm. *Shifting (Schimbarea)*; N. Bolens. *...et derrieres moi marchent les etoiles(... și după mine merg stelele)*; D. Wilson. *Messenger*; A. Giacommetti. *The Rime Of The Young Navigator. (Rimele tânărului navigator)*; A. Gilbert. *On Beholding A Rainbow (Contemplând curcubeul)*; M. Simons. *Secret Notes (Semne secrete)*. Majoritatea dintre ele pot fi atribuite la grupul lucrărilor cu program pictural.

În contextul concertelor programatice sunt distincte titlurile celor 13 concerte pentru vioară și orchestră ale compozitorului finlandez Leif Segerstam, iată unele dintre ele: *So It Feels... (Asa se simte...)*, *Feelings and Visions (Senzații și viziuni)*, *Double Thouts Beyond (Dincolo de ambiguitate)*, *Sterbende garten (Livezile muribunde)*, *Truths Felt (Adevăruri trăite)*, *Catching Randomities...(Prinzândsensul întâmplării)*. Pe lângă cele ce au menirea de a crea situații fanteziste stimulând imaginația ascultătorului – *Feelings and Visions (Senzații și viziuni)*, *(Livezile muribunde)* – observăm titluri de mare subiectivitate, care ne direcționează spre

perspectiva impusă de autorul opusului: *So It Feels... (Asa se simte...)*, *Double Thouts Beyond (Dincolo de ambiguitate)*. Mesajul muzical precum și titlul pot fi înțelese doar din această perspectivă. Totodată, ar trebui să remarcăm, că în teritoriul esteticii postmoderniste situația când titlul nu are implicații în conținutul lucrării, ba chiar este neutru sau complet străin mesajului muzical se consideră una normală. Să ne amintim doar de creațiile diferiților compozitori intitulate *Opus*.

Titlurile lucrărilor cu program reprezintă o arie specială. E de remarcat că titlul propriu zis încă nu este un indiciu al unui program explicit și consecvent al creației. Pe de altă parte, un program evident sau ascuns poate exista și în lucrările, cărora autorii nu le-au atribuit decât o denumire terminologică sau definindu-le doar ca gen.

Attalea princeps de Victor Ekimovski reprezintă un exemplu elocvent al programului consecvent într-un concert pentru vioară și orchestră. Lucrarea este compusă după povestea omonimă a scriitorului rus V. Garșin și redă cu precizie toate peripețiile fabulei. În *Automonografia* sa compozitorul susține:– „Lectura” a fost concepută la direct, în adnotarea pentru concert am adus întreg textul povestirii și i-am rugat pe ascultători să-l citească în timpul audierii lucrării (în timp totul se combina perfect: 17 minute de muzică și circa 15–17 minute de lectură a textului, am verificat personal)” [94, p. 325]. Subiectul se referă la un palmier de specie braziliană –*Attalea princeps* – care a fost ”transplantat” din natură într-o seră. Avântul și tendința firească a copacului de a se înălța, de a ieși la libertate a avut un sfârșit tragic: palmierul a spart acoperișul serei și a fost tăiat. Or, compozitorul urmează cu lux de amănunte evenimentele subiectului literar în muzica Concertului, evidențind subtextul filozofic pesimist al povestirii: aspirația, lupta, acțiunea, militantismul pot avea un final tragic.

Conflictul social dintre palmier și mediul în care este adus, dintre personalitate și socium este proiectat pe conflictul dintre solist și orchestră, constituind problematica generală a opusului. În plan formal, lucrarea monopartită este alcătuită din trei compartimente – trei valuri mari, care reprezintă avântul palmierului – întruchipat în partida viorii solistice – de a ieși la libertate. Orchestrei îi revine rolul de a periclita, de a stăvili încercările personajului principal. În momentul culminant al lucrării, atunci, când orchestra este aproape de a ”înăbuși” prin intensitatea sonoră cântul solistului, acesta schimbă vioara acustică pe una electrică, reușind în acest mod să străbată sonoritatea – acoperișul serei. În Concertul pentru vioară și orchestră *Attalea princeps* de V. Ekimovski idea generală provine din program, atrăgând după sine problematica, organizarea intonațională și cea formală. Mai mult, subiectul literar dictează dezvoltarea muzicală, iar forma concertului este determinată de program.

Pe de altă parte, există concerte instrumentale care conțin elemente de program, în pofida faptului că lucrării nu îi este atribuit un titlu, că muzica nu se desfășoară conform unui subiect

literar și că arhitectonica lucrării nu este condiționată de existența unui program bine stabilit. Despre aceste elemente de program aflăm din adnotările de autor. De obicei, este cazul când instrumentului solistic i se conferă calitățile unui personaj real sau literar, când personajul este personificat prin timbrul instrumentului solistic.

Astfel, Concertul pentru fagot și orchestră al cunoscutului compozitor polonez Andrzej Panufnik îi este dedicat preotului anticomunist Jerzy Popieluszko, ucis de către trei agenți secreți ai poliției în 1984. Iată cum descrie compozitorul impulsul creator de la care a demarat realizarea Concertului: „Atunci când eram pe cale de a începe această lucrare, am auzit din Polonia mea natală despre torturarea și uciderea de către poliția secretă a preotului catolic, părintele Jerzy Popieluszko. Am decis imediat să compun un Concert ca un memorial pentru acest martir, să aduc un omagiu acestui tânăr nobil, care și-a dedicat viața sa scurtă pentru susținerea adevărului și iubirii, predicând că „... ar trebui să fim liberi de frică, intimidare, dar mai presus de toate de dorința de răzbunare sau violență“. Concertul meu pentru fagot este scris pentru orchestră mică, cu flaut, două clarinete și este constituit din cinci mișcări contrastante, cântate continuu: *Prologo – Recitativo I – Recitativo II – Aria – Epilogo*. Am ales aceste titluri parțial, în scopul de a sublinia drama care stă la baza lucrării, și parțial, pentru că acestea indică caracterul *parlando* al recitativelor, precum și calitatea cantabilă necesară fagotului în *Aria*.

Cu toate că acest Concert este o lucrare abstractă, fără un program literar, ascultătorii, în special cei cu o oarecare cunoaștere a vieții religioase a părintelui Jerzy Popieluszko și a morții oribile (a acestuia), ar putea recunoaște în muzica mea un ecou – doar un ecou – al, să zicem, predicii patriotice a preotului, al rugăciunii sale umile sau chiar al ultimului său interogatoriu fatal de către poliția secretă înainte ca trupul său torturat să fie aruncat în rezervorul râului Vistula” [192].

După o analiză succintă a structurii părților și a materialului utilizat în lucrare, A. Panufnik continuă: – „*Aria (Adagio lamentoso)* este partea centrală și cea mai extinsă a Concertului. Este un fel de elegie, pe care am compus-o dintr-o linie lungă melodică în spiritul și caracterul muzicii rustice poloneze, probabil, evocând originile țărănești ale părintelui Jerzy. Atmosfera de simplitate totală și liniaritate a acestui cântec este întreruptă de două ori de secțiuni construite din materialul de celule din 3 sunete utilizate în mișcărilor anterioare. Motivul pentru care această compoziție se încheie cu un scurt *Epilog* dramatic (*Allegro con spirito*) și nu cu un *lamento* ca în *Arie*, este pentru că am vrut să exprim muzical semnificația simbolică a martirului părinte Jerzy Popieluszko: am dorit să-mi afirm în mod pozitiv credința că, deși cadrul său pământesc a fost capturat și torturat până la moarte, spiritul său va trăi la nesfârșit și va continua să influențeze poporul polonez în lupta lui eroică pentru adevăr și drepturile fundamentale ale omului” [192].

Din această adnotare de autor se poate concluziona că A. Panufnik personifică timbrul fagotului – instrumentului tratat adesea în mod grotesc, aidoma unui bufon (un exemplu elocvent în acest sens reprezentând Concertul pentru fagot și orchestră de S. Berinski, intitulat *Buffo infernale*) – cu personajul părintelui Jerzy Popieluszko, căruia îi este dedicat Concertul, modificând radical modul de personificare a fagotului și atribuindu-i un discurs sonor dramatic. Mai mult, atât tipurile de narațiune: *recitativ-declamator*, *parlando*, *cantilena*, cât și calitățile legate de dramaturgia și structura formală a lucrării derivă din concepția individuală cu elemente de program.

Concertul pentru fagot și orchestră de A. Panufnik nu este singurul de acest tip de lucrări cu elemente de program. Unele din concertele instrumentale ale renumitului compozitor rus Rodion Șcedrin au un fel de program generalizat, sintetizând elementele din care se compune un subiect. De exemplu, din adnotarea lui R. Șcedrin la Concertul intitulat *Parabola concertante* (2001) aflăm, că violoncelul solo este tratat ca vocea personajului principal Ivan Fleaghin din opera *Hoinarul vrăjit* (2002) după N. Leskov, compozitorul lucrând la ambele creații, aproape, concomitent.

Adesea, drept imbold creator pentru a purcede la compunerea unei lucrări compozitorului îi servesc impresiile puternice cu referire la oameni, locuri, evenimente, la natură, muzica reflectând emoțiile apărute în rezultatul acestor imagini senzoriale. Informațiile cu privire la locul, perioada, circumstanțele în care a fost creată lucrarea au, în acest sens, o semnificație deosebită nu doar pentru muzicieni, care au menirea de a afla și a întruchipa șirul asociativ în actul de interpretare în lipsa unui titlu sau altor indici programatice, dar și pentru cercetători sau publicul meloman.

Astfel, Concertul pentru vioară și orchestră de W. Walton este scăldat în căldura melosului italian, muzica fiind influențată atât de stilul *belcanto* al operei, cât și de cântecele populare italiene. Muzica opusului e de un temperament mediteraneean, întruchipând transformări spectaculoase ale stărilor de spirit de la contemplarea lirică la agresiunea răutăcioasă, de la introspecția melancolică la furia colerică. Transformările subite se simt mai accentuat în partea întâi: după instalarea atmosferei nocturne, marcate în partitură prin caracterul *Sognando – visător*, pacea și liniștea sunt spulberate de izbucniri orchestrale agresive, alarmante, obținute prin utilizarea poliritmiei și timbrurilor de alamă. Fazele de calmare, de instalare a liniștii fericite, pe de o parte, și de atacuri de agresivitate, pe de altă parte, se repetă până la recapitularea la sfârșitul părții a primei teme – unei melodii dezvoltate, dintre cele mai memorabile aparținând lui Walton.

Partea a doua reprezintă un *Scherzo alla Napoletana*. Spiritul italian, de înamorare se simte în această parte și mai accentuat. *Scherzo* începe cu o *tarantella*, care subit se transformă într-un vals lent, vădit sentimental, dar, totodată, ironic. După revenirea scurtă la *tarantella*

începe Trio-ul – partea mediană a formei tripartite complexe – având în partitură definiția de *Canzonetta* și reprezentând un tip de madrigal răspândit în Italia secolului XVI. Partea finală, reprezentând un *rondo*, ne înfățișează un caleidoscop de caractere scilicet. Muzica acestei părți readuce o parte din materialul tematic-intonațional auzit în părțile anterioare ale Concertului.

Din mărturiile lui Walton aflăm că cea mai mare parte a Concertului a fost scrisă în Ravello, Italia, în decursul anului 1938, unde compozitorul se afla pentru o recuperare după o intervenție chirurgicală, fiind însoțit de femeia iubită – Alice Wimborne, partenera de viață din acea perioadă. Italia l-a fascinat pe Walton în aspectul spiritual, încă din prima vizită a sa, la vârsta de 18 ani. Concertul pentru vioară și orchestră de W. Walton este un exemplu de întruchipare a unor trăiri personale de dragoste și de fascinație, despre care aflăm din datele biografice ale compozitorului. Unele date cu referire la Concertul pentru vioară și orchestră de Walton le îndatorăm violonistului englez Thomas Bowes, care înainte de a interpreta și a înregistra opusul a vizitat Ravello și a adunat informații despre procesul de creație asupra lucrării. Substanța muzicii, confirmată de datele biografice cu referire la crearea Concertului pentru vioară și orchestră de W. Walton, evocă asociații programatice, evidențiind tema care poate fi definită ca *Triumful iubirii* [193].

Totodată, titlurile lucrărilor și alte indicații programatice în genul de concert instrumental din secolele XX și XXI reflectă, mai curând, intenția compozitorilor de a atribui creației repere de natură estetică, filozofică, psihologică, decât de programe propriu zise, legate de o imagistică vizuală concretă. Astfel, problematica, dezvoltarea tematico-intonațională și dramaturgia Concertului pentru clarinet și orchestră simfonică al cunoscutului compozitor estonian Erkki-Sven Tuur au generat titlul lucrării – *Peregrinus Ecstaticus*. Acest titlu, conform concepției autorului, ar trebui să reprezinte un reper, „un indiciu de interpretare a caracterului personajului principal – clarinetul solistic” [47]. „Imaginați-vă căutările unui pelerin, pline de obstacole și pericole, în calea spre obiectivul său dorit; perseverența și vigoarea lui, pe de o parte, și epuizarea și oboseala, pe de alta; cucerind obstacole reale fizice, combinate cu luptele spirituale”, – notează compozitorul într-o adnotație de autor la concertul respectiv. [ibid].

Mai mult, compozitorul arată în comentariul său cât de strâns este legată problematica muzicală a Concertului de trăirile emoționale, dând naștere unor viziuni programatice: „Relația dintre clarinet și orchestră se află într-o constantă fluctuație, precum luptele impaciente și ascensiunile și coborârile rapide sunt urmate de concentrare pe momente care ar putea fi transformate în viziuni edificatoare extinse într-o dimensiune temporală diferită; acestea sunt, la rândul lor, urmate de explozii extatice de bucurie, etc.” [ibid]. Dar după toate precizările făcute în adnotare compozitorul conchide: –, „Cu toate acestea, compoziția dată nu este o încercare de a

descrie o astfel de călătorie. La nivel mai abstract, aceasta este o călătorie veritabilă. Am venit cu această poveste și titlul piesei, după ce am terminat deja partitura. Astfel, aceasta nu este o muzică programatică. Așa cum am spus mai devreme, aș fi încântat dacă această piesă ar inspira ascultătorii să-și creeze propriile lor "povestiri", în speranța că muzica va atinge nucleul creator al audienței" [ibid].

Adesea, simbolismul unui asemenea imbold generat de titlul creației, fie acesta filozofic, poetic sau psihologic, se combină cu ideea arhitectonică și se concretizează nu doar în problematica lucrării și, respectiv în expresia intonațională, ci și în logica și forma întregii compoziții. Un exemplu elocvent reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră *L'arbre des songes* de Henry Dutilleux. Referindu-se la modul de organizare a materialului intonațional, ideea arhitectonică și forma lucrării, autorul explică: "... multiplicarea constantă și reînnoirea ramurilor este esența lirică a copacului. Această imagine simbolică, cât și noțiunea de un ciclu sezonier, a inspirat alegerea mea în calitate de titlu al piesei *L'arbre des songes* [40]. Exemplul adus demonstrează că titlul Concertului *L'arbre des songes* combină aspectul misterios, de vis și narațiunea meditativă cu structura logică a unui copac, care crește întreg dintr-o sămânță.

La fel și în Concertul *Peregrinus Ecstaticus* de Erkki-Sven Tuur, arhitectonica lucrării este determinată de problematica și, prin urmare, de concepția programatică. Trei părți din care este alcătuit concertul sunt interpretate fără întreruperi. Prima mișcare reprezintă proiecția întregii compoziții, având, la fel, o formă tripartită. În secțiunea mediană este plasată o cadență a clarinetului solo, pe care autorul o descrie în modul următor: „... timpul pare să se oprească și prin aceasta solistul găsește o nouă perspectivă și putere pentru a continua călătoria” [47]. Secțiunea a treia a primei părți este mai intensă ca dinamică și ca trăire. Un acord extins pe toată tesitura orchestrei, revărsându-se într-un "zooming" sonorico-coloristic, reprezintă puntea spre partea a doua care, cum am remarcat mai sus, se interpretează *attacca*. Partea a doua cu introspecțiile și sonoritățile coloristice ar putea reprezenta în această concepție a autorului, uluirea peregrinului extatic, o călătorie în trăirile profund intime de minunare. Spre sfârșitul părții a doua încep să pătrundă pasaje scurte aducând materialul părții a treia. Această intervenție impacientă aduce extazul mișcării energice spre obiectivul scontat.

Un alt exemplu de raporturi coerente dintre indicațiile de natură programatică, problematica lucrării, sistemul intonațional și arhitectonica acesteia reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră al compozitorului american John Adams, compus în anul 1993 (premierea a avut loc în anul următor, 1994). Compozitorul susține că titlul părții a doua *Trupul prin care curge visul*, reprezentând o frază dintr-un poem al lui Robert Haas, poate fi proiectat pe întreaga creație tripartită, deoarece vioara plutește ca un duh în trupul orchestrei cu toate "țesuturile, oasele și sângele" acestuia [35]. Visul este mereu prezent în acest Concert, vioara solistică

interpretând fraze melodice continuu, iar orchestra oferind „un fundal de evenimente mai mult sau mai puțin ordonate, care se desfășoară ca scene pe un lung sul chinez” [ibid.]. Această metaforă poetică se evidențiază mai reliefat la nivelul trăirii cu precădere în *Chaconne*, partea a doua a lucrării, în care melodia interpretată de vioara solistică ”curge” neîncetat prin textura orchestrală ("corpul"), ultima având un puls lent, dar regulat.

Nu putem să nu fim de acord cu O. Popovskaia care menționează că interesul sporit al compozitorilor față de problemele etico-filosofice complexe în a doua jumătate a sec. XX a condiționat poziția dominantă în ierarhia tipurilor de programatism a compozițiilor de a avea la bază un program generalizat fără subiect, influențând totodată și metodele de realizare a ideilor [145, p. 3]. În legătură cu aceasta autoarea relevă apariția așa numitului programatism simbolic caracteristic creației unor compozitori ca A. Schnittke, S. Gubaidulina, E. Denisov ș. a. Muzica acestor compozitori evită raporturile și asociațiile directe cu sursele programatice literare [ibid.]. Tipul de desfășurare succesivă a subiectului este unul impropriu lucrărilor cu program simbolic, plasându-se mai curând în același rând cu compozițiile cu program latent.

Multe dintre concertele instrumentale ale cunoscutului compozitor rus Alfred Schnittke, ca de exemplu, cele patru concerte pentru vioara și orchestră, Concertul pentru pian și orchestră de coarde, Concertul pentru violă și orchestră, denotă prezența anume a acestui tip de program. Compozitorul abordează în genul de concert instrumental probleme existențiale de mare încărcătură filozofică. Muzica lucrărilor în genul de concert care aparțin lui A. Schnittke redă meditații profunde chinuitoare, stări de zbucium zădarnic, de deșertăciune, de stingere, de rugăciune, de ispită, de pocăință. Dramaturgia precum și consecutivitatea imaginilor muzicale ale fiecărui concert instrumental sugerează subiecte ne declarate care corelează cu temele, subiectele și personajele literare, filozofice sau biblice. În cazul dat se poate vorbi despre un program ascuns. Tipurile de discurs monologic, de expresie meditativă cu introspecții autobiografice se asociază în lucrările lui Schnittke cu marile subiecte ale literaturii universale, dintre care patimile Mântuitorului Iisus Hristos, trădarea lui Iuda, viața și ispitele lui Faust sunt cele mai frecvent ivite în conștiința interpreților, cercetătorilor muzicali și publicului familiarizat cu creația compozitorului.

Perioada contemporană, după cum menționează pe bună dreptate O. Popovskaia, se caracterizează prin extinderea sferei programatismului, precum și prin sporirea rolului metodei simbolice de obiectivare a ideilor, care se datorează în mare parte tendințelor spre conținuturi simbolice în creație, determinate de problemele majore ale timpului [145, p. 3].

1.3. Programul în Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*

Un anumit tip de program determină desfășurarea Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*, în pofida faptului, că acest Concert nu este însoțit de un comentariu verbal precum și de trimiteri la surse și imagini vizuale teatrale sau de altă natură. Este evident, că prezența titlului general – *Momente*, precum și a titlurilor celor două părți – *Moment vizionar* și *Moment extatic* – presupune existența unui program. Făcând referință la tipologiile programatismului citate în primul subcapitol constatăm că în concertul *Momente* se face simțită prezența programatismului psihologic, dar totodată aici se manifestă și anumite elemente ale programatismului convențional fără subiect.

Ambele părți din ciclul bipartit reunite sub genericul comun *Momente* sunt ”istorii” prezentate din perspectiva observatorului atent, care surprinde trăirile, transformările subtile, graduale ale stărilor personajului principal în dependență de ambianțe și situații. Muzica părții întâi ne duce în zone de trăiri ale unor stări de vizionarism, de miraje, de iluzii ale alergării și depășirii – iluzii, pe care fiecare dintre noi le-am trăit în visele noastre, – dar și în zone de meditație aleasă. În *Moment vizionar* personajul principal – vioara – parcurge ca o somnambula stăpânită de vise universurile sonore (create de orchestră) ale unei lumi iluzorii, pline de minuni. Pe de altă parte, procesul eliberării de limite, de extindere a libertății, starea elanului neconținut constituie problematicile părții a doua a Concertului. *Momentul extatic* întruchipează evoluția ipostazelor extatice de la adorație la încântare și euforie.

Indicațiile programatice de natură psihologică ale titlurilor părților, având implicații în geneza lucrării, se manifestă nu doar la nivelul conceptual-ideatic, ci și la cel de construcție formală (arhitectonica), determinând, totodată, expresia intonațională precum și tipurile de narațiune. De exemplu, oscilarea dintre real și ireal a ”vizionarismului” (perceput ca stăpânirea de vise nelegate de realitate) din unele secțiuni ale părții întâi – *Moment vizionar* – solicită tipuri de narațiune subiectiv-psihologice, reflexive, meditative. Problematika intonațională, fiind strict legată de ideile principale, de universul imagistic și de arhitectonica acestei părți, ar putea fi definită prin noțiunile de ”alunecare fără a întâmpina rezistență”, ”deplasarea unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra)”, dar și ”străbatere, pătrundere, spargere”, ”trecere” ș. a.

Titlul Concertului și implicația pe care acesta o are în geneza lucrării necesită o precizare: de ce *Momente*? Stările psihice de mare intensitate – somnambulismul și extaticul – generează trăiri care aduc la pierderea temporală a raportului cu realitatea. Atât visul, cât și stările de somnambulism sau cele extatice sunt doar perioade (momente) de suspendare a contactelor cu lumea ce ne înconjoară.

Celebra scriitoare engleză Evelyn Underhill în capitolul *Extaz și exaltare* din cartea *Mysticism* susține următoarele: „Această stare superioară de extaz nu este niciodată de lungă durată. ... Cu toate că acest om pe deplin și în toate privințele, s-ar părea, este treaz, de fapt, el pare adormit pentru toate lucrurile pământești” [48].

Extrem de interesant descrie în cartea *Testamentele trădate* celebrul scriitor ceh/francez Milan Kundera prima sa experiență extatică trăită în copilărie, atunci când improvizând la pian a găsit un motiv ”primitiv” bazat pe două acorduri simple *do minor* și *fa minor*. Repetându-le din nou și din nou, copilul Kundera a trăit emoții mai intense decât cele permise de la „ceva de Chopin sau de Beethoven”. Urmează concluzia trasă de scriitor: „Extaz înseamnă a fi „în afara de sine”, precum este indicat de etimologia cuvântului grecesc: actul de a părăsi o poziție (*stasis*). A ieși din tine nu înseamnă să ieși din momentul prezent ca un visător ce evadează către trecut sau către viitor. Este exact pe dos: extazul e identificarea absolută cu clipa prezentă, uitare totală a trecutului și viitorului. Dacă atât trecutul cât și viitorul sunt abolite, secunda prezentă se află în spațiul vid, în afara vieții și a cronologiei sale, în afara timpului și independentă de el (de aceea poate fi comparată cu veșnicia, care este și ea o negare a timpului)” [120].

În paralel cu cele menționate mai sus, am putea aduce un exemplu de un alt tip de abandonare temporală a lumii înconjurătoare, – cel care reprezintă momentele de comunicare cu creația artistică, atunci, când urmărim cu atenție intriga unui film, spectacol sau suntem copleșiți de sonorități ascultând o lucrare muzicală. În aceste *momente* se spune, că suntem furați de cele prezentate, că transcendem, că călătorim în alte lumi etc. Un creator, în acest sens, este cel care îmbinând cuvintele, imaginile vizuale sau sunetele, în cazul creației muzicale, organizând materia sonoră, concepe aceste lumi imaginare, în care spectatorii, ascultătorii călătoresc, se refugiază pe durata spectacolului, lucrării, părții.

Astfel, secțiunile componente ale părților Concertului *Momente*, reprezentând universuri sonore distincte prin care trece personajul principal, nu au introduceri desfășurate, lipsesc și punțile întinse de la o secțiune la alta cu menirea de a pregăti materialul următoarei secțiuni, următorului episod-moment. Funcția liantului îi revine instrumentului solistic, asigurând aliajul întregului conform altor principii intonaționale, arhitectonice și dramaturgice. Lipsa introducerii extinse de la începutul părților poate fi percepută ca o trecere bruscă, prin surprindere de la o realitate la alta, ascultătorul fiind plasat în centrul evenimentului, acțiunii fără pregătire. În această ordine de idei, am putea presupune, că definirea genului de *Moment muzical* al unor impromptu-uri cu caracter poetic, liric se datorează anume calității de concentrare pe o imagine precisă, aceste piese având mereu introduceri succinte. Este evident, că rapiditatea trecerii se obține cu ajutorul unor mijloace de expresie speciale.

Prima parte a Concertului începe cu un acord *do – si-bemol* octava mare, *si* octava mică, *re-diez* octava 1-a, *re-becar* octava a 2-a, *mi* octava a 3-a, cântat de toată orchestra în nuanța *sforzando*, reprezentând o exclamare¹⁴. Acordul respectiv înglobează sunetele cromatice dintre *si-bemol* și *mi* (e de remarcat, că prima intonația viorii de la începutul părții a doua mai întâi stăvilește hotarul tritonului *mi – si-bemol – mi*, ca apoi să extindă spectrul intonațional, acaparând intervale din ce în ce mai largi), cu excepția sunetului *re-bemol*, care apare ca o axă a primei organizări tematico-intonaționale a viorii imediat după introducere, în măsura a 9-a. Acest început evocator, având notat caracterul *Lento, con fascino*, imprimă discursului un anumit grad de surprindere și un ton avansat al narațiunii chiar de la începutul lucrării.

Vioara își face apariția după trei măsuri, tot în nuanța *forte*, cu un pasaj descendent, care va avea o semnificație aparte în decursul acestei părți, prima structură din patru măsuri repetându-se într-o formă variată și întregind introducerea lapidară și concentrată intonațional. Se observă și lipsa unor punți care ar pregăti materialul tematic al secțiilor imediat următoare, lucru ce remarcă intenția de a prezenta o succesiune de imagini sonore, care corespund trăirilor unor *momente* clar definite, prin procedeul cinematografic de montaj. În decursul părții se succed secțiunile-momente *Lento, con fascino; Con moto, capricciosamente; nella natura di hard-rock; in tempo di blues; Gioioso; Bizzaro*; un episod în care nu este precizat caracterul, având indicată valoarea metronomului – pătrimea egală cu 58 (m. 231); apoi, *Angosciamente* care trece în *Correndo* și, în final, *meno mosso*.

Partea a doua este alcătuită, respectiv, din secțiuni-momente, precum *Animoso; Affascinante; Vivace* care culminează cu *piacevole* (vioara, m. 92); *Un poco meno mosso (cantando, incantato* la vioara solo); ultima secțiune, care reprezintă o sinteză intonațională a părții nu are decât indicația metronomului – pătrimea egală cu 70 (m. 138). Așadar, pe de o parte, se percepe ideea generală a Concertului de a prezenta stări psihice intense de oscilare dintre real și ireal, idee ce se proiectează asupra structurilor tematico-intonaționale care au o durată determinată de fazele stărilor respective. Pe de alta, se manifestă un mod de dezvoltare a materialului tematic al fiecărei secțiuni-moment care rezultă din ideea de a menține o anumită stare psihologică, fie de vizionarism, fie de extatism, amplificând-o prin prezentarea mai multor variante a aceleiași idei tematico-intonaționale, a aceluiași complex intonațional. Acest tip de dezvoltare poate fi aplicat atunci, de exemplu, când prima înfățișare a complexului tematico-intonațional este urmată de variantele sale.

¹⁴ La subiectul intonației propriu zise în contextul problematicii generale și la tipurile de narațiune (de discurs) din Concertul *Momente* ne vom referi în capitolul următor al tezei. Aici vom face unele observații generale la acest subiect în legătură cu conceptul programatic al celor două părți ale Concertului.

Deoarece prima expunere a complexului tematico-intonational nu reprezintă o temă fixă, în sensul clasic al acestei noțiuni, nici variantele ei nu sunt simple replici, derivate dintr-o temă. Dacă ar fi să comparăm acest tip de dezvoltare cu cel specific formei de variațiuni, atunci ar urma să remarcăm, că în cazul nostru contrastul dintre ceea ce ar putea să reprezinte tema și variațiunile ei este atenuat. Acest mod de dezvoltare garantează omogenitatea unei imagini sonore și menținerea unei stări pe o anumită perioadă de timp, asigurând, totodată, și unitatea materialului intonațional al întregii părți și al lucrării, în general. Numărul variantelor unei structuri tematico-intonationale și durata acestora diferă în dependență de rolul pe care îl au în dramaturgia și forma Concertului *Momente*¹⁵.

În concluzie, titlul *Momente* are implicație în organizarea temporală a Concertului, în conceptele dramaturgic și arhitectonic ale lucrării, reflectând fazele vizionarismului și extaticului și evidențiind, totodată, specificul gândirii de moment (de "clip") a omului contemporan.

Să evidențiem câteva complexe tematico-intonationale și modul de dezvoltare ale acestora. O structură intonațională cu caracter liric meditativ apare la vioara solistică în m. 231, în partea întâi a Concertului. La structurile intonaționale ale viorii se adaugă într-un mod complementar alte structuri similare interpretate de două clarinete, violoncele și viole, reprezentând o formație tematică de tip de discurs dialogat. Expunerea se finalizează cu intrarea într-o altă structură intonațională (mm. 240–242, la flaute și viori), organizată aleatoric, compusă din tetracorduri și pentacorduri ale diferitelor moduri, care împreună întregesc tot câmpul cromatic. Interpretate liber (aleatoriu) cu durate de 32-mi, cea de a doua structură are caracter sclipitor, încântător. Expunerea tematică respectivă alcătuită din două elemente structurale este urmată de o variantă a ei: primul element (mm. 243–252) readuce caracterul meditativ și discursul dialogat, numai că de această dată în dialog cu vioara solistică intră viorile și violele, iar culminația – elementul al doilea, aleatoric – este interpretată de trei clarinete și grupul de viori (mm. 253–254).

Următoarea, cea de a doua variantă a expunerii respective cuprinde 18 măsuri, începând în m. 255 și reprezintă un dialog dintre vioara solistică, violoncele, viole și viori, iar culminația aleatorică se extinde (mm. 269–272), implicând pe lângă grupul de clarinete și viori trompetele, flautele și oboaietele. Fiecare variantă a structurii tematico-intonationale aduce o nuanță aparte, amplificând caracterul general al fragmentului respectiv. O altă variantă a complexului intonațional analizat mai sus apare în finalul părții întâi (repriza dinamizată, mm. 346–361),

¹⁵ O dezvoltare de acest tip poate fi observată în Concertul pentru vioară și orchestră al eminentului compozitor rus Edison Denisov. Partea întâi a Concertului reprezintă un *ostinato continuo* al viorii solistice. Muzica acestei părți se constituie din trei variante ale aceluiași complex intonațional, având caracterul al trei valuri mari care ating vârfuri din ce în ce tot mai înalte. Doar în zonele culminante ale celor trei secțiuni – în vârfurile valurilor – se întrerupe mișcarea *ostinato* al viorii solistice, marcând cezurile – rupturile.

având menirea de a unifica materialul tematic, doar că de această dată formația tematico-intonațională respectivă capătă trăsături ale complexului intonațional de la începutul părții întâi (mm. 9–24).

O altă secțiune – *Angosciamente*. M=132 (mm. 273–319) – din partea întâi a Concertului, care va fi analizată în capitolul următor și din punctul de vedere al intonației vioarei solistice în contextul problematicii generale a lucrării, poate servi în calitate de încă un exemplu al modului de dezvoltare tematică prin îmbinarea mai multor variante a aceleiași idei intonaționale cu scopul de a amplifica și de a extinde imaginea sonoră și respectiv, intensitatea trăirii unei stări aparte. Fiecare dintre cele patru variante ale complexului tematico-intonațional conține trei elemente structurale. În cel de întâi element vioara solistică interpretează pasaje de optimi rapide, în modul de atac *sautille*. Cântate fără pauze, pasajele de la vioară ar reprezenta linii ascendente constând din intonații în ”zig-zag”, întinse pe o arie de circa patru octave. Pauzele, însă, divizează linia melodică a vioarei în tronsoane. Concomitent parcursului personajului principal, instrumentele din grupul de suflat de lemn al orchestrei, tratate în calitate de soliști, intervin în discursul vioarei cu alte pasaje scurte de patru sau cinci șaisprezecimi (cvartolet, cvintolet) în direcții ascendente și descendente, repetiții pe un sunet, intervale armonice sincopate.

Cel de al doilea element structural (mm. 285–288) reprezintă un *coral* interpretat la flaute, oboae și clarinete cu durate de doimi și triolette de doimi, în timp ce cornii, trompetele, fagoturile, contrafagotul și clarinetul bas interpretează o structură cu ritm contrastant alcătuită din diferite intervale a câte două sunete luate armonic, repetate cu durate de două optimi în diferite registre. Cel de al treilea element (mm.289–290) al formației tematico-intonaționale durează doar două măsuri, este interpretat de grupurile de vioară I și II și are semnificația unui comentariu, înainte de reluare.

O variantă a primului element al complexului intonațional-tematic dat își face apariția în măsura 291, păstrând aceeași componență a personajelor participante, caracterul general al mișcării, contururile pasajelor, modurile de atac. Elementul dat este, însă, mai comprimat, încadrând doar 5 măsuri, comparativ cu prima expunere, unde acesta are o durată dublă – de 10 măsuri. Din punct de vedere structural, *coralul*, cel de al doilea element, rămâne neschimbat, doar structura cu ritm pulsatoriu ce însoțește *coralul*, interpretată în această variantă în registru mai grav de trei tromboni, este redusă la o singură măsură. Și iarăși urmează comentariul vioarilor (elementul al treilea, mm. 230–231), de această dată cu participarea flautelor și clarinetelor.

Cea de a doua variantă a complexului tematico-intonațional analizat (mm. 232–236) are în total 5 măsuri, iar primul element este redus la doar două măsuri, constituind un pasaj descendent, ”întreg”, ne divizat în tronsoane prin pauze. Din componența de instrumente care însoțeau vioara solistică au rămas doar fagoturile. Elementele doi și trei se schimbă cu locurile și

sunt reduse dublu: elementul trei este de numai o măsură (în loc de doua), iar cel de al doilea – de două măsuri (în loc de patru). În cea de a treia și ultima variantă a complexului tematico-intonațional (mm. 307–318) notat cu caracterul *Angosciamente*, vioara solistică domină, reușind să elimine elementul al doilea și să reducă la o jumătate de măsură elementul al treilea precum și celelalte structuri intonaționale însoțitoare.

Un alt fragment *Un poco meno mosso* (mm. 107–137) din partea a doua a Concertului, la baza căruia este pusă tehnica izoritmiei secționale care prin definiție asigură diversitatea variațională a unei structuri intonaționale, va fi analizat în detaliu în teză, în aceeași ordine de idei, cu privire la modul de dezvoltare tematico-intonațională.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Atât în muzica secolelor XX și XXI, cât și în veacul precedent, programul, menit să concretizeze ideea autorului, capătă diverse forme, impunând cercetătorii să perfecționeze în permanență domeniul respectiv al științei muzicale.

2. Creșterea numărului de lucrări cu diferite tipuri de program motivează muzicologii să extindă și să modernizeze aparatul (instrumentarul) terminologic, care consacră noi sensuri precum și noi abordări, reflectând dezvoltarea fenomenului propriu zis al muzicii programatice.

3. Direcțiile de cercetare a problemei abordate în acest capitol, în special, dezbaterile referitoare la subiectele precum: deosebirea noțiunilor de programatism în sensurile general și restrâns (U Suk Yeng), clasificarea muzicii cu program (O. Sokolov), identificarea proprietăților programatismului (G. Krauklis), diverse tipologii ale programatismului aparținând cercetătorilor Iu. Hohlov, Iu. Tiulin, V. Bobrovski și dezvoltarea mai recentă a concepțiilor lui F. Bikciurina, corelarea felurilor de programatism cu diferite tipuri de program (L. Kazanțeva), dar și alte subiecte, cum ar fi, de exemplu, contribuția autohtonă la teoria programatismului a T. Berezovicova, prezintă o importanță semnificativă în cadrul cercetării, demonstrând eficiența teoriei în explicarea unor manifestări componistice contemporane.

4. Scopul lucrării nu prevede delimitarea tranșantă a noțiunilor și, implicit, a concepțiilor teoretice de "muzică programatică", "principiul programatismului", "programatism", deși în aspectul pur practic autorul utilizează mai des "programatismul" în sensul unei anumite metode de întrupare a ideilor concrete în muzica instrumentală.

5. Genul de concert instrumental, în general, și de concert pentru vioară și orchestră, în special, de-a lungul a mai multor secole se află în contact activ cu zona muzicii programatice, reprezentând un tip special de muzică instrumentală, caracterizată prin prezența mesajului programatic verbal pre-trimis și a unui sistem de surse de concretizare a ideii programatice.

Consolidarea acestei tendințe în sec. XX și XXI este legată de conceptualizarea, pe de o parte, și individualizarea, pe de altă parte, a concepțiilor creative.

6. Conform criteriilor tipologice evidențiate, conceptul programatic al Concertului *Momente* se raportează la sfera programatismului psihologic, exprimând anumite stări emoțional-psihologice, impresii personificate, dar, totodată, conținând manifestări ale elementelor de programatism convențional, fără subiect.

7. Titlului lucrării (precum și adnotării scrise de compozitor la propria lucrare) îi revine un rol semnificativ în procesul de percepere a opusului muzical. Totuși, având funcția de clarificare, de precizare a conținutului muzicii în concertele clasice și romantice, titlurile lucrărilor și alte indicații programatice în genul de concert instrumental din secolele XX și XXI reflectă, mai curând, intenția compozitorilor de a atribui creației repere de natură estetică, filozofică, psihologică, decât de programe propriu zise, legate de o imagistică vizuală sau de o ideatică conceptuală concretă.

8. Titlul Concertului pentru vioară și orchestră *Momente* precum și titlurile celor două părți componente ale acesteia – *Moment vizionar* și *Moment extatic* — au implicație în organizarea temporală a Concertului, în conceptele dramaturgic și arhitectonic ale lucrării, reflectând fazele vizionarismului și extaticului și evidențiind, totodată, specificul gândirii de moment (de ”clip”) a omului contemporan.

2. SISTEMULUI INTONAȚIONAL AL CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ *MOMENTE*

Sistemul intonațional reprezintă esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Încă din perioada de meditare asupra concepției unei lucrări compozitorul își imaginează ”traseele” trăirilor, ”tonul” narațiunii – semnificații, care sunt indispensabile conceptului de intonație. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica lucrării muzicale. Totodată, sistemul intonațional reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. În capitolul respectiv vom supune unei abordări concrete problematicile cu referire la organizarea intonațională a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*, tipurile de narațiune sub aspectul intonațional, în raport cu concepția, programul, universul imagistic și arhitectonica lucrării.

2.1. Teoria intonației la etapa actuală

Intonația în muzică este un concept estetic și teoretic important, pe de o parte definind un anumit mod de organizare altitudinală a tonurilor muzicale în succesiunea lor, iar pe de alta reprezentând și modalitatea de exprimare muzicală. Îi dăm dreptate compozitorului Vladimir Dașkevici care afirmă că intonația reprezintă „noțiunea cea mai peremptorie și totodată conceptul cel mai greu de definit în muzică” [86, p. 3], ea fiind un fel de axiomă pe care o cunoaște oricine, însă fiecare o înțelege și o interpretează în felul său. Înainte de a expune viziunile muzicologilor asupra acestei noțiuni pe cât de clare și de familiare pe de o parte, pe atât de complexe și polisemantice pe de alta, sunt necesare, în opinia noastră câteva precizări terminologice.

În opinia muzicologului A. Mentiukov etimologia cuvântului intonație și a tuturor derivatelor acestuia (intonare, intonațional etc.) se trage de la cuvântul grecesc *tovos* care înseamnă sfoară întinsă, încordare, tensiune și de la latinescul *tono, toni* care înseamnă a tuna, a produce sunet/zgomot puternic. Primul care le-a folosit în calitate de termeni muzicali a fost J. Tinctoris în dicționarul său *Diffinitorium musicae* (aprox. 1472–1475) cu următoarele sensuri: „*Intonatio* – introducere în începutul cântului”; „*Tomus* – intonația în cânt”. Cinci secole mai târziu, în *Dicționarul muzical* al lui H. Riemann, intonația este deja definită ca ”ajustare”, ”egalare” a tonurilor, nivelarea micilor imperfecțiuni în colorarea sunetului. În raport cu vocea umană sub intonație se înțelege emiterea sunetului, în special în raport cu înălțimea tonului (cântă curat sau detonează) [131, p. 18].

În majoritatea dicționarilor de limbă română (inclusiv în DEX) intonația este definită ca emiteră corectă a înălțimii unui sunet sau variație de înălțime a vocii în timpul vorbirii,

interpretării unui text etc. De asemenea intonația este felul uneori specific unei limbi în care se accentuează un cuvânt, o frază. Cunoaștem că există limbi tonale, ca de exemplu chineza, în care de la schimbarea intonației cu care se pronunță un cuvânt se schimbă și sensul acestuia.

Mai multe sensuri ale cuvântului *intonație* găsim și în *Dicționarul de termeni muzicali*:

1. Redare exactă a înălțimii sunetelor în interpretarea vocală și instrumentală, în solfegiere;

2. Contur al melodiei, curbă a înălțimilor în cadrul discursului muzical;

3. Formulă cântată de oficiant și reluată de către cor sau de către comunitate în cântul gregorian;

4. Scurtă piesă muzicală având același rol de preludiere în muzică de orgă, fiind „un mijloc eficace de fixare a ”tonului” și, în unele momente, a modulației. *Intonația* poate fi scrisă (într-o formă aleasă de organistul-compozitor: *introitus*, *intrada*, *preludiu*, *toccata*) sau improvizată”. Sunt cunoscute piesele cu această denumire compuse de A. și G. Gabrieli (*Intonazioni d’organo* în douăsprezece moduri, 1593);

5. În muzicologia sovietică noțiune generică care definește „ansamblul trăsăturilor structurale și de ethos ale unei muzici populare, trăsături transmise implicit artei culte naționale orientate spre această muzică (интонация)”;

6. „În muzicologia românească, **intonație populară**, **intonație folclorică** (sau bizantină), suma caracteristicilor melodice-ritmice ale cântului popular sau bizantin, desenul caracteristic al acestui cântec. Sinonim: *melos popular* (v. melodie)” [18, p. 244].

Acest termen a fost preluat din lingvistică unde el definește linia melodică a propoziției/frazei rostite sau variația de înălțime a vocii în timpul vorbirii.

Intonația este una dintre cele mai importante categorii științifice ale muzicologiei moderne, care reflectă esența expresiei muzicale, natura influenței muzicii asupra omului precum și specificul muzicii ca gen de artă. Astăzi intonația este considerată purtătoarea principală a sensului muzical, determinând caracteristicile fundamentale ale operei muzicale (morfogenetice, compoziționale, dramatice și altele). Deși înțelegerea specificului intonațional al muzicii, după cum afirmă V. Suhanteva, penetrează aproape întreaga istorie a științei muzicii, manifestându-se în mod evident în literatura estetică-filosofică franceză a secolelor XVII–XVIII (R. Descartes, M. Mersenne, enciclopediștii), dezvoltându-se mai departe în linie ascendentă în conceptele scriitorilor romantici (Herder, A.V. Schlegel și F. Schlegel, Schelling, T. Mundt și alții), principiile de bază ale teoriei intonației au fost formulate abia la începutul sec. XX [161]. Bazele acestei teorii au fost puse în lucrările lui Boleslav Iavorski care definește prin această noțiune unitatea de segmentare semantică a discursului muzical bazată pe tinderea funcțională și exprimată printr-un număr mai mic sau mai mare de sunete. În opinia savantului rus intonația, ca

parte integrantă și inseparabilă a operei muzicale, exprimă în același mod și caracterul, și integritatea formei, fiind și o întruchipare exactă a conceputului lucrării [citată după: 131, p. 19]. Ulterior termenul a fost preluat de Boris Asafiev¹⁶ care, după cum afirmă M. Aranovski, „a intuit în acest cuvânt un potențial bogat și pe baza lui a elaborat propriul său concept despre muzică” [56] și prima teorie a intonației muzicale, expusă în partea a doua din principala sa lucrare *Forma muzicală ca proces* [62, 63]. Asafiev pentru prima dată a fundamentat ideea naturii intonaționale a artei muzicale afirmând că anume intonația constituie temeiul înțelegerii muzicii.

Teoria intonației la Asafiev reprezintă un concept complex și foarte amplu. M. Aranovski distinge în el două planuri: cel intern și cel extern care reflectă două laturi diferite, însă la fel de importante, ale acestei teorii.

Planul intern include observațiile referitoare la specificul muzicii prin care autorul, utilizând fenomenul de intonație, încearcă să explice originile și esența muzicii ca gen de artă și ca sferă specifică de gândire artistică. Cel extern – cuprinde zona de funcționare a muzicii unde intonația se manifestă ca purtătoare a unei anumite funcții, ca element de exprimare a sensului și ca factor necesar pentru comunicarea umană [56].

Noțiunea de intonație se interpretează ca început actual, ca realizare a sonorității prin intermediul auzului interior, cu ajutorul vocii sau a unui instrument. Nu există muzică fără intonație și în afara intonației. Esența teoriei lui Asafiev constă în declarația că „Muzica este arta sensului intonat”. Asafiev a emis ipoteza că fiecare epocă are un anumit complex sau ansamblu de intonații caracteristice, bazându-se pe care, dar și completându-l cu altele noi, compozitorii își creează propriile lucrări. Interpreții și publicul percep o nouă compoziție și apoi o compară cu fondul de intonație al timpului lor, astfel percepția muzicii devenind un proces cognitiv de căutare a sensului intonațiilor sonore [62].

Intonația apare ca efect semantic al relației dintre tonuri. Un singur ton care, însă, durează este deja intonație, deoarece în timpul sunării sale vor apărea inevitabil anumite fluctuații sau modificări (de exemplu, *morendo* sau *crescendo*). Modificările creează efectul de relație. Prin urmare, intonația se manifestă cel mai evident ca raport între sunete. Atunci când apare un raport de două sau mai multe tonuri, această schimbare devine nu numai evidentă, ci și una cu efect real, semnalând nașterea muzicii. Atât un singur sunet în schimbare și cu atât mai mult relația dintre două sau mai multe sunete se manifestă ca un proces care se dezvoltă în timp. Cu cât mai multe sunete – cu atât intonația este mai desfășurată și cu atât mai clar se manifestă procesualitatea. Astfel intonația devine sursa formei muzicale ca proces. Din cauza că dimensiunile spațiale ale

¹⁶ Printre savanții care într-o anumită măsură l-au influențat și l-au inspirat pe B. Asafiev M. Aranovski îi numește pe B. Iavorski de la care Asafiev a și auzit pentru prima dată termenul intonație, dar și pe filosoful german Ernst Cassirer și pe muzicologul elvețian Ernst Kurth [56].

intonației se pot ușor modifica devine foarte dificil de a o defini. De aici – și dificultatea care există în definirea formală a intonației și pentru care a fost criticat Asafiev¹⁷.

După cum menționează M. Aranovski, în interpretarea lui Asafiev, intonația nu reprezintă o structură cu anumiți parametri externi fixați o dată și pentru totdeauna. Desigur, ea ar trebui să fie o structură, însă esența intonației constă în relația dintre sunete; este o relație care creează un efect semantic. Structura se modifică – se modifică și relația, iar asta înseamnă că se schimbă sensul muzical. Ideea, „gândul pentru a fi exprimat sonor devine intonație, se intonează” (citată după Aranovski [56]). Intonația ca o relație a sunetelor în unitatea lor cu semnificația în teoria lui Asafiev apare ca manifestare primară a muzicii. M. Aranovski relevă că prin intermediul conceptului de intonație Asafiev a atins aspectele esențiale ale muzicii ca fenomen social, ca formă de gândire și de simțire [ibid.]).

O dezvoltare a teoriei intonației o găsim în lucrările cunoscutului muzicolog rus V. Medușevski, în special în cartea *Интонационная форма музыки* [126] în care a propus și a dezvoltat conceptul "**formei intonaționale**". În ele savantul a formulat și a fundamentat ideea despre integritatea principială a intonației muzicale ca proprietate esențială a acesteia. În viziunea lui intonația este „unitatea organică a tuturor parametrilor sunetului, la fel cum o față nu se reduce la forma nasului, a sprâncenelor sau ale gurii, ci este toate acestea împreună. Și dacă expresia feței este alcătuită din unitatea organică a tuturor caracteristicilor faciale (doar nu poate exista un zâmbet blând concomitent cu o privire înțepătoare), tot așa și cea mai mică schimbare a oricărui parametru al intonației duce la apariția unui sens complet diferit”¹⁸ [129].

Cea mai importantă calitate a intonației muzicale, în opinia lui Medușevski, este capacitatea de a tipiza, de a generaliza. Autorul consideră că deși intonația este o expresie a gândurilor compozitorilor, ea este capabilă să generalizeze experiența tuturor culturilor, să includă tot ce este social și frumos în arta muzicală.

¹⁷ Mai mulți autori fac trimitere la situația anecdotică de la înmormântarea lui Asafiev când colegii, printre care și eminentul muzicolog rus I. Sposobin, în glumă spuneau: „Asafiev a murit, iar noi așa și nu am aflat ce-i aceea intonație!” (vezi Aranovski, Holopova). Pe un forum consacrat discuțiilor asupra mai multor probleme de filozofie a muzicii, inclusiv definiției intonației în muzică am găsit următoarea definiție care ni se pare că reflectă foarte bine simplitatea și complexitatea acestei noțiuni: intonația este o axiomă pe care fiecare o interpretează în felul său [<http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-76587.html>].

¹⁸ O opinie apropiată o găsi și la pianistul și profesorul Valentin Koloney care pornind de la observațiile asupra intonației vorbirii din sfera lingvisticii unde ea (intonația) este prezentată ca un complex al elementelor sale constitutive și bazându-se pe proprietățile sunetului, care reprezintă fundamentul ambelor tipuri de intonație, argumentează prezența în artă muzicală a intonație formate dintr-un complex multicomponent. El menționează că toate elementele muzicii (melodia, armonia, ritmul, timbrul, tempo-ul etc.) luate separat nu sunt și nu pot fi independente și doar în interacțiunea lor constituie o intonație muzicală. Autorul subliniază că elementele enumerate nu pot fi nici intonații distincte, nici „elemente subordonate”, precum nici „intonații complexe”, deoarece reprezintă un complex inseparabil de nivel sincretic formând o intonație **muzicală multicomponentă**. Printre componentele intonației muzicale, găsim 5 componente primare (înălțimea, intensitatea, timbrul, durata, localizarea spațială) și 9 componente procesuale (melodic, ritmic, de tempo, agogic, de articulație, de accent, armonic, plastic (care creează intonația în procesul de intonare)). Cel mai important este că toate aceste componente sunt întotdeauna prezente în intonația muzicală <...> și nu există în afara formării intonației muzicale [110].

Intonația la Medușevski reprezintă unitatea între organizarea altitudinală a tonurilor și maniera de exprimare muzicală împreună cu energia închegată a semnificațiilor, presupunând legătura indisolubilă a tuturor parametrilor sunetului (intonația este sincretică și nu se poate disocia pe elemente și aceasta constituie o proprietate inerentă a gramaticii muzicale), bazată pe experiența vieții spirituale aflate în spatele exprimării verbale intonaționale și a celei plasticomotorice. În lucrările sale se conturează o gamă largă de conținuturi intonaționale, sunt menționate posibilitățile acestora de a reproduce tot felul de mișcări și un spectru cu adevărat nelimitat de intonații muzical-verbale. Astfel, intonația poate să redea tipul de mișcare: ușoară, greoaie etc. De asemenea, ea încorporează traiectoriile și caracteristicile temporale ale mișcărilor: imobilitatea, rapiditatea, uniformitatea, neuniformitatea, rotirea, urcușul, coborârea, legănarea etc. Intonația poate reproduce caracterul mișcării. Printre intonațiile muzical-verbale, autorul diferențiază intonațiile intelectuale, emoționale, volitive, plastice. Există intonații de tip monologat: apel, incantație, narațiune, predică, orăție etc.; intonații dialogate: discuție, dezbateri, conversație calmă, replici de interogatoriu, obiecții și multe altele. Este interesantă tipologia intonațiilor și în raport cu informațiile pe care le conține o intonație muzicală, și anume: informații despre sine ca individualitate irepetabilă, despre grupul din care face parte un individ, despre gen, despre vârstă, despre starea fizică și mentală a unei persoane, despre reacția situațională a personajului unei opere muzicale.

Analizând viziunile științifice ale lui V. Medușevski, inclusiv teoria intonației, V. Holopova relevă că tipologia intonațiilor propusă de savant se bazează pe câteva principii, și anume:

- delimitarea intonațiilor concrete și a celor generalizate. Intonația concretă este cea care poate fi separată de lucrare, însă, interpretată diferit. Intonația generalizată nu poate fi redată nemișcând (de exemplu, intonația beethoveniană sau intonația de bucurie), deși o intonație concretă poate reprezenta una generalizată;
- sursele de proveniență: intonații verbale, motorice, plastice sau figurative etc.;
- formele de cultură, inclusiv stilul și genul: intonații de jazz, rock, bisericești, armenești, brahmsiene, epice, marțiale etc.;
- tematice, în conformitate cu principalele categorii estetice: intonații sublimă, tragice, comice etc. [17].

În cartea sa V. Medușevski evidențiază două forme de organizare intonațională: cea protointonațională și cea structural-analitică. Ultima dintre acestea se referă doar la doi parametri ai sunetului: înălțimea și durata. Iar cea protointonațională înglobează toate proprietățile sunetului: timbrul, registrul, articulația, dinamica, tempoul, agogica, inclusiv, înălțimea și durata [126]. Deci, am putea conchide, că protointonația (și, respectiv, intonația) utilizează toate aspectele sunetului în ansamblu. La fel cum cei patru parametri ai sunetului muzical (înălțimea,

durata, intensitatea și timbrul) sunt inseparabili nici intonația muzicală nu se poate descompune în elemente deoarece linia melodică nu poate fi separată de structura intervalică, de desenul ritmic sau de timbru și aceasta constituie o proprietate interioară fundamentală a gramaticii muzicale.

Formă intonațională se desfășoară pe diapazonul tuturor proprietăților sunetului. Modificarea unui element aparent minor poate să distorsioneze semantica intonației date și, prin urmare, coerența discursului muzical. Acest lucru se observă clar, de exemplu, în figurile intonaționale retorice *lamento*, *suspiratio* s. a., în care schimbarea modului de articulație sau a accentului modifică sensul intonației. Din punctul de vedere al formei structural-analitice, în cazul modificării unui alt parametru decât cele melodic și ritmic nu se întâmplă nimic – intonația (succesiunea înălțimilor și duratelor) rămâne aceeași, deoarece modificările intervalelor nu s-au produs. V. Medușevski concluzionează: „intervalul și motivul sunt doar o umbră plată a intonației multidimensional-volumetrică. Intervalul este doar o amprentă a intonației pe scara de înălțimi sonore, iar motivul – un imprimat al intonației în organizarea constructiv-tematică a materialului sonor. Motivul, cea mai mică unitate de organizare compozițional-tematică a materialului sonor, apare pe baza raporturilor dintre înălțimile sonore și ritmul. Aceste raporturi sunt necesare și suficiente pentru existența lui (motivului). Alte raporturi dintre parametrii sunetului nu sunt obligatorii. Din punctul de vedere al numărului de proprietăți ale sunetului utilizate, motivul deja se consideră intonație. Motivul este schema ritmico-melodică a intonației. Intonația învăluie motivul imersat în ea prin unitatea proprietăților registrale, timbrale, țesăturale, articulaționale, dinamice, de tempo, agogice, inspirându-i sensul” [126, p. 17].

V. Medușevski de asemenea împarte intonațiile și sub aspect dimensional: intonația principală a lucrării sau intonația generalizatoare, intonația unor părți sau compartimente, intonația detaliată a unor momente ale concrete ale formei. Rolul dominant în tipologia intonației revine conceptului de **intonație generalizatoare** [ibid.]. După cum menționează V. Holopova „termenul ”generalizare” este împrumutat de Medușevski din științele naturale. Intonația generală poate fi o intonație generalizatoare a unei opere întregi, reflectând integritatea foarte prețioasă a unei compoziții muzicale, întruchipată în percepția senzorială a unei persoane” [176, p. 28]. Cel mai plener această intonație se manifestă în procesul de interpretare. Spre exemplu, explică V. Holopova, în interpretările marilor artiști uneori se poate observa cum pe parcursul întregii piese, cu toată varietatea și complexitatea desenului ei sonor, în pofida numeroaselor detalii expresive, parcă sună mereu același lucru. O singură intonație muzicală expresiv-semantică, stabilită de la bun început” [176, p. 28].

Preluând termenul propus de V. Medushevski, V. Holopova, elaborează propria sa definiție înțelegând prin *intonație generală* intonația generalizatoare a unei opere, care cuprinde integritatea ei emoțională și semantică [ibid.]. Cercetătoarea E. Akișina dezvoltând ideile celor doi savanți

propune de asemenea și noțiunea de *intonație de autor* echivalând-o cu manifestarea în concepția artistică a unei lucrări a metodei irepetabile a autorului, a manierei lui, interpretarea de către acest autor a tuturor conceptelor etice și estetice individuale și utilizarea mijloacelor tehnice existente. La acest nivel intonația generală este echivalentă cu viziunea despre lume a autorului [52].

Revenind la aportul V. Holopova, vom nota că pornind de la teoria intonației autoarea a elaborat teoria conținutului muzical văzută ca un concept în care și-au găsit continuarea și dezvoltarea ideile lui Asafiev. În opinia savantei, intonația este „o turație muzicală cu o expresivitate relativ stabilă” și cuprinde toate elementele sonore ale operei, dar nu în aceeași măsură. Melodia, fiind principalul purtător al tematismului și în consecință determinând în cea mai mare măsură individualitatea unei compoziții muzicale, este elementul în care intonația apare cel mai concentrat [176, p. 28]. Însă în muzica în muzica sec. XX și XXI și sunetul ca atare, și sonorul apar în calitate de fenomene intonaționale.

V. Holopova compară intonația muzicală cu cea verbală, spre deosebire de intonația vorbirii, cea muzicală are o organizare altitudinală și este mai independentă. Ea diferențiază următoarele cinci tipuri de intonații¹⁹: intonații emoționale (melodice și ritmice), plastice (sau vizuale), de gen, stilistice și compoziționale [176, p. 31–32]. Intonațiile **emoționale** întruchipează prin intermediul melodiei sau ritmului o anumită emoție care determină aspectul general al lucrării sau a compartimentului (ca de exemplu, emoția de tristețe care domină în *Gnossienne* nr.1 de E. Satie)

Fiind o artă sonoră și totodată procesuală, muzica are capacitatea de a reproduce anumite obiecte și fenomene ale lumii exterioare ca de exemplu, cântarea păsărilor, curgerea apelor, mișcările omului, zgomotul unor mecanisme etc. Anume ele și formează intonațiile **plastice sau vizuale**. Intonațiile **de gen** recrează caracteristicile genurilor cotidiene (marș, cântec, diverse dansuri, cânt bisericesc, rugăciune) sau a genurilor de muzică academică (studiu, nocturnă, fugă, arie etc.). Intonațiile **stilistice** sunt o caracteristică inerentă a muzicii moderne: atunci când compozitorul folosește în opera sa originală însemnele stilistice ale unui compozitor celebru, ale unei culturi naționale sau ale unei anumite epoci istorice.

Intonațiile **compoziționale** cuprind în opinia V. Holopova toate acele elemente general-muzicale cu ajutorul cărora compozitorul își ”clădește” compoziția muzicală, reprezentând niște ”materiale de construcție” folosite pentru elaborarea edificiului sonor: intervale, acorduri, game (diatonice, cromatice, pentatonice), scări modale, timbruri ale instrumentelor, modalități de articulație, anumite tipuri de succesiune a duratelor, etc. [ibid.]. Toate aceste elemente ale compoziției, luate separat, fiind utilizate de un număr foarte mare de muzicieni – compozitori, interpreți, profesori, au căpătat anumite semnificații semantice destul de stabile, adică au devenit

¹⁹ Formulate de autoare pentru prima dată în broșura *Melodica* și preluate ulterior și în alte lucrări.

intonații. De regulă, intonațiile compoziționale se situează în prim plan, ci ocupă un loc subordonat, favorizând însă manifestarea altor tipuri de intonație în percepția ascultătorilor. Iar în lucrările moderne, unde pentru compozitor cel mai important devine structuralismul bine definit, intonațiile compoziționale devin adesea singurul liant între conceptul ideatic și realizarea sonoră a acestuia. Cea mai importantă caracteristică a existenței intonației în opinia V. Holopova constă în interacțiunea diferitor tipuri. De regulă, intonațiile plastice sunt colorate și emoționale: compozitorul nu "ilustrează" doar un moment al "subiectului" muzical, ci "subiectul" sau "tabloul" exprimă în muzică întotdeauna și o anumită emoție [ibid.]. Astfel, se poate concluziona că toate tipurile de intonații reflectă cel mai frecvent coloritul emoțional inerent conținutului muzical.

Anumite idei ce continuă și dezvoltă teoria intonației lui B. Asafiev întâlnim în lucrările mai multor muzicologi reprezentanți ai diferitelor domenii ale științei muzicale. Astfel, de exemplu, E. Nazaikinski o aplică la domeniul psihologiei muzicale, pornind de la asemănările ce există între discursul verbal și unul muzical. El afirmă că intonația a precedat limbajul, fiind formată pentru exprimarea stărilor emoționale – tristețe, încântare, bucurie și alte emoții [139].

În viziunea etnomuzicologului I. Zemțovski intonația este un proces de comunicare muzicală desfășurată semnificațional sau o formă specifică de materializare a gândirii în cultură. Esența intonației ca tip de gândire umană constă în unitatea (sau chiar coincidența) "muzicalului" și "socialului" (acesta din urmă fiind înțeles pe larg, cu includerea factorilor culturali, etnoistorici, mentali etc.), pentru că intonația este întotdeauna semnificativă (această calitate este inclusă în atributele sale), iar conținutul este întotdeauna concret (adică „social”, „etnic”, „funcțional” etc.) [98, p. 99]. Astfel, intonația prin mijloacele sale proprii, pur muzicale, conține în mod inevitabil informații nu numai despre "muzical", ci și despre "socialul" contopit cu acesta. În opinia savantului intonația ca formă de comunicare este inclusă într-un lanț neîntrerupt care include cultura – gândirea – comportamentul [98, p. 100]. Și atunci vom înțelege că intonația este omul deoarece în ea este concentrată esența omului care practică muzica. Deși această esență este întotdeauna specific națională, ea niciodată nu se reduce doar la național și anume aceasta face din arta fiecărei națiuni o pagină indispensabilă a istoriei muzicii mondiale. I. Zemțovski a propus noțiunea de om ce intonează (человека интонирующего), adică capabil să gândească și să se exprime muzical, având o gândire neverbală specifică. Prin acest termen el se referă la "partea" invizibilă a muzicii care de fapt constituie esența ei [98, p. 101].

Compozitorul Vladimir Dașkevici a elaborat propria sa teorie a intonației pornind de la ideea că intonația, având diverse forme, însoțește toate actele existențiale ale omului, constituind baza diverselor tipuri de comunicare și fiind un fundament al evoluției umanității. Intonația este „cea mai importantă formă de comunicare informativă între elementele vii. Ea este capabilă să

conecteze lumea, subordonată legilor materialiste, cu lumea irațională. Intonația în combinație cu conștiința și subconștientul creează o trinitate a personalității umane, pe care o numim suflet. Informațiile despre viața fiecărei persoane sunt transmise prin intonație fiind depozitate în memoria biocomputerului uman și stocate acolo pentru totdeauna” [86, p. 77].

Pornind de la observațiile sale asupra istoriei și teoriei muzicii, autorul trece treptat la generalizări cu caracter cultural-filozofic. La baza teoriei sale stă varianta parafrazată a primului enunț din Biblie: „la început a fost intonația”. În rezultatul observațiilor lui Dașkevici intonația apare ca o modalitate universală de transmitere a informațiilor și a energiei despre starea emoțională și sentimentele unei persoane, a unei clase, a unei societăți și chiar a unui timp istoric concret cu toate contradicțiile, conflictele, mâhnirile și bucuriile lor. Pornind de la analiza intonației în lumea biologică, apoi în societatea umană și demonstrând că intonația are întotdeauna un autor individual și o natură in/sub-conștientă V. Dașkevici afirmă că într-un anumit moment al evoluției apare **intonația muzical-poetică** care constituie un „puternic mijloc de influență intonațională” și reprezintă „cea mai bine formată parte a procesului intonațional social. Mediul social generează intonația socială care la rândul ei prin intermediul unei personalități talentate și creative dă naștere intonației muzical-poetice. Prin urmare, legile intonației muzical-poetice sunt aplicabile și la intonația socială” [86, p. 73].

În conceptul său V. Dașkevici subliniază că universalitatea proceselor intonaționale se bazează pe capacitatea de a influența, prin ritm, tot ce este viu și, în primul rând, subconștientul uman, conectându-l la pulsarea unui singur inconștient colectiv. Ca urmare, apare fenomenul de rezonanță intonațională. Ea armonizează cuvântul și intonația, conștiința și subconștientul, comportamentul și starea, sensul cuvântului (ce se spune) și expresivitatea (cum se spune). Rezonanța intonațională se bazează pe calitatea principală a intonației de a excita subconștientul publicului perceptibil unindu-l într-un organ psihic colectiv. Acest corp – numit de autor ”subconștientul colectiv” – este influențat de intonația muzical-poetică organizată ritmic și se acordează la pulsațiile acesteia. Când coincide cu ritmul colectiv al subconștientului, emoția este sporită și conduce colectivitatea la un singur algoritm comportamental, exprimat în dans, marș, ritm general al proceselor de muncă etc.

Conexiunea intonațională a anumitor grupuri de oameni reflecta principiile de conducere a unei colectivități cu care cercetătorul asociază două principii de organizare a sistemelor intonaționale: cel modal care reprezintă „forța centrifugă a intonației” și cel tonal „unde tonul dominant este în centru”, reprezentând forța centripetă. În diferite perioade istorice în muzică a predominat fie organizarea modală, fie cea tonală. Organizarea modală conduce spre dominarea algoritmul primatului societății asupra individului, iar cea tonală tonalitatea spre algoritmul de prioritate a

individului asupra societății. Corelația între forțele opuse ale intonației muzical-poetice – cea modală și cea tonală – este determinantă în procesul de evoluție a formelor muzicale [86, p.74].

Procesul de comunicare intonațională este un proces unitar, a cărui parte componentă importantă este muzica. Intonația muzical-poetică a fiecărei epoci reflectă tendința intonațională generală caracteristică pentru epoca dată. Conform teoriei lui V. Dașkevici, interacțiunea ritmică a forțelor tonale și modale constituie un ciclu intonațional ale cărui faze – rezonanța și antirezonanța – formează o spirală dublă, similară cu pulsarea unui mecanism uriaș de energie colectivă și individuală a umanității. Nevoia de a procesa din ce în ce mai multe informații face ca fiecare intonație ulterioară să crească unghiul de ascensiune a spiralei de intonație în raport cu axa mișcării informației. Aceasta înseamnă că spirala intonațională, care reflectă procesul de dezvoltare socio-istorică și culturală a omenirii, are tendința la accelerare constantă, ceea ce indică simultan o reducere a perioadei intonaționale a fiecărei ere ulterioare. V. Dașkevici a denumit acest proces *legea dezvoltării epocilor intonaționale*. Toate intonațiile muzical-poetice reprezintă ramurile unor direcții intonative, una dintre care este cea dominantă. Astfel trunchiul acestui copac poate fi asemuit cu axa informațională și, exprimându-ne figurat, spirala intonațională reprezintă arborele biblic al cunoașterii binelui și răului sau altfel vorbind cunoașterea prin artă [ibid.].

Prin teoria sa V. Dașkevici propune o cheie universală care ar deschide edificiul misterios al psihicului uman, ar fundamenta procesul evoluției umane și ar oferi explicații care ar permite înțelegerea de unde și încotro se îndreaptă omenirea. În opinia autorului esența intonației se bazează pe trei principii: intonația ca modalitate de transmitere a informației despre fenomene vitale; intonația ca formă specială de legătură psihică care unește percepția psihică individuală într-una colectivă; intonația ca cea mai înaltă formă de organizare și de armonizare a psihicului nostru prin artă.

Nu putem să nu fim de acord cu opinia cercetătoarei E. Akișina care menționează că „în mod decisiv intonația unei lucrări muzicale este predeterminată de compozitor. De fapt, acest lucru înseamnă că textul muzical creat de acesta are un conținut potențial – și, prin urmare, o potențială valoare semnificativă, care depinde atât de proprietățile fizice ale sunetelor, timbrurilor, cât și de legăturile asociative inerente operei. Însă textul muzical nu fixează întreaga latură expresiv-semantică a muzicii resimțită de compozitor. Sensul, conținutul muzical și extra-muzical al textului, se dezvăluie, în primul rând, în procesul sunării efective a operei printr-o frazare concretă, prin timbruri concrete, prin desfășurarea concretă a formei muzicale. Concretizarea maximă posibilă a conținutului unei opere muzicale de către interpret, dezvăluirea în procesul interpretării a intonației compozitorului constituie existența reală a muzicii”. În acest context pare pe deplin justificată noțiunea de **intonație interpretativă** [52].

În pofida lipsei unei teorii universale a intonației, în fiecare epocă din istoria muzicii au existat anumite legități reprezentând generalizări ale practicilor componistice, care luate împreună constituie un ansamblu de proprietăți specifice ale sistemului intonațional.

2.2. Intonația în muzica contemporană

Lucrările citate în paragraful precedent precum și alte lucrări teoretice cunoscute nu pot fi aplicate, însă, pe deplin unor fenomene ale muzicii contemporane, precum sonorica, sonoristica, muzica electronică, muzica "tăcerii", muzica spectrală etc. Mai mult, unii teoreticieni ai intonației, ca, de exemplu, părintele teoriei intonației Boris Asafiev, au perceput tendințele din muzica secolului XX drept o "criză intonațională". V. Holopova pe bună dreptate menționează că muzica contemporană a ajuns la momentul în care melodia a încetat să reprezinte o condiție *sine qua non* a existenței muzicii și astăzi în calitate de intonații de rând cu succesiunile melodice pot apărea și alte formațiuni, inclusiv sonorul sau acordul [176, p. 31]. În realitate, noua intonație reprezintă deopotrivă spiritul muzicii contemporane și expresia unui sistem nou de organizare melodico-armonică a materialului sonor. În acest context am dori să-l cităm pe compozitorul Edison Denisov care scria: „Intonația în sine este flexibilă și are o mare capacitate de mimetism²⁰. <...> Pe de o parte, simțim o foame intonațională constantă – deoarece posibilitățile intervalice sunt destul de limitate și adesea par epuizate, pe de altă parte – întreaga istorie a artei muzicale sugerează că ele, practic, sunt inepuizabile și fiecare persoană creativă puternică găsește modalități noi de utilizare a materialului intonațional” [88, p. 146].

Practica componistică impulsionează apariția concepțiilor teoretice cu privire la intonație în muzica contemporană, compensând, într-un fel, lipsa unei teorii universale a intonației muzicale. Intonațiile – aceste îmbinări de sunete care reprezintă deopotrivă spiritul și sensul creației – sunt triate din materialul muzical. Secolul XX a adus în muzică, odată cu noile tematici și noul univers de imagini care întruchipează trăirile omului contemporan, iar împreună cu acestea și o mare varietate intonațională. În comparație cu muzica secolelor precedente, ale cărei intonații sunt bazate, în mare parte, pe treptele, tricordurile, tetracordurile gamelor și arpegiile majore și minore, în muzica contemporană acestea au evoluat spre individualizare fiind în stare să redea gradații fine ale sentimentelor.

Principiile de realizare ale unei idei artistice, adică forma intonațională specifică a gândirii muzicale, sunt strâns legate și se implementează într-un anumit material sonor. Astfel se manifestă dialectica a ceea ce este exprimat și a modului în care este exprimat și care într-un final joacă un rol decisiv în percepția noastră a sensului celor exprimate.

²⁰ Mimetism – proprietate de a se identifica cu mediul, adaptabilitate.

Pe tot parcursul sec. XX asistăm la diversificarea și extinderea sferei intonaționale a muzicii, proces ce reflectă diversitatea și bogăția experiențelor trăite de om pe parcursul evoluției umanității. Printre acestea se numără atât experiențele muzicale, cât și cele extra-muzicale. În acest context E. Denisov nota: „Utilizarea instrumentelor de percuție fără înălțime precisă a permis extinderea conceptului de intonație la sunetele cu înălțime nedeterminată. Cunoașterea folclorului oriental a extins domeniul de intonație în muzica profesională europeană spre noi tipuri de temperație. Melodica cântării păsărilor a devenit baza intonațională a operelor mature ale lui O. Messiaen. În partiturile sale există și numeroase mostre de ”melodii” de tam-tam-uri, de clopote alpine și de gonguri – instrumente care nu au un înălțime determinată” [88, p. 146].

Intonația în arta muzicală este întotdeauna asociată cu principiul de organizare altitudinală a materialului sonor. Acest fapt și-a găsit expresia în diferitele sisteme de temperație, care reflectă diferite principii de organizare a înălțimilor pe care se bazează practica muzicală în diferite perioade. În sec. XX una din căi de extindere a universului intonațional a fost determinată de căutările în domeniul microcromaticii.

În istoria contemporană a muzicii există o varietate și chiar o eterogenitate uluitoare a materialului intonațional, fapt care a adus la formarea multiplelor *sisteme individuale de organizare a înălțimilor sonore*. Compozitorul poate aplica în fiecare creație un alt sistem intonațional. Aceste *sisteme intonaționale concrete*, însă, au la bază anumite *principii comune* de organizare. În teoria sistemelor de înălțimi sonore cu referire la creația contemporană se operează cu noțiunea de *element* al sistemului intonațional avându-se în vedere componentele constituante ale materialului. De obicei, unuia dintre elemente, celui care este ales datorită potențialului său intonațional, i se atribuie funcția de *element central*²¹. Elementul constituant sau elementul central al unei piese contemporane poate să conțină un grup din patru, cinci, șase sau mai multe înălțimi sonore care interacționează cu alți parametri ai muzicii, precum ritmul, timbrul, intensitatea, sintaxele etc. Între sunetele din grup se formează varii raporturi intervalice, timbrale, ritmice, constituind unități intonaționale (sau intonații). În jurul elementului central se constituie un sistem de relații cu alte elemente – fie derivate din elementul central, fie contrastante. Relațiile dintre elemente se realizează cu ajutorul unor *procedee* de dezvoltare bine-cunoscute. Acest principiu se referă la toate tipurile și formele de distribuire a materialului sonor: pe orizontală, pe verticală, pe diagonală. Revenind la percepția tradițională a intonației în calitate

²¹ Element central (центральный элемент) – termen care reprezintă fundamentul teoriei elementelor constructive elaborate de eminentul savant rus Iurii Holopov. Această noțiune definește elementul constructiv fundamental al unui sistem de organizare a înălțimilor sonore. Propus de Iu. Holopov inițial pentru sistemele armonice, *element central* în opinia noastră poate fi extrapolat și asupra altor sisteme, inclusiv cel intonațional. În acest sens ni se pare pertinentă viziunea muzicologului Igor Kuznețov care oferă o astfel de definiție a termenului: EC (element central) – “structura unui sistem sonor, în care intonația a devenit alfa și omega sistemului, adică și verticala, și orizontala țesutului sonor” [118, p. 14].

de nucleu generator al unei lucrări muzicale, e de menționat, că în muzica nouă acest nucleu poate să aibă diferite expresii: melodico-intervalică, ritmico-melodică, melodico-timbrală, melodico-dinamică, ritmico-dinamică ș. a.

Dacă în conceptul lui V. Medușevski intonația reprezintă o unitate sincretică și nu poate fi divizată pe elemente, P. Boulez vorbește despre „stratificarea în cadrul intonației muzicale, descompunerea nucleului său indivizibil în elemente. În calitate de produse ale descompunerii se disting (în ordinea importanței) înălțimea, ritmul, timbrul, dinamica, articulația” [citată după: 184, p. 117]. Cu alte cuvinte, locul intonației ca unitate semantică integrală îl ocupă componentele sale individuale care au obținut independență.

Toate aceste observații conduc la concluzia că astăzi noțiunea de intonație s-a extins considerabil și nu se reduce doar la aspectul melodic al muzicii. Și dacă analizând așa numita muzică atonală Iu. Holopov foarte argumentat constată că savanții care declară dispariția tonalității se înșală, deoarece dispare doar un tip de tonalitate și apare o tonalitate nouă²², putem să afirmăm că în pofida numeroaselor crize intonative (semnalate cu îngrijorare de unii cercetători și chiar de unii compozitori²³) în urma cărora intonația riscă să dispară, de fapt, în muzica contemporană apare o intonație nouă. De regulă, ea reprezintă anumite complexe sonore în care mijloacele de expresivitate muzicală și structurile muzical-sintactice acționează ca unități semantice independente. În acest context considerăm foarte potrivit termenul propus de Iu. Holopov – *muzică de intonație nouă*²⁴ care în opinia noastră definește toate aceste fenomene și permite să le delimităm de muzica secolelor anterioare.

Astfel, putem concluziona că intonația ca formă de exprimare a gândirii muzicale este asociată cu procesul evoluției sale. Ea influențează în mod decisiv structura elementelor țesutului muzical și se manifestă în toate perioadele de dezvoltare a muzicii, inclusiv la etapa actuală.

²² A se vedea: Холопов Ю. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967, с. 219-220.

²³ Aici am vrea să cităm opinia compozitorului rus Iurii Voronțov care într-un interviu declara următoarele: „Mi se pare că intonația a încetat de mult să fie un semn de auto-identificare a compozitorului. Ea nu mai reprezintă un aspect definitoriu și apare un anumit vid care trebuie umplut cu ceva, pentru a compensa absența lui <...> Am intrat în era despărțirii de intonație, iar acum locul ei este ocupat de interesul pentru zgomot, timbru și sonoritățile. Urechea se deprinde cu un nou acordaj și în ceea ce părea cândva doar zgomot ea (urechea) acum distinge o mulțime de gradații. Este ca un nou alfabet” (citată după: Озерская О. Ю.В. *Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция*. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство [online]. http://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/ozerskaya_disser_complete.pdf).

²⁴ Ю.Н. Холопов. Тональность в атональной опере: «Воцек» Альбана Берга. В: *Звуковая среда современности*. Сборник статей памяти М.Е. Тараканова. Москва: ГИИ, 2012, с. 47.

2.3. Intonația vioarei în contextul problematicii generale a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*

2.3.1. Personificarea instrumentului solistic și tipurile de narațiune intonativă

În repertoriul general pentru vioară se lasă observat faptul tratării relativ conservative a vioarei sub aspectul intonațional-timbral în genul de concert în comparație cu genurile de piese solo sau de ansambluri camerale cu participarea vioarei. Motivul acestei ”restrângeri” se explică parțial prin diapazonul semantic redus al timbrului și posibilitățile dinamice ale vioarei, oricum, limitate comparativ cu alte instrumente în contextul sonorității orchestrale contemporane. Problema extinderii câmpului semantic și posibilităților intonațional-timbrale ale vioarei în genul de concert este rezolvată de compozitorii contemporani în mod individual, reieșind din concepțiile artistice și filozofice subiective.

Anume pentru depășirea acestor limite naturale V. Ekimovski introduce în secțiunea culminantă a Concertului pentru vioară și orchestră *Attalea princeps* vioara electrică. Ideea introducerii vioarei electrice a apărut deja după premiera lucrării. Conform concepției programatice a lucrării, orchestra periclitează prin sonoritatea masivă discursul vioarei solistice, care înfățișează palmierul ce aspiră spre libertate. Textura partiturii este una complexă, reprezentând modul de *factură în lanț* – blocuri sonore înghesuindu-se și intrând unul peste altul pentru a crea o masă sonoră densă și clocotitoare de tipul ”magmai”. În acest context sonor, vioara, cântând liber, *senza metro*, se aseamănă unei ființe nervoase, luptând pentru a răzbate la libertate. „Uneori, însă, – își amintește autorul – vocea vioarei se îneacă la modul cel mai direct în sonoritatea orchestrei. Faptul că solistul nu se auzea bine contravenea rigorilor genului și nu se percepea de către interpreți: ei nu înțelegeau bine cum se cânte un concert atât de ”strâmb”. Neîncrederea interpreților în capacitatea lucrării artistice de a convinge se transmitea publicului. Deja la această etapă apăruse ideea de a sonoriza vioara cu microfoane în episodul ”străbaterii acoperișului”, dar a survenit o eroare tehnică. Peste un an a apărut ideea cu folosirea vioarei electrice – și totul s-a așezat: Concertul a reușit” [94, p. 326].

La fel este și în Concertul nr. 4 pentru vioară și orchestră de A. Schnittke: în cele mai tensionate momente ale discursului de tip monologic cu caracter pronunțat dramatic vioara solistică se ”îneacă” în texturile de tip sonoristic ale orchestrei, întruchipând în acest mod conflictul interpersonal provocat de circumstanțele adverse ale lumii exterioare. Pentru înfățișarea dramatismului trăirilor (dar și pentru a accentua și, prin urmare, a complini prin surse de expresie adiacente limitele diapazonului semantic redus al timbrului și posibilităților dinamice ale vioarei) A. Schnittke introduce în culminația părții II precum și în reminiscența din epilogul părții IV cadențe vizuale – *Cadenza Visuale*. Exprimând neputința completă, pierderea puterilor

și darului de a vorbi, interpretul solist trece gradual de la improvisația sonoră la o imitație a cântării pasionate, dar fără sunete – neatingând corzile. În partitură această secțiune suficient de întinsă este notată în modul următor: *improvisando simile, poco a poco senza suoni ma molto appassionato. Cadenza Visuale*.

La același capitol al identificării unor modalități de extindere prin diverse mijloace de expresie a câmpului semantic relativ redus al viozii vom evidenția un exemplu din partea II – *Moment extatic* – din Concertul *Momente*, anticipând o analiză detaliată a părții respective din punctul de vedere al sistemului intonațional. *Momentul extatic* se finalizează cu o cadență (m. 138²⁵ – până la sfârșit), cu toate că întreaga parte secundă a Concertului este concepută ca o cadență mare, înfățișând etapele de intensificare a stării extatice. Anume ultima cadență marcată de caracterul monologic al viozii solo într-o însuflețire crescândă a discursului aduc la acel grad de ”hotar”, de ”margine” a extazului, după care personajul principal își pierde capacitatea de a ”roști” sunete articulate, cântând cu arcușul pe coarde în spatele călușului instrumentului fără a emite înălțimi precise, în maniera de atac *tremolo* și în nuanța de *ff* (mm. 181–186).

Semantica cadenței vizuale din partea II a Concertului nr. 4 de A. Schnittke diferă de cea a cadenței finale din Concertul *Momente* al subsemnatului, deoarece temele, ideile și subiectele ambelor lucrări abordate sunt diferite. În Concertul lui Schnittke glasul viozii se înecă în sonoritatea orchestrei, vioara își pierde vocea, cântând fără sunete, iar în *Momentul extatic* vioara, concentrată pe propriile trăiri intense, devansează orchestra asociată cu lumea exterioară, personajul principal abandonând realitatea: vocea ”răgușită” a viozii în ultimele 6 măsuri întruchipează apogeul extazului. În Concertul nr. 4 de A. Schnittke personajul principal se află într-o permanentă confruntare, ca să nu spunem chiar altercație, cu sine și cu lumea înconjurătoare, înfățișată de sonoritățile orchestrei, dramaturgia acestei lucrări fiind definită de muzicologii V. Holopova și E. Cigareva ca una „meditativ-conflictuală” [178, p. 15], iar conflictul propriu zis fiind unul de natură romantică. Pe de altă parte, în Concertul *Momente* personajul principal își „trăiește viața, emoțiile, stările” interiorizat, fără a intra în contact cu lumea din jur, decât sporadic, apropierea reprezentând doar întâmplări. Am putea menționa, în această ordine de idei, diferența problematicilor generale ale celor două lucrări.

În remarcabilul său Concert pentru vioară și orchestră, celebrul compozitor ungar György Ligeti reușește să extindă spațiul intonațional al viozii și, respectiv, câmpul semantic pe altă cale. Pe lângă tehnicile originale ritmice și timbrale Ligeti utilizează în acest Concert un acordaj special: prima vioară se acordează cu *scordatura*: toate coardele cu 69 de cenți mai acut decât în mod normal, iar coarda *sol* – după al șaptelea armonic natural al coardei *mi* a contrabasului. Este supusă *scordaturii* și prima violă: toate coardele acesteia se acordează cu 114 cenți mai grav

²⁵ Numerotarea măsurilor în ambele părți ale Concertului începe de la 1.

decât în mod normal, iar coarda *sol* – după al cincilea armonic natural al coardei *re* a contrabasului. Este evident, că sistemul intonațional, precum și cele ritmic (manifestând o poliritmie complexă) și timbral (compozitorul aduce în această partitură noi instrumente, ca de exemplu, ocarinele, pe lângă introducerea unor reglementări interpretative care modifică timbrurile instrumentelor tradiționale) corespund întru totul ideii și subiectului Concertului. Această lucrare, ca și multe altele aparținând lui Ligeti, reflectă trăiri poetice, subtile și, totodată, tragice, ironice, pe alocuri apropiindu-se de înfățișarea grotescă a unei drame sau chiar a unei catastrofe. Ascultând acest Concert, simțim cum cu o periodicitate obsesivă apare impresia că personajul principal este pierdut într-o „sală cu oglinzi iluminată, înconjurat de sosii muzicale care se deplasează pe lângă el cu diferite viteze” [30]. Concepția intonațională aleasă de Ligeti formează prin aceste scordaturi microintonaționale un sistem intonațional inedit, sporind caracterul sclipitor și totodată rece, ”de sticlă”. Acest tip de organizare intonațională i-a imprimat Concertului, conform afirmațiilor autorului, caracterul dorit de „fragilitate și pericol” [ibid.].

Revenind la problema personificării instrumentului solistic din punctul de vedere intonațional, vom remarca că aceasta (personificarea) devine o sarcină importantă pentru un compozitor într-un concert instrumental, în general, și în unul pentru vioară și orchestră simfonică, în special. Concertul pentru fagot și orchestră de A. Panufnik la care ne-am referit în capitolul precedent al teze în legătură cu particularitățile de program în lucrările concertante este un exemplu de personificare a personajului principal printr-un sistem intonațional complex, înglobând toate proprietățile sunetului (protointonația). Astfel, fagotul solistic este personificat cu un personaj real – părintele Popieluszko – deopotrivă, prin timbrul instrumentului, prin tipul monologic de expunere, prin tipul de narațiune *parlando* reprezentând predicile preotului din părțile intitulate *Recitativo I* și *Recitativo II*, prin narațiunea vocalizată, de tip *cantilena* din *Aria*, asociată cu o rugăciune umilă, prin celule tematico-intonaționale din trei sunete formând motivele și secțiunile părților și, respectiv, arhitectonica lucrării.

Un exemplu elocvent de personificare atât a personajului principal, cât și a întregului ansamblu reprezintă Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de cameră al lui A. Schnittke. Muzica acestei lucrări monopartite cuprinde un spectru larg de intonații de mare expresivitate, înfățișând imagini de dimensiune etică: bunătate, blândețe (monologurile viorii solistice pe fundalul acordurilor grupului de corzi în nuanța *p*, monologurile cu caracter profund meditativ), pe de o parte, și de agresiune și răutate (sonorități dure susținute de ritmurile instrumentelor de percuție, ale celor de suflat și de acordurile seci, accentuate ale pianului), pe de altă parte. Intonațiile muzicale retorice de tip *suspiratio* domină secțiunea finală. În *ostinato-ul perpetuo* al viorii solo, reprezentând tipul de narațiune motor, cu toate că tempoul nu este unul rapid, intervin

cu regularitate accente seci ale pianului, ale instrumentelor de percuție, în special, al tamburului, cinelor și wood-block-urilor și replicile instrumentelor de suflat.

Această secțiune al lucrării este asociată cu scena biciuirii lui Hristos, întregului Concert atribuindu-i-se un program nedeclarat, bazat pe subiectul biblic al trădării Mântuitorului de către Iuda. Atunci când se cunoaște acest reper al subiectului, imaginile muzicale par atât de sugestive, încât pot fi cu ușurință asociate cu anumite scene din sfânta scriptură. Clopotele, de exemplu, bate în anumite locuri, anunțând nu doar trădarea lui Iuda, dar și decizerea lui Petru. Întreg ansamblul de 12 instrumente cu coarde este personificat cu apostolii, iar contrabasul, care la un anumit moment începe să contrazică vioara solistică, cântând îndărăt structurilor omofon-armonice ale corzilor, – cu Iuda-trădătorul.

Tipurile de narațiune au un rol important în procesul de personificare intonațională a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Cu toate diferențele stilistice existente am putea remarca câteva moduri de tratare a vioarei solistice în genul de concert. Celebra *cantilena* instrumentală din epocile precedente se transformă în concertele pentru vioară și orchestră din secolele XX și XXI în linii melodice vocalizate, dispersate, uneori, pe arii extinse, reprezentând, adesea, monologuri lungi. Discursul monologic marchează concertele pentru vioară și orchestră ale compozitorilor contemporani, deoarece întruchipează continuitatea gândirii: recreând în monologurile instrumentale procesul de desfășurare a unei idei existențiale, a unui gând de mare profunzime umană ce frământă mințile și sufletele omenirii și atingându-se un înalt grad de simțire și de trăire.

„Monologul este o narațiune a unei persoane, un discurs extins a personajului unei opere artistice.... În arta contemporană, care necesită exprimarea poziției, viziunii individuale asupra lumii, abordării personale, importanța sistemelor monologice crește în domeniile teatrului, literaturii, cinematografeii, muzicii, drept mărturie sunt genul de monoopera, simfonismul monologic, monoforme etc.... Reflecțiile lirice legate în modul direct de evidențierea lumii interioare a omului implică în calitate de trăsătură dominantă emotivitatea, exprimarea sentimentelor. Meditația este o acțiune mentală care vizează aducerea persoanei în starea de concentrare profundă, în ea (în meditație) domină partea rațională a subiectivului ”eu“. ... În monolog emoționalul și raționalul se află într-un anumit echilibru, reprezentând un proces de rezolvare a problemei, de gândire înfățișată emoțional”, – susține muzicologul S. Voloșko în teza *Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д.Д. Шостаковича* [76 , p. 8].

Deci, se poate concluziona că caracterul meditativ al muzicii este strâns legat de tipul monologic de discurs, iar întruchiparea meditației, a unei idei profunde poate căpăta forma unui monolog. Celebru savant rus în domeniile stilisticii discursului artistic, lingvostilisticii și

discursului verbal contemporan Tatiana Vinokur caracterizează narațiunea de tip monologic în modul următor: „Discursului monologic îi sunt proprii segmente importante de text compuse din afirmații legate între ele în aspectele structural și de conținut, având o formă compozițională individuală și o completitudine semantică relativă” [75, p. 310].

Reprezentând, deopotrivă, un tip de narațiune muzicală și un mod de exprimare subiectivă, discursul monologic are în muzică, în general și în concertele pentru vioară, în special, un spectru larg de fațete. Unele monologuri reprezintă meditații profunde, întruchipând o dispută interioară cu sine. Altele emană un grad înalt de dramatism, personajul principal – instrumentul solistic, împărtășind cu ascultătorii, cu publicul ideile și trăirile. Însă, chiar și monologurile adresate publicului pot avea o expresie meditativă de caracter calm, convingător, profund interiorizat, de o mare expresie etică sau lirică fără izbucniri emoționale. Să ne amintim în acest sens de monologurile din *Recitativele I și II*, reprezentând predici precum și de *Aria*, reprezentând o rugăciune din Concertul pentru fagot și orchestră de A. Panufnik.

Ambele tipuri de monologuri – și cele ce se desfășoară pe un ton calm, convingător, și cele ce înregistrează o mare amplitudine de expresie emoțională – sunt prezente în Concertele pentru vioară și orchestră de A. Schnittke, K. Penderecki, A. Berg, D. Șostakovici, A. Schönberg, tipul monologic de narațiune fiind modul de exprimare dominant, propriu întregii creații ale compozitorilor respectivi. Întruchiparea meditației, unei idei profunde în muzica compozitorilor menționați mai sus capătă forma unui monolog sau a unui dialog. Psihologismul subiectului ales, complexitatea trăirilor personajului principal în concertele instrumentale oferă monologurilor posibilități de dialogare. Adesea, dialogurile sunt parte a structurii monologurilor.

Dialogul *a priori* reprezintă elementul care stă la formarea unei opere de artă. „Creând într-o operă de artă o lume specială ce trăiește conform unor legi interne, artistul participă în dialog cu realitatea, și cât mai complet, divers și complex este modelul artistic, atât mai profund și mai acut devine dialogul” [76]. *Concerto parlando* pentru vioară, trompetă și orchestră de coarde de R. Șcedrin reprezintă un exemplu, în care tipul de discurs monolog – dialog este programat la nivelele de concepție, de subiect și de arhitectonică. Autorul menționa într-un comentariu, că prima parte reprezintă o discuție amicală a două personalități, a două caractere, a două individualități, partea II e un dialog liric, o discuție în cheie elegiacă: un solist îi răspunde celuilalt fiind în acord sau în dezacord, iar partea III e un semn de exclamație care încheie lucrarea.

În Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* tipul monologic de narațiune muzicală este gândit atât la nivelul ideatic, cât și la cel de construcție formală. Monologurile, transformate, adesea, în dialoguri prin diferite procedee, ca de exemplu, cel de întrebare-răspuns, ridică gradul de expresivitate a discursului, devenind centre lirico-filozofice sau lirico-poetice ale creației.

Concepția psihologică a lucrării, subiectul legat de străbaterea diferitelor lumi de către personajul aflat în stare de vizionarism somnambulic implică un monologism meditativ, un monolog profund interiorizat, care nu este adresat ascultătorului cu scopul de a obține compătimirea sau aprobarea imediată și nu este unul de natură conflictuală sau teatrală. Narațiunea în *Momente* se face nu de la prima persoană, ci din perspectiva unui observator atent urmărind parcursul personajului care există într-o lume paralelă. (E de meditat, în această ordine de idei, asupra existenței omului contemporan în cele două lumi – reală și virtuală – sau despre problemele intensei trăiri a vieții interioare și ruperea legăturilor psihice cu lumea exterioară, manifestându-se în anumite forme drept patologie identificată ca autism).

Fragmentul cuprins între mm. 231 și 272 din p. I reprezintă un asemenea centru lirico-poetic al Concertului *Momente*, având la bază tipul monologic-meditativ de narațiune. În cadrul primei expuneri a acestei structurii tematico-intonationale, monologul viorii solo este susținut în mod complementar de violoncele, clarinete și primele viori, căpătând forma de dialog/ polilog. Caracterul narativ se remarcă prin curgerea lentă de optimi cu opriri scurte la câte o pătrime. Același caracter și același relief ritmic cu valori de optimi și pătrimi sunt proprii și celorlalte două înfățișări ale structurii tematico-intonationale respective, doar că în cea de a doua expunere (mm. 243–253) monologul viorii solo este amplificat de frazele complimentare ale viorilor 1 și 2 în *divisi* și ale violoncelor, iar în cea de a treia (mm. 255–268) la dialogul/polilog participă primele viori, violele și violoncelele. O transformare de tip simbiotic a acestei structurii tematico-intonationale (mm. 346–361) cu cea din debutul Concertului (mm. 9–23) încheie p. I *Moment vizionar*, caracterul monologic al discursului viorii solo fiind și mai pronunțat desfășurându-se pe fundalul pedalelor viorilor doi și contrabașilor.

Partea a doua a Concertului *Moment extatic* se deschide cu o scurtă introducere orchestrală urmată de un veritabil monolog al viorii solo (mm. 5–33). Caracterul declamativ se remarcă prin ritmul scandat ce se obține prin anacruza șaisprezecimii din triolet către pătrime, urmând pasajul de patru șaisprezecimi descendente din sextolet și un triolet de optimi.

O preocupare a compozitorilor în genul de concert pentru vioară și orchestră se referă la căutarea unor procedee de înrâurire a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, în contextul orchestral în care instrumentul solistic este plasat.

2.3.2. Traseele intonaționale ale viorii în p. I *Moment vizionar*

Precum a fost menționat în capitolul precedent, problematica primei părți a Concertului pentru vioară și orchestră *Momente* din punctul de vedere al intonației ar putea fi definită prin noțiunile de ”alunecare”, ”deplasare a unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră,

grupurile orchestrale, toată orchestra)”, ”străbateră, pătrundere, spargere”, ”trecere” ș. a. Reprezentativ din punctul de vedere al intonației de ”alunecare” este fragmentul din debutul părții întâi, cuprins între măsurile 9 și 23, care datorită intervalelor largi – de nonă, septimă, decimă, – produce impresia deopotrivă a cântului (este notat caracterul *cantabile, espressivo*) și a mișcării cu pași mari, a plutirii în aer rarefiat, a zborului. Diapazonul general folosit în acest fragment la vioară este de trei octave: de la *sol* octava mică – la *sol* octava a treia. Fragmentul următor (mm. 25–35) reprezintă un tip de narațiune monologică vocalizată a instrumentului solistic, dar combinând intervale mai lineare – de secunde, terțe – cu unele mai largi – de sexte, septime, octave, decime. Aflarea într-o ”grădină a visurilor” este realizată în acest episod și prin utilizarea concomitentă a diferitelor ”spații” diatonice: începând cu a doua valoare a măsurii 30 și până la măsura 36 vioara cântă pe sunetele diatonicii ”albe”, iar orchestra – pe ale celei ”negre”. În acest fel se accentuează ”deplasarea” viorii față de violele și violoncele *divisi* în *tremolo*, episodul căpătând caracter general visător, liric și poetic. Și mai relevant în partida viorii din punctul de vedere al intonației de alunecare, de plutire în spațiu rarefiat, de străbateră este fragmentul cuprins între măsurile 57 și 75 din același *Moment vizionar*. Vioara continuă să cânte ”vocalizat” (este indicat caracterul *cantando*), păstrându-se, totodată, și formele cinetice de expresie: mișcarea ascendentă și descendentă a conturului melodic atingând diapazonul de două octave pe durata a două, uneori – trei măsuri, combinarea intervalelor înguste cu cele largi și abundența de *glissando*-uri pe distanțe de *octavă, cvintă, cvartă, terță*.

Narațiunea meditativă caracterizează și secțiunea cuprinsă între măsurile 98–128, *in tempo de blues*, pătrimea =69 din prima parte a Concertului. Limbajul specific genului de *blues*, intonațiile, sunetele duble, maniera de interpretare a viorii solo și a bas-clarinetului, însăși paleta timbrurilor alese, ritmul, dar și armoniile spectrale la corzi și la instrumentele de suflat de lemn – toate acestea creează încă un univers ciudat, o atmosferă psihologică în care nimerim urmând personajul principal în parcursul lui somnambolic, vizionar. Semantica intonațională a primului fragment al secțiunii *in tempo de blues* (mm. 98–117) constituie identificarea unei căi spre avânt și zbor – lucru care se întâmplă în cel de al doilea fragment al secțiunii (mm. 117–128).

Imaginea sonora precum și starea generală din secțiunea dată a *Momentului vizionar* pot fi caracterizate prin cunoscuta afirmație a celebrului blues-Man, chitaristul american John Campbell: „Blues-ul este o cale. Este o astfel de cale. Prin întuneric, prin frică, prin propriile coșmaruri. Dacă ai o durere în piept și o cânti – o scoți prin asta în lume. Te îndrepti spre lumină...”²⁶.

²⁶ Верховский, И. John Campbell [online]. http://worldelectricguitar.ru/musician/John_Campbell.php (accesat 18.06.2018)

Până în m. 116, în partida viorii solo, elementul intonațional ce constituie problematica acestei secțiuni reprezintă un salt din anacruză spre o înălțime, menținerea pentru un timp pe această culme și retragerea imediată sau treptată. Mai întâi, se remarcă saltul $f^{s^1} - e^2$ și revenirea la f^{s^1} în calitate de vocea a doua (mm. 99–100), apoi, saltul $f^{s^1} - f^2$ (vocea de sus) și rostogolirea prin sunete duble, în ritm sincopat, în maniera de *swing* în intervale de cvarte armonice, ajungând la cvarta $f^1 - b^1$. Urmează anacruza e^2 spre sunetul a^1 , cu care începe un pasaj-cvintolet de șaisprezecimi spre o nouă culme – b^2 , menținerea pe această culme și alunecarea spre a^2 . O nouă culme – c^{s^3} și rostogolirea până la g^{s^1} , un nou avânt prin pasaj-cvintolet de la b^1 la c^3 cu menținerea pe acest vârf. Apoi, anacruza de la f^1 pe treptele $d^2 - f^2$, reprezentând vocile de sus ale cvartelor armonice, cu alunecarea ulterioară pe secunde mici în jos, în ritm de *blues*. Încă o încercare de a cuceri o nouă înălțime: anacruza de la f^1 spre c^{s^3} , apoi, salturile $f^1 - f^2$, $f^1 - b^2$, $f^1 - e^2$ (vocile de sus ale cvartelor armonice). Fragmentul care începe cu ultimul timp al m. 112, cuprinzând următoarele patru măsuri este o reminiscență a structurilor intonaționale din introducere: m. 7 la bas-clarinet și clarinetul I și m. 8 la vioara solo. Iar secțiunea dintre m. 117–128 reprezintă o reminiscență a primei secțiuni de după introducere (m. 9–23), cu aceleași intervale melodice largi, acoperind un diapazon de trei octave ($d^1 - a^{s^3}$) în decursul a trei măsuri (m. 117–119 și, respectiv, m. 123–125) și având același caracter și aceeași imagine de plutire în spațiu, de zbor. Întreaga secțiune reprezintă un dialog dintre vioara solo și clarinetul bas, care se desfășoară pe fundalul ritmului *a la blues* la cinel suspendat cu baghetă de tambur.

În contrast cu imaginile sonore cu caracter meditativ și cu tipul de narațiune monologică în Concertul *Momente* sunt utilizate și tipuri de expunere a materialului sonor bazate pe mișcări rapide, perpetui, cu caracter motor. Primul fragment de acest gen se declanșează într-un *tutti* al orchestrei cu participarea grupurilor de instrumente de suflat de lemn și de instrumente cu coarde (p. I, mm. 37–56, *Con moto, capriciosamente*), întruchipând energia unei avalanșe sonore. Sonoritatea orchestrei este constituită din fluxul continuu de figurații a câte patru șaisprezecimi adunate într-o mișcare, în general ascendentă și redă caracterul de presiune, de înfruntare. Viorii îi revine rolul de a se opune, de a rezista prin stăvilire acestei avalanșe – sarcină, ce se realizează din punctul de vedere muzical prin interpretarea sincopată a sunetelor duble în intervale de septime, sexte, tritonuri accentuate, dar și prin pasaje de cvintolete descendente, îndărăt sonorității orchestrale. În timp ce orchestra își reia ofensiva de la început după ce cucerește un spațiu sonor prin ascensiune (m. 47), vioara își continuă discursul neîncetat, fără repetare.

Episodul *Bizzaro* (p. I, mm. 172–231) se constituie din trei secțiuni: prima este cuprinsă între mm. 172 și 190, cea de a doua se extinde până la m. 201, iar a treia ne aduce un nou episod, care începe în m. 232. Să analizăm acest episod din punctul de vedere al intonației. Vioara solo de parcă ar fi plasată într-o altă lume, în alte condiții, într-o altă obiectivitate, într-un decor nou.

Personajul principal, vorbind în termeni psihologici, nu se adaptează noilor condiții, nu înțelege unde a ajuns. Aici acțiunea are loc convențional într-un spațiu limitat. Hotarele spațiului sunt formate din pedalele anumitor instrumente – mai jos urmează o analiză detaliată a problematicii acestei părți, precum și a metodelor prin care se realizează întruchiparea muzicală a acesteia (a problematicii). Spațiul determinat propus are o "densitate" diferită, de la una mai rarefiată – la una mai densă. Să analizăm modul în care vioara solo interacționează cu obiectele sonore – imaginile – create de orchestră, în cadrul problematicii acestei secțiuni.

Episodul *Bizzaro*, cum a fost menționat mai sus, se caracterizează prin spațialitatea sonoră, evenimentele desfășurându-se în diapazonul dintre *mi*³ (m. 172), *fa*³ (m. 181) la flaute și *fa-diez contraoctava* la contrabași. Profunzimea spațiului sonor este asigurată de pedalele continuu ale violoncelelor și contrabașilor, la care pe parcurs se adaugă pedala cornilor 2, 4 și a tubei (m. 175), pedalele violelor și ale fagoților (începând cu m. 190), cornilor 1, 3 (m. 193), clarinetului bas, contrafagotului și cornilor 2, 4 – pe ultima pătrime din măsura 196. Pedalele conturează spațialitatea, stabilesc hotarele spațiului sumbru, în care sunt trasate liniile corpurilor "sclipitoare". Aceste corpuri "plutitoare" sunt constituite din pasaje în lanț de sunete scurte, în *staccato*, la flaute, clarinete, fagoturi, trompete și însoțite de tronsoane *pizzicato* la instrumentele cu coarde.

Din jumătatea a doua a m. 176 pasajele sunt formate din cvintolete și sextolete de șaisprezecimi în locul celor alcătuite din patru șaisprezecimi, iar maniera de atac *staccato* se modifică în *legato*. Totodată, se schimbă direcția generală din una descendentă de la începutul episodului – în una ascendentă. Schimbările acestea îi atribuie muzicii un vector energetic și îi imprimă caracterul de a străbate o anumită rezistență. Cu același scop de traversare, viorii solistice îi sunt atribuite procedee, precum modul de atac *tremolo*, "căderile" din registrul acut în cel grav și urcușurile în *glissando*.

Partida viorii solo, în prima secțiune al episodului *Bizzaro*, reprezintă încă un plan, alături de pasajele și pedalele menționate. Aspirația urcării energice prin străbaterea, traversarea spațiului, reprezentând una din problematicile intonaționale ale Concertului, se manifestă într-o formă exemplificativă în secțiunea a doua a episodului *Bizzaro* (mm. 190–200). Vioara solistică urcă pe scările unor intervale largi în *pizzicato*, pe fundalul acordurilor–pedale în registrul grav, viorile prin pasajele descendente (m. 192) nivelează acest efort, în următoarea măsură flautele și clarinetele se avântă prin pasajele de sextolete din nou în sus transmițând energia lor personajului principal, care reia desenul precedent de la o treaptă mult mai înaltă. Dar și "prăbușirea" e mai accentuată, pasajele descendente ale viorilor fiind amplificate de cele ale clarinetelor și ale fagoturilor se extind pe durata a trei pătrimi. Cea de a treia secțiune a episodului *Bizzaro* este una culminantă. Mai întâi, în partida orchestrei se manifestă patru

straturi: flautul *piccolo*, flautul, două oboaie și trei clarinete interpretează figuri aleatorice, la baza cărora stau două tetracorduri ale modurilor 1/2–1/2–1–1 și 1/2–2–1/2. Viorile I și II cântă un leitmotiv al zburcării, iar violele, violoncelele și contrabașii, iar mai târziu și cornii, trombonii și tuba au pedale sacramentale în registrul grav. Discursul este apropiat de simbolistica muzicală.

Anterior am remarcat, că secțiunea *Angosciosamente*. M=132 (m. 272) este constituită din patru variante ale unei idei intonaționale, respectivul complex tematico-intonațional având trei elemente constituente. În cel dintâi element al primei expuneri a ideii respective (mm. 275–284) vioara solistică înaintează prin tronsoane în zig-zag, întrerupte de pauze spre sunetul *si-bemol*³, pornind mișcarea de la sunetele aflate în perimetrul cvartei micșorate *do-diez*¹ – *fa*¹. Ponderea sunării și tăcerii în parcursul discursului vioarei solistice are o dinamică inversată: de la începutul mișcării sunarea este mai redusă și pauzele mai mari, în procesul de dezvoltare spre primul vârf pauzele reducându-se, iar sunarea crescând.

Problematika ideii intonaționale a personajului principal poate fi definită ca o înaintare lentă, anevoioasă, dar insistentă spre izbândă. Această idee se realizează prin avansare ”cu pași mici” (pe intervale înguste de secunde, terțe, ajungând la cvarte/cvarte mărite) în interiorul tronsoanelor, diapazonul cărora nu depășește o cvartă mărită, iar uneori – o terță. Tronsoanele, însă, avansează cu fermitate în mod similar, începând de fiecare dată cu un sunet mai înalt, aflat la o distanță de secundă, terță, cvartă de la ultimul sunet din tronsonul precedent. Astfel, sunetele primului tronson sunt cuprinse între *do-diez*¹ și *fa*¹, al doilea tronson are diapazonul *fa*¹–*si-bemol*¹, al treilea – *re*²–*la*², al patrulea – *si*²–*mi*³ și al cincilea – *la*²–*fa-diez*³. Înaintarea culminează cu urcarea la sunetul *si-bemol*³ și menținerea pe acest vârf timp de trei măsuri: în m. 282 *si-bemol*-ul accentuat este exclamat de două ori, câte o optime pe primul și al patrulea timp, în m. 283 exclamația se constituie din două optimi succesive, iar în m. 284 – respectiv, din trei.

Pasajele flautelor și clarinetelor care însoțesc parcursul personajului principal au un caracter riscant, primejdios, clarinetul bas repetă sunete în registrul grav, cu durate de șaisprezecimi, iar fagoturile interpretează sincope cu durate de optimi ale cvartei armonice *fa-diez* – *si* octava mare. Funcția acestor intervenții ale soliștilor și grupurilor din orchestră este de a crea ”impedimente”, de a periclita parcursul personajului principal, de a distra vioara solistică de la înaintare. Caracterul general al acestui element încadrându-se în noțiunile de neliniște, tulburare, îngrijorare și, totodată, tensiune, încordare.

Coralul (mm. 285–288 din p. I), cel de al doilea element structural al complexului tematico-intonațional notat cu caracterul *Angosciosamente*, interpretat la flaute, oboaie și clarinete în registrul acut, sună înăbușit, neputincios, reprimat în anturajul cornilor, trompetelor, fagoturilor, contrafagotului și clarinetului bas, care interpretează intervale luate armonic, repetate

a câte două optimi în diferite registre. Comentariul viorilor, ce reprezintă al treilea element intonațional, se distinge printr-o sonoritate ”aspră”, contrapunctul vocilor paralele ale pasajelor acrobatic, amețitoare rezultând pe verticală în intervale disonante de cvarte mărite, octave micșorate none, septime. Acest element imprimă discursului o anumită nervozitate, o neliniște.

În prima variantă a complexului supus analizei, concentrarea intonațională se datorează reducerii de pauze dintre tronsoanele care alcătuiesc linia melodică a viorii. Acum pauzele apar uniform, doar la sfârșitul fiecărui tronson, pe ultima pătrime a măsurilor de 4/4, accentuând caracterul de neliniște. În această expunere se observă mai clar varietatea ”zig-zagurilor” intonaționale din care se constituie parcursul viorii solistice realizată prin procedeul de *quasi rotație* intervalică: în m. 291 avem o succesiune de două intervale melodice ascendente, apoi, unul descendent, în următoarea măsură ordinea este ascendent – descendent – ascendent, în m. 293 – descendent–ascendent–descendent (ultimul periclitând logica rotației), a patra combinație o repetă pe cea de a doua, iar ultimul tronson din patru optimi și un triolet de pătrimi în direcție descendentă reprezintă o concluzie cu caracter de ratare. În aceeași ordine de idei, e de remarcat, că în această variantă a primului element vioara solistică începe ascensiunea de la *sol* grav, însă urcă doar până la *re*³. Ultimele trei pătrimi triolet din pasajul viorii pregătesc apariția variantei celui de al doilea element, reprezentând o diminuție ritmică a trioletului de doimi. Comparativ cu prima expunere *corahul* este mai cromatizat, iar structura ce însoțea coralul în calitate de contra-ritm este redusă la o singură măsură. Elementul al treilea, comentariul viorilor cu participarea flautelor și clarinetelor, capătă un caracter mai energic, pasajele fiind mai puțin frânte, conturul acestora având o direcție mai rectilinie.

Cea de a doua variantă a complexului tematico-intonațional analizat reprezintă o succintă *quasi inversie* a *retrogradului* celei de a doua variante, neîntreruptă de pauze. Din componența de instrumente care însoțeau vioara solistică au rămas doar fagoturile, continuând să interpreteze în ritm sincopat, ca o pedală pulsatorie, același interval de cvartă armonică, însă de această dată – *sol* – *do*, ridicându-se cu o jumătate de ton. Schimbarea cu locurile a elementelor doi și trei în această variantă a expunerii are aceeași semnificație ca și modificarea conturului melodic al primului element al viorii solistice: de a accentua contrastul înainte de a începe ultima ofensivă.

În ultima variantă a complexului tematico-intonațional respectiv (mm. 307–318) vioara solistică înaintează, reușind de această dată să urce până la acutul *si-bemo*³ printr-un pasaj energic ascendent, alcătuit din patru tronsoane întrerupte de pauze de o pătrime. Tronsoanele de optimi cu intonații în zig-zag au devenit și mai lungi, extinzându-se în primele două măsuri de 5/4 la patru timpi, ultimul timp din fiecare măsură revenindu-i pauzei, iar următoarele două măsuri cuprinzând, de fapt, șapte timpi – șase dintre care revenindu-i celui mai extins tronson al viorii, iar al șaptelea – pauzei. Urmează un ultim efort de patru optimi, o pauză și momentul

culminant pe sunetul *si-bemol*³ repetat cu insistență în *accelerando* ritmic pe durata a două măsuri și jumătate. Pasajul scurt al viorilor I și II, extins doar pe o jumătate de măsură ne amintește de cel de al treilea element. Apoi, vioara învingătoare își întărește poziția, revenind la o variantă a primului tronson din primul element și repetând victorios nona *la*¹– *si-bemol*². În ultima variantă a complexului tematico-intonational notat cu caracterul *Angosciamente*, personajul principal, prin materialul constituit din intonații în zig-zag cu caracter de avansare întru izbândire, se impune și învinge, reușind să elimine elementul al doilea și să reducă celelalte structuri intonaționale însoțitoare, dezvoltând, confirmând și împlinind logica ideii din prima expunere a complexului tematico-intonational.

În fragmentul următor – *Correndo*. M=82 (m. 319) – ideea mișcării dinamice și străbaterii se amplifică, ridicând trăirea la un grad mai înalt.

2.3.3. Narațiunea intonațională în p. II *Moment extatic*

Agitația, apelul, figurile ritmice marcate, avântul – așa poate fi caracterizat materialul intonațional al debutului celei de-a doua părți, care, după cum am menționat mai devreme, poate fi considerat ca o mare cadență, extinsă la dimensiunile unei părți întregi. Impulsul stării extatice se dobândește treptat: freamătul, ropotul percuției – în primele măsuri, apoi, avântul clarinetelor și repetarea în *crescendo* ritmic a unui acord, exprimând creșterea sentimentului – toate acestea sunt elementele care precedă intrarea viorii solo. Acordurile repetate în ritm de triolet și patru șaisprezecimi din sextolet reprezintă un *leit-ritm* și o *leit-intonație* ale părții. *Leit-ritmul*, din punctul de vedere al problematicii intonaționale, are rolul de stăvilire-pornire, de acumulare a energiei pentru ulterioara explozie și imprimă o dinamică sporită dezvoltării. Făcându-și apariția în m. 5, personajul principal, captează o gamă largă de intervale, ca și cum ar extinde libertatea: în dinamica *f*, vioara cântă în ritm scandat un triton de la *mi* octava mică în jos și apoi de la *fa* o sextă în sus, deci, primul motiv are un diapazon de la *si-bemol* octava mică până la *re*². În continuare, timp de 33 de măsuri acest material se dezvoltă: vioara încearcă să cucerească spațiul și libertatea, extinzând raza intonațiilor și pasajelor tot mai îndrăznețe, inclusiv, din punctul de vedere al ritmicii, iar orchestra încinge sonoritatea repetând acordurile – *leit-intonații* și încrustând linii contrapunctice discursului viorii.

Dacă prima secțiune a părții a II poate fi comparată cu grupul principal al formei de sonată, atunci cea de a doua secțiune, care se extinde între măsurile 34 și 59, poate fi considerată drept grup secundar. La baza celei de a doua secțiuni *affascinante* se află o unitate intonațional-tematică având contur ascendent. Acest vector este alcătuit din două măsuri, reprezentând o săgeată de la sunetele grave spre cele înalte susținută de dinamica în creștere. Respectiva

”săgeată” intonațională are conotația de creștere a pasiunii. Este o temă pasionantă, ca emoție – apropiată unor teme de origine skriabinistă, ca semantică reprezentând voință, izbucnire, avânt. Această unitate intonațional-tematică, cum am menționat mai sus, este alcătuită din două măsuri, însă a doua măsură este prescurtată, având 2/4, spre deosebire de prima care cuprinde 3/4. Toată secțiunea se bazează pe această unitate formată din două măsuri, aidoma variațiunilor pe *ostinato*, ca de exemplu, cele pe *cantus firmus*. Deci, variațiunile viorii solistice au loc pe fundalul acestui bitact repetat în diferite poziții textural-timbrale. Se manifestă sintaxa eterofonă în decursul întregii secțiuni. Îmbinarea variantelor unei linii melodice este sintaxa eterofonă utilizată frecvent în episodul *Affascinante*, de exemplu, liniile clarinetului bas și a contrafagotului din m. 36, care trec la fagoți și trompete în următoarea măsură sunt însoțite de o variantă eterofonă a melodiei date la vioara solo. Isomelia reprezintă un alt tip de textură eterofonă folosit în această secțiune – liniile melodice sunt formate din aceleași sunete, succesiunea acestora în șir fiind, însă, diferită (a se vedea mm. 42–50).

Concluzionând, vom menționa, că vioara solistică, vorbind imaginar, plutește pe undele muzicii, scaldându-se în ea, pasaje de virtuozitate exprimând starea extatică. Vioara solistică, repetând variațional conturul vectorului melodic – săgeții tematice, – se contopește cu sonoritatea orchestrei, formând împreună o textură sclipitoare.

Alte instrumente decât cele care interpretează unitatea tematică *ostinato* intră în dialog cu vioara, având pasaje, care ar susține starea de plutire. Cum am menționat mai sus, unitatea intonațional-tematică *ostinato* este redată la diferite instrumente în diferite texturi: polifonice, eterofone.

E de remarcat, că această unitate intonațional-tematică se desfășoară pe un diapazon mare în acele două măsuri de la sunetul *a* octava mare până la sunetul *g¹*, spre exemplu, la fagot. Diapazonul de două octave și jumătate este caracteristic și pentru celelalte instrumente, doar că unele din ele, ca de exemplu, clarinetul și la viorile cântă cu o octavă mai sus. Dar este interesantă și armonizarea celei de a doua măsuri a acestei intonații, care este armonizată cu cvarte majorate, ceea ce apropie această muzică de temele unor studii cu caracter pasionat sau ale unor poeme dintre cele târzii de Scriabin. Dinamica, cum a fost menționat, cuprinde în aceste doar două măsuri un diapazon de la *mf* la *ff* la viori și *f* la instrumentele aerofone sporește caracterul pasionat al secțiunii *Affascinante*.

Măsura a doua a unității intonațional-tematice principale din secțiunea a doua a părții II reprezintă o mișcare ascendentă, armonică a trei septacorduri în lanț – fapt care sporește asemănarea cu muzica skriabinistă cu caracter extatic. Dacă vom așeza sunetele acestor armonii împreună, vom obține un pentacord pe treptele diatonice *f, g, a, h, cis*, care se menține ca un modus în secțiunea respectivă a părții secunde.

Toate aceste elemente remarcate anterior, plus faptul că măsura a doua este abruptă, denotă specificul pasiunii, o nuanță aparte a extazului, reprezentând o fațetă a momentului extatic expus într-un anumit fel. Iată încă o dovadă a faptului că problematica în această lucrare este strâns legată de intonație – toate sursele descrise în analiza de mai sus, întruchipând scăldarea în valurile extatice, redând apropierea de o stare extatică în creștere – sunt o fațetă a extaticului. Forma plastică a unității intonaționale care stă la baza celei de a doua secțiuni a părții a doua poate fi imaginată ca o scară pe care urcăm, urcăm sus-sus și apoi, – încă puțin. Așa se exprimă problematica acestui motiv important și, totodată, plasticitatea și emotivitatea acestuia: urcăm unele trepte și m-ai vrem – și încă puțin urcăm, apoi, starea se repetă într-o formă mai amplă și mai extinsă.

Următoarea secțiune are indicat tempoul *Vivace* și se află între două pauze generale, în perimetrul dintre măsurile 60 și 93. Muzica acestei secțiuni aduce un nou grad de entuziasm, un grad mult mai înalt de aprindere, de înfocare.

Figurațiile viorii solistice, pasajele, quasi arpegiile ascendente și descendente, salturile de octave, decime, undecime reproduc intonațiile secțiunii precedente. Un exemplu elocvent îl reprezintă m. 66, deopotrivă în partida viorii și în orchestră.

Secțiunea *Vivace* se apropie, din punctul de vedere al semanticii, episodului „*Con motto, capricciosamente*” din partea I a Concertului: aceeași avalanșă a vocilor orchestrale, aceeași presiune, același asalt.

Diferența dintre secțiunile date se referă la metroritm: în partea I, în episodul „*Con motto, capricciosamente*” metro-ritmul este unul egal – două pătrimi câte patru șaisprezecimi în fiecare măsură –, pe când episodul *Vivace* din partea a II conține două măsuri de 5/8, duratele fiind grupate în modul următor: în m. 1 sunt 6 șaisprezecimi + 4, m. 2 reprezintă retrogradul ritmic al primei măsuri din secțiune: 4 șaisprezecimi + 6. Cea de a treia măsură conține 6/8 cu durate de șaisprezecimi egale. Cea de a patra măsură are 7/8 grupate în modul următor: 4 + 4 + 6 șaisprezecimi. Structura aceasta se repetă: 5/8 + 5/8 + 6/8, doar că a patra măsură la repetare este de 4/8. Structuri cu simetrii similare se evidențiază pe parcursul întregii secțiuni, având un rol de echilibrare a nivelelor formale *micro* și *macro*. În primul rând, însă, asimetriile metro-ritmice au menirea de a imprima discursului muzical un grad nou de entuziasm, apropiindu-se de marginile expresiei, de marginile simțirii. Semantica intonațională este redată prin intermediul pasajelor ascendente în șaisprezecimi. Să comparăm cu ascensiunea de optimi a temei din secțiunea precedentă (mm. 34–35). Polifonia latentă din această avalanșă sporește efectul de ardoare.

Spre sfârșitul secțiunii *Vivace*, în incandescența creată, textura viorii devine discontinuă, iar intonațiile – întrerupte, intermitente. De la ritmul dual se trece la triolete, accelerând demersul prin pasajele rapide și concise. Aidoma, instrumentele din orchestră trec de la șaisprezecimi la

treizeci-doimi. Reprezentativă, din punctul de vedere al gradului de înfocare, este m. 91, cu pasaje foarte rapide la clarinete, primele viori și violoncelle.

Intonațiile viorii solo din episodul *Vivace* își găsesc dezvoltarea în următoarea secțiune, care începe cu măsura 92, metronomul indică pătrimea = 66. La vioară este notat caracterul *piacevole*. Această secțiune întruchipează un nou grad de îmbătare extatică. Am putea compara intonațiile viorii din fragmentul care începe cu măsura 62 a secțiunii *Vivace* cu intonațiile viorii din fragmentul care începe cu măsura 92 al următoarei secțiuni. Vom observa, din punctul de vedere intonațional, aceleași pasaje, aceleași salturi, numai că, spre deosebire de episodul precedent, în secțiunea *piacevole* vioara cântă intonații reliefate tematic, unite în contururi melodice. Unele intonații au profiluri abrupte. A doua, orchestra continuă la un nou grad de expresie extatică să dezvolte materialul precedent. Pasajele asemănătoare celor din secțiunea *Vivace* întrerup acum unitățile tematice de două măsuri ale viorii, formând un anumit dialog: două măsuri vioara – două măsuri orchestra. Retorica acestui discurs formează un nou impuls al dezvoltării. Este o transformare a materialului, care de fapt, urmărește ca logică continuarea ascensiunii emoționale până la secțiunea *un poco meno mosso* (m. 107). În m.105, în partida orchestrei se aud intonațiile din debutul părții a II.

Gradația emoțională de încântare absolută, ca o nouă fațetă a extazului, apare în episodul *meno mosso* (m. 107). Vioara are notat *cantando incantato*, adică – încântător. Intonațiile viorii solo (*g-es-h-c*), dar și a întregii secțiuni, sunt pregătite, de facto, în m. 105, reprezentând vârful urcării pasajelor orchestrale cu care se finalizează secțiunea precedentă. În acest mod, avem o conexiune a frazelor (a sintaxelor de planul 1) când sfârșitul unei fraze este, totodată, și începutul următoarei. Cum s-a menționat mai sus, intonația viorii din m. 105 este ”alimentată” de leit-ritmul stimulator la instrumentele de suflat: cornii, tromboanele și tuba, reprezentând intonația de debut al părții. Sentimentul extatic este stimulat de repetările leit-ritmului cu triolet.

Secțiunea *un poco meno mosso* (*cantando incantato* la vioara solo) reprezintă o desfășurare a unui *ostinato izoritmice*. Prima expunere a *talea* acestui *ostinato izoritmice* se extinde în partida viorii solistice din m. 107 până în m. 113. Cea de a doua *talea* este cuprinsă între mm. 116 și 122. Raportul dintre *talea* – expresia ritmică – și *color* – expresia melodică – a acestui *ostinato* este de 24 de sunete în linia melodică la 25 de valori ritmice. În acest caz, normativ, cea de a doua expunere începe cu al doilea sunet din prima expunere – avem un exemplu de expresie ortodoxă a tehnicii izoritmice. A treia expunere al *ostinato*-ului începe la flaut în măsura 123, mai întâi normativ, apoi atât linia melodică, cât și ritmul sunt variate. Această individualizare a tehnicii ortodoxe imprimă o mai mare libertate și un anumit lirism muzicii. În măsura a treia a celei de-a treia expuneri partida viorii solo se împletește cu partida flautului. Lirismul momentului se remarcă prin expunerea de ansamblu cameral. Flautul,

clarinetul și clarinetul-bas au remarca *cantabile*, urmărindu-se o incantabilitate deplină, vioara prin pasajele sale expresive ”se scaldă” în această incantație.

Repetări variate ale fragmentelor din *talea* la clarinet se aud în mm. 127 – 128, 131. Un fragment reprezentând o altă unitate tematică din care se constituie *ostinato*-ul izoritmnic este interpretată la fagot (mm. 129–131), anterior o variantă a acestei fraze a fost cântată de vioara solo (mm. 125–126). Întreg ansamblu instrumental întruchipează ca atmosfera o cântare liberă, spontană. Intonațiile pe trepte îndepărtate, intervale largi, conturul melodic constituit din salturi, toate acestea contribuie la crearea stării de încântare neconținută. În măsura 129 *ostinato*-ul izoritmnic revine în partida viorii solo. *Color*-ul începe cu cel de al doilea sunet *h* din expunerea inițială.

Înălțimile (color) din expunerea inițială (mm 107-112): $g^3, es^3, h^2, c^2, b^2, es^3, e^2, d^2, des^3, c^2, gis^2, fis^2, e^2, e^1, b^1, es^2, a^2, g^2, cis^3, h^2, a^2, h^2, d^2, as^2, g^3$.

Înălțimile (color) din expunerea a doua (m. 116 – $g^2, des^3, c^3, 122$): $es^3, h^2, es^3, b^2, es^3, e^2, gis^2, fis^2, e^2, g^2, b^1, es^2, a^2, g^2, cis^3, h^2, a^2, h^2, d^2, as^2, g^3, e^3$.

Înălțimile (color) din expunerea ce începe cu m. 129: $h^2, a^2, h^2, d^2, as^2, g^2, es^2, d^2, b^2, e^3, e^2, d^2, cis^3, h^2, d^2, ais, cis^3, c^3, gis^2, fis^2, e^2, b^1, es^2, a^2, g^2, cis^3, h^2, a^2, h^2, d^2, h$.

Vom observa, că și expunerea a treia este puțin variată. Menționăm creșterea m. 130 cu $3/8$, de la $6/8$ – la $9/8$. În ultimele $3/8$ din măsura respectivă vioara solo repetă figura ritmică precedentă cu alte înălțimi. Figura ritmică repetată reprezintă cel de al doilea element al *leit-ritmului* acestei părți (de comparat cu m. 4 la oboiul 2, clarinetele 2, 3, corni și trompete); m.10 (la corni și trompete); m. 18 ((la corni); mm. 105, 106, 109, 110, 112 (la corni, trompete, tromboane) etc. Această expunere a *ostinato*-ului *izoritmnic* este ultima și se finalizează în m. 134.

Pe parcursul întregului *ostinato izoritmnic* se observă încă trei straturi în desfășurare concomitentă. Unul dintre ele reprezintă exact stratul cu cel de al doilea element al *leit-ritmului* remarcat anterior, ce se desfășoară la suflători, având funcția de stimulare a avântului extatic. Cel de al doilea strat se manifestă la percuție și amplifică starea de încântare și lirism a complexului intonațional-tematic din *ostinato*-ul *izoritmnic* intonat de vioara solo și ansamblul instrumental.

Cel de al treilea strat reprezintă texturi sonore de aleatorică controlată, la instrumentele aerofone de lemn și la cele cu coarde (mm. 113–114; 117). Sonoritățile respective au funcție ilustrativă de a crea un fundal armonic frumos. Secțiunea se finalizează cu un pasaj descendent de optimi, reprezentând varianta retrogradului complexului tematico-intonațional, însemnat ca tema secundară (mm. 135–136 la flaut, clarinetul bas, fagot, contrafagot, viorile 1, 2, viole, violoncele, contrabași). De comparat cu complexul tematico-intonațional din secțiunea *Affascinante* (mm. 134–136 și mai departe). Problematika temei cu pricina – de cădere în registrul grav – are semnificația de a ne readuce la începutul narațiunii, stării inițiale și această stare nu se lasă așteptată: m. 138 ne aduce intonațiile complexului tematico-intonațional

însemnat ca tema principală. Noua secțiune are indicat metronomul egal cu o pătrime. Înainte de a trece la analiza evenimentelor sonore sub aspectul problematicii intonaționale din următoarea secțiune a lucrării, vom concluziona că izoritmia ca mod de organizare sonoră, indiferent de caracterul și estetica muzicii, redă immanent o stare de dinamică în statică și viceversa, fapt ce explică scopul folosirii acestei tehnici în secțiunea precedentă, și anume: de a stagna frumusețea momentului de încântare.

Analizând primele secțiuni ale părții a II, am delimitat zonele grupurilor principal și secundar, într-o eventuală formă de sonată. Confruntarea dintre intonațiile și unitățile tematico-intonaționale ale acestor partide își găsește locul în ultima secțiune a părții II, care începe cu măsura 138 și are funcția, deopotrivă, de tratare, de culminație și de final. Elementele intonaționale ale grupului principal la vioara solo capătă pronunțat caracterul de cadență în secțiunea finală.

Este evident, că elementele intonaționale ale grupurilor tematice din ultima secțiune reprezintă transformări ale elementelor intonaționale din primele secțiuni, de exemplu, unitatea intonațională a viorii solistice din m. 138 reprezintă inversia (puțin variată) a primei unități intonaționale din p. II (m. 5). O altă transformare a aceleiași unități din m. 146, tot la vioara solo, are caracter de cadență: pasajul extins pe durata a 5 măsuri, de la sunetul e^3 până la *ais* octava mică, apoi, neconținut urcând până la *fis*³ reproduce de câteva ori unitatea intonațională respectivă, de la diferite înălțimi. O altă fațetă a transformării unității date este cuprinsă în pasajele din mm. 153–157. La începutul analizei dedicată p. II am remarcat cu referire la problematica intonațională a viorii, că aceasta – vioara solo – încearcă să cucerească spațiul și libertatea, extinzând raza intonațiilor și pasajelor. Or, în finalul părții pasajele de șaisprezecimi și treizeci-doimi, care se extind pe spații de două octave și jumătate și cuprind intonațiile partidei principale, semnifică obținerea libertății scontate.

Elementele grupului principal sunt întrerupte de formațiunile intonațional-tematice ale grupului secundar. Odată anunțată în sonoritatea unui *tutti* orchestral (mm. 151–152), tema secundară își continuă discursul din m. 158 până în m. 168. Problematika și caracterul intonațiilor grupului secundar rămân aceleași ca și în prima expunere din secțiunea *Affascinante*, dar devin mult mai pronunțate. În decursul desfășurării grupului secundar, pasajele de virtuozitate ale viorii solistice capătă caracterul unităților tematico-intonaționale ale orchestrei, fapt ce se manifestă în expresia intervalică încrustată în figurațiile melodizate. Aidoma unor secțiuni din p. I precum și secțiunii *Affascinante* din p. II, am putea menționa în fragmentul cuprins între mm. 158 și 168 o sintaxă de expunere simultană a ceea ce am putea numi convențional *tema* (la orchestră) și a variațiunilor acesteia (la vioara solistică).

Aliajul tematico-intonațional dintre elementele partidei principale și celei secundare, într-un avânt extatic ale tratării-confruntării lor în ultima secțiune a părții II, ne apropie de momentul culminant, care își trage începutul din m. 169, după o pauză generală. Cum am menționat mai sus, p. II, care este gândită ca o mare cadență, se finalizează, ea înseși, cu o cadență incendiară, încinsă, aproape de marginile simțirii, reprezentând un proces de dezvoltare a stării psihono-emoționale extatice. Caracterul acestui final al părții este exprimat prin intervalica de cvarte mărite și cvinte ale pasajelor precum și prin intonarea septimelor armonice în registrul extrem de înalt, în ritm sincopat, la vioara solo.

Începe, însă, acest final cu elementul secund al *leit-ritmului* acordului repetat de această dată la corni, trompete, viorile I, violoncele și contrabasuri.

Discursul monologic al viorii solo, înserând intonații și transformări ale acestora din secțiunile precedente ale părții respective, dar având un grad mai înalt de expresie în contextul cadenței finale, este asistat de pasaje scurte a câte patru șaisprezecimi în nuanța *crescendo* la instrumentele de suflat de lemn (mm. 138–140), de primul element al *ritmo-intonației* – simbol de stăvilire a avântului, reprezentând repetiția a trei sunete în *triolet* în *forte*, *marcato* la instrumentele de alamă și de lemn (mm. 141–145) și de unitatea tematico-intonațională – primele două măsuri ale grupului secundar (care, cum a fost remarcat mai sus reprezintă ca un *leit-motivul* avântului extatic) interpretat *tutti* (mm. 151–152; 158–160; 161–163; 164–166).

Structurile intonațional-tematice ale orchestrei care însoțesc monologul extatic al viorii solistice, cuprinse în fragmentul dintre mm. 138 și 168, au, prin caracterul lor de avânt, menirea de a insufla o agitație crescândă discursului. Ultimul fragment – cadența finală – instalează o stare euforică de maxim extaz: pasajele melodice succinte ale viorii pe cvinte, cvarte și cvarte mărite, îmbinate cu sincope accentuate de septime armonice întruchipează o mare intensitate psihico-emoțională a discursului. În ultimul monolog agitat al viorii (mm. 171–180) orchestra intervine doar de trei ori: o ”forfotă” de jumătate de măsură la instrumentele cu coarde, lemnele grave și corni (m. 173), apoi – una de o măsură, la fel – la instrumentele de lemn și la coarde (m. 178) și două acorduri seci, reprezentând sincope accentuate ale alăturilor și lemnelor în registrul acut (mm. 179–180).

Ultimele șase măsuri ale *Momentului extatic* și, respectiv, ale Concertului reprezintă intensitatea cea mai înaltă a stării extatice, iar calitatea ”tregerii de hotar”, de ”limită”, cea de pierdere, deopotrivă, a capacității de a vorbi prin cuvinte-sunete articulate și, respectiv, a contactului cu realitatea, este redată printr-un *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după călușul viorii solistice, concomitent cu un *tremolo* al tomului grav, la care peste două măsuri se adaugă o forfotă, exprimată prin efectul de suflare fără sunet și apăsarea simultană a butonilor la instrumentele de lemn susținute de maracas, iar încă peste o măsură corzile cu excepția

contrabașilor intră cu același *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după căluș, ca la vioara solistică. Lucrarea se finalizează cu un *cluster*, în modul de atac *pizzicato bartokian*, format din sunetele *e*, *es* și *d* – acestea având o semnificație deosebită în cea de a doua parte a Concertului – cântate de vioara solo, viole, violoncele și contrabași.

2. 4. Concluzii la capitolul 2

1. Intonația în muzică constituie un obiect de vastă importanță pentru cercetările muzicologilor, profesorilor, psihologilor, care au format, prin eforturile lor, o teorie actuală a intonației. Pornind de la învățătura savantului rus B. Asafiev, care a pus bazele teoriei intonației, studiile muzicologilor V. Medușevski, V. Holopova, E. Nazaikinski, I. Zemțovski ș. a. definesc intonația ca o noțiune primordială a muzicii, ce reflectă însuși natura expresiei muzicale, contribuind la perceperea muzicii în general și a lucrării muzicale în special.

2. Pentru componistica muzicală contemporană fenomenul de "noua intonație" este o obiectivitate constituind expresia unei ordini noi de organizare melodico-armonică a materialului sonor și formând ansamblul de proprietăți specifice generate din practicile componistice ale sec. XX–XXI.

3. Sistemul intonațional al lucrării muzicale reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica opusului muzical.

4. Personificarea instrumentului solistic într-un concert instrumental este determinată în cea mai mare parte de sistemul intonațional utilizat de compozitor în lucrare, devenind o sarcină importantă pentru un autor în genul de concert.

5. În Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* tipul monologic de narațiune muzicală este conceput atât la nivelul ideatic, cât și la cel dramaturgic și constructiv-formal. Monologurile, transformate, adesea, în dialoguri, sporesc gradul de expresivitate a discursului, devenind centre lirico-filozofice sau lirico-poetice ale creației și contribuind astfel la concepția psihologică a lucrării.

6. Complexul intonațional al primei părți a Concertului pentru vioară și orchestră *Momente – Moment vizionar* – asigură contrastul dintre imaginile sonore cu caracter meditativ specific narațiunii monologice și tipurile motor de expunere a materialului sonor, bazate pe mișcări rapide, perpetui, cu caracter dinamic.

7. Narațiunea intonațională a viorii în p. II *Moment extatic* care poate fi asociată cu o cadență, extinsă la dimensiunile unei părți întregi, înglobează pasajele de virtuositate exprimând

starea extatică și contopindu-se cu sonoritatea orchestrei formată din sintaxa eterofonă și polifonică.

8. În formarea texturii orchestrale participă un leit-ritm și o leit-intonație ale părții, procedeul de ostinato, tehnicile de izoritmie și aleatorică controlată. Structurile intonațional-tematice ale orchestrei care însoțesc sau intervin în monologul extatic al viorii solistice, se evidențiază prin flexibilitate și plasticitate.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* reprezintă o contribuție artistică substanțială a autorului care completează repertoriul concertistic național cu o lucrare amplă, de proporții originală, în baza concepției programatice, utilizând tehnici componistice actuale și un limbaj muzical avansat.

2. Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* înglobează calități ale unui proiect componistic individual, întrunind și elemente ale genului tradițional, relevând, pe de o parte, tendința spre întruchiparea unui univers artistic distinct într-un context stilistic autentic, iar pe de alta – spre o sinteză a resurselor și tehnologiilor contemporane.

3. Perioada modernă de dezvoltare a compoziției muzicale este marcată de expansiunea sferei programatismului și de manifestarea diversă a acestuia în creația componistică. Acest concept se aplică nu numai lucrărilor instrumentale programatice, care au un program verbal, dar și celor care nu sunt însoțite de un asemenea program, dar dispun de un programatism latent de alt tip (programatism simbolistic, genuistic, stilistic, etnic etc.).

4. Titlul lucrării, adesea, constituie un indicator al programatismului contemporan, determinând o informativitate sporită a textelor muzicale – informativitate, care decurge din proliferarea ideii principale într-un sistem extins de imagini muzicale. Titlurile programatice concise, care se caracterizează prin formularea concentrată a ideii (sau a ideilor), dar și printr-o anumită ”codificare” adresată ascultătorilor reprezintă un stimulent semnificativ al gândirii asociative. Existența ”cuvântului” pre-trimis se dovedește a fi propice pentru perceperea sensului lucrării.

5. Programabilitatea planului imagistic-asociativ din Concertul pentru vioară și orchestră simfonică *Momente* necesită un nivel înalt de scriere instrumentală, din punctul de vedere tehnologic, consemnând racordarea compozitorului la conceptul de intonație nouă a complexelor sonore contemporane. Realizarea reliefului intonațional de maximă flexibilitate, plasticitatea partidei instrumentului solistic, având menirea să depășească tradiția tratării relativ conservatoare a viorii sub aspectul intonațional-timbral și includerea sa organică în contextul orchestral, au lărgit considerabil aria semantică a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, inclusiv, datorită reconceptualizării contextului orchestral în care instrumentul solistic este plasat.

6. Privită din punctul de vedere al programatismului, logica dezvoltării instrumentale a Concertului evidențiază mecanismele de evoluție a ideilor muzicale la nivelul intonațional,

condiționând sfera semantic-dramaturgică a lucrării precum și caracteristicile structurale și compoziționale ale acesteia. Atenția sporită pentru procesele de desfășurare intonațional-semantică, complexitatea relațiilor intonațional-logice constituie calitățile definitorii ale opusului analizat, care se încadrează perfect în spectrul problemelor actuale ale componisticii contemporane.

7. În Concertul pentru vioară și orchestră simfonică *Momente* pot fi identificate ambele tipuri de narațiune – monologismul și dialogismul. Monologurile instrumentului solistic – al vioarei – corespund nu atât conceptului liric, cât celui de stare sau de expresie meditativă. În același timp, dialogismul provine, mai curând, din principiul jocului, al reprezentării dramatice, decât din cel al contrastului intonațional-tematic și desfășurării acestuia (contrastului) la nivelul întregii dramaturgii, având influență asupra proceselor sintactice și compoziționale.

Recomandări

1. Conștientizarea teoretică a spectrului larg de probleme de creație, care și-au găsit rezolvarea în opusul muzical analizat deschide perspective largi pentru cercetarea mai detaliată a lucrărilor concertante ale autorului (din punctele de vedere ale diferitelor tipuri de program, ale tratării tiparului de gen, ale proprietăților stilului individual etc.), precum și pentru investigațiile ulterioare cu referire la concertele instrumentale în creația compozitorilor din Republica Moldova.

2. Teza poate servi drept bază pentru studiile metodico-teoretice adresate violoniștilor și dirijorilor care își propun să aducă în scenă Concertul pentru vioară și orchestră *Momente*, contribuind astfel la interpretarea corectă și adecvată a lucrării.

3. Realizarea proiectului științifico-artistic de compunere și cercetare teoretică a concertului instrumental are drept scop stimularea apariției unor lucrări noi în genul de concert în componistica muzicală din Republica Moldova, reprezentând genul de maximă solicitare în activitatea filarmonică precum și în practica didactică a instituțiilor de învățământ muzical superior.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Albu, D. Concertul pentru clarinet și orchestră în opera lui Carl Stamitz. Iași: Editura Artes, 2006. 219 p.
2. Andrieș, V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. Nr. 1-2 (12-13). Chișinău: Valinex, 2011, p. 60-68.
3. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 214 p.
4. Berezovicova, T. Particularitățile programatismului în suita instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 3 (26). Chișinău: AMTAP, 2015, p. 12-18.
5. Berezovicova, T., Molodojan, A. Concert pentru vioară și orchestră de David Gherșfeld. In: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Nr. 1-2 (12-13), 2011. Chișinău: AMTAP, 2011 (Tipogr. Valinex SRL), p. 53-60.
6. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
7. Bunea, D., Molodojan, A. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. Ediția a IV-a. Chișinău: 2004, p. 137-139.
8. Cârstea, S. Dialogul timbral în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră ale compozitorilor români: Hymnus Phantasticus de Dan Dediu. În: Volumul Congresului internațional de muzicologie, ediția III, Timișoara, 28-30 octombrie, 2016. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 112-119.
9. **Ciobanu, Gh. Adnotarea de autor ca manifestare a concepției creative a compozitorului. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015, nr. 2(25), p. 17-23. – Aceeași [online]. http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/15106527462ghciobanuAdnotareadeautorcamanifestareaconceptieicreativeacompozitorului.pdf (accesat 12.02.2018).**
10. **Ciobanu, Gh. Indicațiile programatice în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică Momente de Ghenadie Ciobanu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2016, nr. 1(28), p. 15-19. Aceeași [online]. http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/1508407782Ciobanu_Indicatiileprogramatice.pdf (accesat 12.02.2018).**
11. **Ciobanu, Gh. Organizarea intonațională în Concertul pentru vioară și orchestră Momente de Ghenadie Ciobanu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie,**

- practică. 2017, nr. 1(30), p. 24-30. – Aceeași [online]. http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/15101385413._gciobanu_ORGANIZAREA_INTONATIONALA%20CONCERTUL_PENTRU_VIOARA%20ORCHESTR%20MOMENTE_DE_GHENADIE_CIOBANU.PDF (accesat 12.02.2018).
12. Ciobanu, Gh. Organizarea intonațională în Concertul pentru vioară și orchestră *Momente de Ghenadie Ciobanu*. In: *Învățământul artistic - dimensiuni culturale : Conferință științifică internațională. Rezumatele lucrărilor: Materialele Conferinței internaționale, 22 aprilie, 2016 / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP). Chișinău : AMTAP, 2016, p. 4-5.*
 13. Ciobanu, Gh. Organizarea sonoră a lucrării muzicale – o preocupare constantă a compozitorului (reflexii didactice ale profesorului de compoziție). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2014, nr. 3(23), p. 12-15. – Aceeași [online]. http://revista.amtap.md/wp-content/files_mf/15180074262_ciobanu_Organizareasonoraalucrariimuzicale%20%80%93opreocupareconstantaacompozitorului.pdf (accesat 12.02.2018).*
 14. Ciobanu, Gh. Programul în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică *Momente – abordări de autor*. In: *Patrimoniul muzical din Republica (folclor și creație componistică) în contemporaneitate, (Ediția a 2-a). Conferință științifică internațională, Chișinău, 27 septembrie 2016 : Rezumatele comunicărilor / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP). Chișinău : AMTAP, 2016, p. 40-41.*
 15. Ciobanu, Gh. *Schițe la autoportret componistic: Concertul pentru vioară și orchestră Momente*. In: *Patrimoniul muzical din Republica (folclor și creație componistică) în contemporaneitate, (Ediția a 4-a). Conferință științifică internațională, Chișinău, 25 septembrie 2018 : Tezele comunicărilor / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP). Chișinău : AMTAP, 2018, p. 36.*
 16. Ciobanu, Gh. *Monolog în Concertul pentru vioară și orchestră Momente de Ghenadie Ciobanu*. In: *Patrimoniul muzical din Republica (folclor și creație componistică) în contemporaneitate, (Ediția a 5-a). Conferință științifică internațională, Chișinău, 24 septembrie 2019 : Tezele comunicărilor / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP). Chișinău : AMTAP, 2019, p. 35–37.*
 17. Condruc, A. Concertul neoclasic pentru vioară și orchestră: corelații interpretative între tradiție și modernitate (fragment). Teză de doctor în muzică, Iași, 2009. 54 p. [online] http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_AdrianaCONDRIUC_RO.pdf (accesat 17.03.2014)

18. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 593 p.
19. Herman, V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982. 148 p.
20. Liszt, F. Berlioz și simfonia sa Harold. În: Liszt, F. Pagini romantice. București: Editura muzicală, 1985. 340 p.
21. Mironenco, E. Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău, Cartea Moldovei, 2000, 155 p.
22. Mironenco, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.703-732.
23. Molodojan-Mitișov, A. Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane de Zlata Tcaci. In: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. Nr. 1–2 (8–9) 2009. Chișinău: Notograf Prim, 2009, p. 99–106.
24. Sambriș, E. Concertele instrumentale ale lui A. Eshpay: concepția genului și problema dialogului: autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2011. 26 p.

În limba germană:

25. Dahlhaus, C. Thesen über Programmusik. In: Beiträge zur mus. Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1975, S. 187-204.
26. Schering, A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1905. 226 p. [online]. https://archive.org/details/bub_gb_gh4QAAAAYAAJ (accesat 22.01.2016).

În limba engleză:

27. Badura-Skoda, E. Cadenza. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. IV, p. 787.
28. Blinn, C. N. The Haydn and Hummel Trumpet Concertos and Their Similarities. [online] <http://www.chrysalis-foundation.org/senior-paper-haydn-and-hummel-compositions.pdf> (accesat 04.05.2014)
29. Boyden, D. Violin. 1: The instrument, its technique and its repertory; 2. Extra-European and folk usage / D. Boyden, P. Walls, P. Holman, K. Moens et al. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2002. Vol. 26, p. 702-743.
30. Brodsky, Seth. György Ligeti. Violin Concerto: Description. AllMusic [online]. <https://www.allmusic.com/composition/violin-concerto-mc0002439798> (accesat 17.02.2017).
31. Broeker, Tobias. The 20th Century Violin Concertante: A Repertoire Guide to the Compositions for Violin Concertante Written Between 1894 and 2006. 2nd rev. ed. Tobias

- Bröker, Stuttgart, 2015. 2750 p. [online] <https://www.tobias-broeker.de/> (accesat 04.06.2018).
32. Furse, E. Perspectives on the reception of Haydn's cello concerto in C, with particular reference to musicological writings in English on Haydn's concertos and the classical concerto. A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of Master of music. Department of Music. College of Arts and Law. The University of Birmingham, September, 2009. 108 p. [online] <http://etheses.bham.ac.uk/516/1/FurseMMus10.pdf> (accesat 25.03.2010)
 33. Gillingham, A. Cultivating Perception: Bridging Schematic Patterns and Audience in Franz Joseph Haydn's Violoncello Concertos. A DMA document submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2010. 84 p. [online] http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1275919165 (accesat 17.09.2010)
 34. Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. Concerto. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 1990, Vol. II, p.626-640.
 35. Jemian, R., Zeeuw, de A. M. An Interview with John Adams. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 34, No 2 (Summer, 1996), p. 88-104; același: John Adams on his Violin Concerto / interview by <...> R. Jemian, A. M. de Zeeuw. Louisville, 24 oct. 1995. [online] <https://www.earbox.com/violin-concerto/> (accesat 15.09.2016).
 36. Keefe, S. Koch's commentary on the late eighteenth-century concerto: dialogue, drama and solo/orchestra relations. In: *Music and Letters*, 1998, p. 368-385.
 37. Keefe, S. *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*. Woodbridge: The Boydell Press, 2001. 205 p.
 38. Lindeman, S. *The Concerto: A Research and Information Guide*. New-York–London: Routledge, 2006. 216 p.
 39. McVeagh, D. The concerto: contest or co-operation? In: *Music and Letters*, 1947, p.115-120.
 40. Nichols, R. A dialogue with Dutilleux. In: *Classical-music.com: The official website of BBC Music Magazine* [online]. <http://www.classical-music.com/article/dialogue-dutilleux> (accesat 22.01.2016).
 41. Roeder, M. *A history of the concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
 42. Scruton, R. Programme music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001, vol. 26, p. 398.
 43. *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis: Nine Essays* / Ed. by S. Bruhn. NY: Pendragon Press, 2008. 239 p.

44. Steinberg, M. *The Concerto: A Listener's Guide*. London: Oxford University Press, 1998. 528 p.
45. Takacs W.J. *Russian Trumpet Music: An analysis of Concerti by Oskar Böhme, Eino Tamberg and Sergei Wasilenko* Electronic Theses, Treatises and Dissertations, (2003), 91 p. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1750 (accesat 26.02.2015).
46. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge University Press, 2005. 309 p.
47. Tuur, Erkki-Sven. *Peregrinus Ecstaticus: Clarinet Concerto – Le poids des vies non vécues – Noesis, Concerto for Violin and Orchestra / Christoffer Sundqvist, Clarinet. Pekka Kuusisto, Violin. Finnish Radio Symphony Orchestra. Hannu Lintu, conductor. Program note [CD] Ondine ODE 1287-2 (2017) [online]*. <https://www.erkkisven.com/worklist-and-reviews/works-for-solo-instruments-and-orchestra> (accesat 15.03.2019).
48. Underhill, Evelyn. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. [online]. <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.html> (accesat 15.09.2016).
49. Veinus, A. *Victor book of concertos*. New York: Simon and Schuster, 1948. 450 p.

În limbă rusă:

50. Абрамова, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). В: *Методика изучения музыки XX века*. Кишинев: КГУ, 1985, с. 19-32.
51. Абызова, Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха. В: *Вопросы теории музыки*. Москва: Музыка, 1975, вып. 3, с. 237-271.
52. Акишина, Е. Музыка как искусство интонируемого этического смысла. В: *Педагогика искусства*, № 4, 2014 [online]. <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (accesat 15.09.2016).
53. Аксенов, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века)*. Кишинев: BulatArtGlob, 1998. 151 с.
54. Анисимов, А. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков: автореферат дис. ... к-та искусствоведения*. Магнитогорск, 2011. [online]. http://magkmusic.com/images/docs/dissov/anisimov_oref_2011.pdf (accesat 15.09.2018).
55. Антонова, Е. *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. канд. искусствоведения*. Киев, 1989. 21 с.
56. Арановский, М. Концепция Б. В. Асафьева. В: *Искусство музыки: теория и история*. 2012. № 6, с. 61-85. [online]. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf> (accesat 15.09.2018).

57. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Москва, 1987, вып. 6, с. 5-44.
58. Арановский, М. Что такое программная музыка? Москва: Музгиз, 1962. 119 с.
59. Артемьев, С. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Моцарта к Моцарту: автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 16 с.
60. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 277с.
61. Асафьев, Б. Инструментальный концерт. В: Русская музыка XIX – начала XX века. Москва: Музыка, 1978, с. 201-210.
62. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1963. 364 с.
63. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
64. Асафьев, Б. Программная музыка. В: Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий. / 2-е изд., доп. Москва: Сов. композитор, 1978, с. 109–110.
65. Ахмедходжаева, Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. [online]. <http://cheloveknauka.com/teoreticheskie-problemy-kontsertnosti-i-kontsertirovaniya-v-muzykalnom-iskusstve> (accesat 23.02.1917)
66. Бараш, Е. Концерты Эдисона Денисова: Проблемы жанра и оркестрового стиля: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 2000. [online]. https://new-disser.ru/_avtoreferats/01000243331.pdf (accesat 23.02.1917)
67. Бикчурина, Ф. Роль программности в симфоническом творчестве композиторов Татарии: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. консерватория. Москва, 1989. 22 с. [online]. <http://cheloveknauka.com/rol-programmnosti-v-simfonicheskom-tvorchestve-kompozitorov-tatarii#ixzz5tS0Ikvqc> (accesat 23.02.1917)
68. Бобровский, В. Программный симфонизм Шостаковича. В: Музыка и современность. Вып. 3. Москва: Музыка, 1965, с. 32-67; Вып. 5. Москва: Музыка, 1967, с. 38-74.
69. Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып.1. Москва: Музыка, 1989. 266 с.
70. Бобровский, В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
71. Брагинская, Н. Концерт в творчестве И. Стравинского: автореф. дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1991. [online]. <http://cheloveknauka.com/kontsert-v-tvorchestve-i-stravinskogo> (accesat 19.12.2018)

72. Булатова, А. Русский скрипичный концерт начала XX века. История. Проблемы интерпретации: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1995 / РАМ им. Гнесиных. 25 с.
73. Бутир, Л. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1974, вып. 13, с. 186-214.
74. Варданыян, А. Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова. LAP Lambert Academic Publishing, 2017, 376 с.
75. Винокур, Т. Монологическая речь. В: Лингвистический энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1990.
76. Волошко, С. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д.Д. Шостаковича: автореф. дис. канд. искусствоведения : Ростов-на-Дону, 1996. 19 с. [online]. <http://cheloveknauka.com/monologicheskaya-i-dialogicheskaya-rech-v-strukture-muzykalnogo-myshleniya-d-d-shostakovicha#ixzz5wfUUG976> (accessat 19.12.2018)
77. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Московская консерватория, 2011. 440 с.
78. Гнилов, Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. доктора искусствоведения. Москва, 2008. 51 с.
79. Грачёва, Т. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения: Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37, с. 168–172.
80. Гребнева, И. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920-1930-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1991. 25 с.
81. Гребнева, И. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX-начала XXI веков. В: Музыкальная академия, 2010, №1, с. 162-168.
82. Гребнева, И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции. В: Старинная музыка, 2009, № 3, с. 25-28.
83. Гребнева, И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. Москва: МГК, 2010. 355 с.
84. Гребнева, И. Скрипичный концерт в Европейской музыке XX века : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. Москва, 2011. 40 с.
85. Григорьева, Г. Инструментальные концерты Б. Чайковского. В: Музыка и современность. Вып. 10. Москва, 1980, с.17-32.

86. Дашкевич, В. Теория интонации. Москва: Вест-Консалтинг, 2012. 185 с.
87. Демешко, Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). В: Советская музыка 70-х-80-х годов. Эстетика, теория, практика. Ленинград: Сов. композитор, 1989, с. 32-50.
88. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Сов. композитор, 1986. 205 с.
89. Денисова, Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: МГК, 2001. 24 с.
90. Должанский, А. Концерт. БСЭ, т.22, с. 505 [online].
http://bse2.ru/book_view.jsp?idn=030287&page=505&format=html (accesat 23.12.2010)
91. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
92. Друскин, М. Фортепианные концерты Моцарта. Москва: Музгиз, 1959. 44 с.
93. Дуков, Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика XXI, 2003. 256 с.
94. Екимовский, В. Автобиография. Москва: Музиздат, 2008. 480 с.
95. Ерохин, В. De música instrumentalis: Германия. 1960-1990. Москва: Музыка, 1997. 400 с.
96. Зароднюк, О. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов: автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 19 с.
97. Зейфас, Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
98. Земцовский, И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. В: Музыкальная коммуникация: Серия "проблемы музыкознания", вып. 8. СПб, 1996, с. 97-100 [online].
<http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=1410> (accesat 23.12.2016)
99. Зинькевич, Е. В ожидании себя, или Куда зовет "взыскующий сущел"? В: Музыкальная академия. 1996. № 1, с. 15–22.
100. Златковский, Ю. Инструментальный речитатив как-мелодический тип : автореф. дис. . канд. искусствоведения. Москва, 1995. 25 с. [online].
<http://cheloveknauka.com/instrumentalnyy-rechitativ-kak-melodicheskiy-tip> (accesat 23.10.2017)
101. Злотников, Д. Концерт для кларнета с оркестром XVIII века: у истоков жанра. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 2, с. 94-97. [online]. <http://www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/25.html> (accesat 23.12.2014)

102. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии. Сост. А. Абрамова. Кишинев: Изд-во КГУ, 1988. 48 с.
103. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования / Под ред. Б. М. Ярустовского. Москва: Музыка, 1965. 353 с.
104. Иофис, Б. Модель интонационной формы музыки как основа содержательного единства музыкально-теоретического образования. В: Музыкальное искусство и образование: Вестник кафедры ЮНЕСКО, 2014, №3 с. 103-112 [online].
<https://cyberleninka.ru/article/n/model-intonatsionnoy-formy-muzyki-kak-osnova-soderzhatelnogo-edinstva-muzykalno-teoreticheskogo-obrazovaniya> (accessed 23.09.2017)
105. Йиранек, Я. Интонация как специфическая форма осмысления музыки. В: Сов. музыка, 1988, №10, с. 126-130.
106. Казанцева, Л. Мелодия и интонация. В: Теория музыки, 2016, №1, с. 6-12
107. Казанцева, Л. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
108. Казанцева, Л. Функции программы в музыке. [online].
<http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (accessed 23.09.2017)
109. Коженова, И. Скрипичный концерт Яна Сибелиуса: история создания и место в эволюции жанра. В: Проблемы романтизма в исполнительском искусстве / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1994, с. 74-92.
110. Колоней, В. Многокомпонентность музыкальной интонации. В: Музыкальное искусство. Вып. 14. 2014, с. 7-19 <http://prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart14/1.pdf> (accessed 23.04.2019)
111. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. Москва: Московская консерватория, 2009. 356 с.
112. Кравец, Н. Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: ГИИ, 1999. 24 с.
113. Крауклис, Г. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. 312 с.
114. Крауклис, Г. Методологические вопросы исследования программной музыки. В: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: МГДОЛЖ им. П. И. Чайковского, 1981, с. 44-76.
115. Крипак, О. Начало и принцип концертности в творчестве А. Караманова. В: Культура народов Причерноморья, № 162, 2009, с. 84-88 [online].

- <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6996/23-Kripak.pdf?sequence=1>
(accesat 12.05.2019)
116. Кудинова, Л. Название в музыке (к постановке проблемы). В: Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Москва, 2002, с. 99–110.
117. Кузнецов, И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. В: Вопросы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1977, вып. 3, с. 156-185.
118. Кузнецов, И. Судьба интонации на разломах музыкального языка новейшего времени. В: Проблемы онтологии музыки. К 90-летию Марка Генриховича Арановского (1928–2009) Москва: ГИИ, 2018, с. 10-29
119. Кузнецов, И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. В: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: МГДОЛК, 1981, с. 127-157.
120. Кундера, М. Нарушенные завещания: Эссе / Пер. с фр. М.Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с. То же, [online]. http://www.e-reading.club/chapter.php/31600/36/Kundera_-_Narushennyye_zaveshchaniya.html. Traducerea în română [online]. <http://surse.citapediia.ro/din.php?a=Milan+Kundera&d=Testamente+tr%E3date> (accesat 1.10.2016).
121. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: Композитор, 2003. 308 с.
122. Лебедев, Е. Эволюция скрипичного концерта в творчестве Ф. Мендельсона. В: Аспекти історичного музикознавства. Вып. 10. Харків, 2017, с. 23-34 [online]. http://num.kharkiv.ua/share/aspekty/vypusk10/aspekty_10_2_2_лебедев.pdf (accesat 18.07.2019)
123. Лобанова, М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблемы современной диалогистики. В: Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1985, с. 110-129.
124. Мальцева, В. Теоретические основы интонации в музыке. В: Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. LXIV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 4(64). [online]. URL: [https://sibac.info/archive/guman/4\(64\).pdf](https://sibac.info/archive/guman/4(64).pdf) (accesat 18.07.2019)
125. Манафова, М. Особенности претворения концертного жанра в творчестве Э. Денисова В: Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2010. №123, с. 230-237 [online]. <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-pretvoreniya-kontsertnogo-zhanra-v-tvorchestve-e-denisova> (accesat 07.06.2019)

126. Медушевский, В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
127. Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В: Музыкальный современник. Москва, 1984. Вып. 5, с. 5-17.
128. Медушевский, В. Музыкальный стиль как семиотический объект. В: Сов. музыка. 1979. № 3, с. 30-39.
129. Медушевский, В. О сущности музыки и задаче музыковедения. Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сборник научных статей. Москва-Уфа, 2007, с.15-50
130. Медушевский, В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) В: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения, 1984. Ленинград, 1986, с. 82-99.
131. Ментюков, А. О понятии «музыкальное интонирование». В: Южно-Российский музыкальный альманах. №1, 2016, с. 18-23 [online]. <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-muzykalnoe-intonirovanie> (accesat 07.06.2019)
132. Мироненко, Е. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4. В: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2007, nr. 3 (6) 2007, с. 131-139.
133. Мироненко, Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 с.
134. Мироненко, Е. Силевые константы композиторского творчества Г. Чобану. В: Cercetari de muzicologie. Кишинев, 1998, с. 171-179.
135. Михайлов, М. О понятии стиля в музыке. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Москва-Ленинград, 1965, вып. 4, с. 16-29.
136. Михайлов, М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
137. Мухина, В. Интонации и интонирование как феномены культуры: контекст развития внешних реалий и высших психических функций. В: Развитие личности. №1. 2018, с. 10-44 [online]. <https://cyberleninka.ru/article/n/intonatsii-i-intonirovanie-kak-fenomeny-kultury-kontekst-razvitiya-vneshnih-realiy-i-vysshih-psihicheskikh-funktsiy> (accesat 07.06.2018)
138. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988, 254 с.
139. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
140. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
141. Орлов, Г. Советский фортепианный концерт. Ленинград: Музгиз, 1954. 210 с.

142. Палтаджян, Ш. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта. В: Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств, №13 / 2008, с. 77-84. [online]. [https://irbis-nbuv.gov.ua > cgi-bin > irbis_nbuv > cgiirbis_64 > had_2008_13_11](https://irbis-nbuv.gov.ua>cgi-bin>irbis_nbuv>cgiirbis_64>had_2008_13_11) (accesat 12.01.2019)
143. Подколзина, О. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: автореферат дис. канд. иск. Москва, 2010. 27 с. [online]. <https://docplayer.ru/56937118-Podkolzina-olga-vasilevna-skrpichnye-koncerty-v-a-mocarta-osobennosti-zhanra-i-ispolnitelskoy-interpretacii.html> (accesat 12.01.2019)
144. Поповская, О. Некоторые особенности проявления программности в творчестве Э. Денисова 70-80-х годов. В: Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика, теория, практика. Ленинград, 1989, с. 70-86.
145. Поповская, О. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1990. 17 с. [online]. <http://cheloveknauka.com/simvolicheskaya-programmnost-v-sovetskoj-muzyke-70-80-h-godov#ixzz5tvvYPGtY> (accesat 12.01.2019)
146. Пославская, Н. Скрипичные концерты Стравинского и Берга: автореф. дис. канд. иск. Ленинград, 1988. 19 с.
147. Раабен, Л. Концерт. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Музыка, 1974, т. 2, с. 922-925.
148. Раабен, Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб.: Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. 126 с.
149. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 307 с.
150. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. 1968-1975. Ленинград: Музыка, 1976. 80 с.
151. Рубахина, Г. Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2014. 210 с. [online]. <https://dlib.rsl.ru/01005557352> (accesat 28.05.2018)
152. Савенко, С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. В: Кризис буржуазной культуры и музыка. Ленинград, 1983. Вып. 5, с. 96-112.
153. Самбриш, Е. Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога. Тирасполь: Изд-во Приднестровского университета, 2013. 240 с.
154. Самбриш, Е. Особенности реализации монологического концертирования в инструментальных концертах А. Эшпая. В: Artă și educație artistică: Revistă de cultură,

- știință și practică educațională. Bălți: Universitatea de Stat Alecu Russo, 2007, nr.2 (5), p. 63-72.
155. Самойленко, Е. Жанровая природа инструментального концерта: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 26 с.
156. Ситдикова, Ф. К вопросу о параллелях интонационно-выразительных характеристик скрипки и человеческого голоса. В: Вестник Башкирского университета. 2010. Т. 15, № 3, с. 722-726.
157. Соколов, А. Музыкальная композиция. XX века: диалектика творчества. Москва: Музыка, 1992. 230 с.
158. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. университета, 1994. 220 с.
159. Соколов, О. Об эстетических принципах программной музыки. В: Сов. музыка. 1985. № 10, с. 90–95.
160. Солнцев, В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1995. 22 с.
161. Суханцева, В. Интонационная теория Б.В. Асафьева (pго и contra). В: Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с. [online]. <http://psihdocs.ru/v-k-suhanceva-muzika-kak-mir-cheloveka.html?page=8> (accessat 10.03.2018)
162. Сысоева, А. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: (Проблемы типологии национальных школ): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1993. 22 с.
163. Тараканов, М. Инструментальный концерт. Москва: Знание, 1986. 56 с.
164. Тараканов, М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). В: Методологические проблемы музыкознания. Москва: Музыка, 1987, с. 31-71.
165. Тараканов, М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке 60-70-х годов. Москва: Сов. композитор, 1988. 271 с.
166. Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
167. Тихомирова, А. Семантика музыкального тематизма в современной музыкальной композиции (на примере камерно-инструментальных сочинений белорусских композиторов конца XX – начала XXI веков). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. №1 (30), с. 122-131

168. Тюлин, Ю. О программности в произведениях Шопена. 2-е изд. Москва: Музыка, 1968. 66 с.
169. У Сук Енг Фортепианная программная музыка в истории культуры: Проблема взаимодействия искусств. автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. – Москва, 2003. 22 с. [online]. <https://www.dissercat.com/content/fortepiannaya-programmnaya-muzyka-v-istorii-kultury-problema-vzaimodeistviya-iskusstv> (accessat 14.03.2019)
170. Уткин, А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 79-87.
171. Фортунатов, Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Москва: Композитор, 2004. 384 с.
172. Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: Прогресс; Прогресс-академия, 1992. 464 с.
173. Холопов, Ю. Концертная форма у И.С. Баха. В: О музыке. Проблемы анализа. Москва: Сов. композитор, 1974, с. 119-149.
174. Холопова, В. Борис Владимирович Асафьев: идеи на века. В: Журнал Общества теории музыки: выпуск 2 (18), 2017, с. 29-40.
175. Холопова, В. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
176. Холопова, В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с. [online]. http://lib.mdpu.org.ua/load/myzika/holopova_istoria_muziki.htm (accessat 14.02.2018)
177. Холопова, В. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. 490 с.
178. Холопова, В., Чигарёва, Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва: Союз композиторов, 1990. 347 с.
179. Хохлов, Ю. О музыкальной программности. Москва: Госмузиздат, 1963. 146 с.
180. Хохлов, Ю. Программная музыка. В: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю.В. Келдыша. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4, стб. 442–449.
181. Хохлов, Ю. Советский скрипичный концерт. Москва: Музгиз, 1956. 231 с.
182. Хохлов, Ю. Фортепианные концерты Ференца Листа. Москва: Музгиз, 1953. 84 с.
183. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
184. Цыпин, В. Пьер Булез об Арнольде Шёнберге В: Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2001, с. 110–119.

185. Чеботарева, Ю. Трактовка жанра скрипичного концерта в творчестве Генрика Венявского. В: Культура и искусство, №3 (33), 2016, с. 386-391 [online]. http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=37342 (accesat 14.03.2019)
186. Чернова, А. Об эволюции жанра инструментального концерта в творчестве Д. Шостаковича. В: Музыкальные жанры. История и современность. Горький, 1989, с. 51-54.
187. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
188. Шаравин, Е. Феномен программности в жанре инструментального концерта. В: Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I, с. 217-219. [online]. http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2013_12-1_53.pdf (accesat 14.03.2019)
189. Шостакович, Д. О времени и о себе: 1926–1975. Москва: Сов. композитор, 1980. 376 с.

Resurse Internet:

190. http://mcstore.ru/intonatsija_v_muzike.htm (accesat 14.03.2019)
191. <https://sibac.info/studconf/hum/lxiv/102176> (accesat 14.03.2019)
192. www.panufnik.com (accesat 14.03.2019)
193. <http://thomasbowes.com/cds> – CD – Walton and Barber violin concertos (accesat 14.03.2019)

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Ghenadie Ciobanu

Semnătura

Data 18 octombrie 2019



CV-ul AUTORULUI

Date de contact:

2005 Chișinău, str. Petru Rareș 41/1
Tel. 022 293458, GSM 069303777, 079504463,
gh.ciobanu@gmail.com

Nume: Ciobanu
Prenume: Ghenadie
Data nașterii: 6 aprilie, 1957
Locul nașterii: Bratușeni, Edineț
Cetățenia: Republica Moldova

Studii: Superioare

- Institutul Muzical-Pedagogic *Gnesin* (actualmente Academia de muzică din Rusia), or. Moscova, 1977–1982, Diplomă, specialitatea Pian, calificarea profesor, concertmaistru,
- Conservatorul Moldovenesc de Stat, 1984–1989, Diplomă, specialitatea Compoziție, calificarea compozitor, pedagog de discipline muzical-teoretice,
- Academia de Administrare Publică, 2000–2002, Diplomă, specialitatea Relații internaționale, calificarea Master relații internaționale.

Doctorat: – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2015–2019, specialitatea 635.01 – Muzicologie (creație).

Stagii:

– Academia Europeană de Teatru Muzical din Thurnau (Germania), cursuri de management artistic (1992)

Domenii de interes științific: muzica contemporană, compoziție modernă, predarea compoziției muzicale, cultura artistică în contemporaneitate

Activitatea profesională:

- 1982–1989 Școala specială muzicală E. Coca, profesor de pian special, concertmaistru
- 1989 până în prezent – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP, anterior Academia de Muzică G. Musicescu, Universitatea de Stat a Artelor (USAM)
Lector (1989), lector superior (1992), conferențiar universitar interimar (1997), conferențiar universitar (2007), profesor universitar interimar (2009), profesor universitar (2014) la Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz (anterior catedra Teoria muzicii și Compoziție)
- 1990–2012 Președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova
- 2012 până în prezent – Președinte de Onoare al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova
- 1997–2001 Ministru al culturii
- 2010–2014 Deputat în Parlamentul Republicii Moldova, membru al Comisiei permanente pentru cultură, educație, mass-media, tineret, sport

- Profesor invitat la unele universități din Europa – Universitatea din Las Palmas de Gran Canarias (1992–1995), Conservatorul Superior „Pierluigi da Palestrina”, Cagliari, Italia (2000–2002), Conservatorul Superior din Alcoy, Spania ș.a.
- Fondator și director al Festivalului Internațional “Zilele muzicii noi” din Chișinău (începând cu 1991)
- Membru al juriului la diferite concursuri internaționale de compoziție (printre care Concursul “Serghei Prokofiev”, Moscova (1996), Iaroslavl (1997); Concursul internațional de compoziție, Chișinău (1993); Alcoi, Spania (2000), Girona, Spania (2002), „Eurovision-Moldova” (2007, 2008).
- Fondator și director al Cursurilor internaționale de vară (Workshop) pentru tinerii compozitori, muzicologi și interpreți (Ivancea 1993, Călărași 1994, Chișinău 1995–1996, 1999, 2001, 2005, 2007)
- Fondator și director artistic al ansamblului “Ars poetica” (1991 – până în prezent)
- Profesor de compoziție la Liceul “Ciprian Porumbescu” (2004–2010), Liceul “S. Rahmaninov” (2019)

Participări la foruri științifice și metodico-științifice, simpozioane (naționale și internaționale), master-classes, workshop-uri, lecții: mai mult de 50 de participări în Republica Moldova, România, Italia, Spania, Ucraina, Ungaria, Belarusia etc. La tema tezei – participarea la 4 conferințe științifice internaționale.

Participări la festivaluri, concursuri și concerte în țară și străinătate (1989–2019): mai mult de 400 de participări

Activitatea de creație:

- Autor al aproape de două sute de opusuri în genurile de operă, muzical, muzică simfonică, lucrări pentru diverse ansambluri camerale, coruri, muzică pentru teatru și film, muzică ușoară etc.
- A colaborat cu cele mai prestigioase colective artistice și interpreți din țară și de peste hotare.
- Lucrările sale sunt interpretate în cadrul numeroaselor recitaluri și concerte din Republica Moldova, România, Franța, Germania, Grecia, Spania, Israel, Danemarca, Olanda, Rusia, Estonia, Ucraina, USA, China, Italia, Bulgaria, Austria, Japonia, Belgia, Andora, Ungaria, Guatemala, Salvador etc., sunt difuzate de posturi de radio și TV naționale și internaționale.
- Lucrările sale sunt înregistrate pe 8 CD-uri inclusiv un CD de autor.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate: în total – 28, inclusiv la tema tezei de doctorat – 4 articole în reviste naționale și materiale ale comunicărilor științifice – 4.

Premii, mențiuni, distincții, titluri onorifice:

- Titlul onorific “Maestru în artă” (1999);
- Medalia “150 de ani de la nașterea lui “Mihai Eminescu” (România, 2000);
- Ordinul “Steaua României”, comandor (2000);
- Ordinul „Gloria muncii” (2011);
- Medalia „Dimitrie Cantemir” al Academiei de Științe a Moldovei (2013);
- Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii și artei (1998);
- Titlul onorific “Doctor Honoris Causa” al Academiei de Muzică “Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (1997);
- Premiul I al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova (1995, 1997–2019);

- Premiul pentru muzică la Festivalul Teatral Național de Dramaturgie contemporană (Chișinău, 1998);
- Premiul “Antena de aur” al Companiei de Stat “Teleradio-Moldova” (1999);
- Premiul I la Concursul dedicat aniversării 50 de ani ai ONU și UNESCO (1995);
- Premiul Departamentului de Stat pentru tineret și sport (1991).

Cunoașterea limbilor:

Româna, rusa, germana și spaniola – fluent; engleza, franceza – mediu

Apartenența la societăți/asociații științifice și profesionale, naționale și internaționale:

- Membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (din 1987)
- Membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (din 1995)
- Membru al Uniunii Jurnaliștilor din Moldova (din 2003)
- Membru titular al Sociedad General de Autores y Editores (SGAE, Spania, din 1998)
- Președinte al Secțiunii Naționale a Republicii Moldova în cadrul Societății Internaționale de Muzica Contemporană – SIMC (începând cu 1993)
- Vice-președinte al Societății Internaționale a organizațiilor de compozitori MAKO (din 2007)