

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris:

CZU 784.087.68.071.2 (478)(043)

BURLAC FEDORA

**CORUL NAȚIONAL DE CAMERĂ
AL REPUBLICII MOLDOVA — PROMOTOR AL CREAȚIEI
CORALE AUTOHTONE**

653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:



Tcacenco Victoria,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autor:



Burlac Fedora

CHIȘINĂU, 2024

© Burlac Fedora, 2024

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	4
LISTA TABELELOR	7
LISTA FIGURILOR (EXEMPLE MUZICALE)	8
LISTA ABREVIERILOR	9
INTRODUCERE	11
1. CORUL DE CAMERĂ CA UN OBIECT DE STUDIU MUZICOLOGIC	19
1.1. Evoluția artei corale naționale reflectată în muzicologia contemporană	19
1.2. Din istoria colectivelor corale, inclusiv Corul Național de Cameră, și a dirijorilor de cor din Republica Moldova	25
1.3. Aspecte ale interpretării corale în viziunea cercetătorilor contemporani	31
1.4. Creația componistică națională pentru cor în viziunea muzicologiei moderne.....	39
1.5. Concluzii la capitolul 1.....	48
2. CORUL NAȚIONAL DE CAMERĂ: ISTORICUL FORMAȚIEI, REPERTORIUL, REALIZĂRILE ARTISTICE	50
2.1. Corul <i>Union Fenosa</i> (2002–2005).....	50
2.2. Corul Național de Cameră (2006 – până în prezent).....	57
2.3. Profilul artistic al dirijorului Iona Stepan.....	80
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	88
3. REPERTORIUL AUTOHTON AL CORULUI NAȚIONAL DE CAMERĂ CA MODEL DE PROMOVARE A CREAȚIEI CORALE NAȚIONALE	91
3.1. Creațiile compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul CNC.....	91
3.2. Genul de miniatură corală din creația componistică națională în repertoriul CNC ..	96
3.2.1. Procedee de tratare instrumentală a corului în miniatura <i>Ciocârlia</i> de Ion Enache.....	96
3.2.2. Explorarea procedeelelor vocal-corale ca mijloace de tratare a genului de colindă în creația <i>Colo sus, colo mai jos</i> de Dumitru Belinschi.....	106
3.2.3. Corelația text-muzică în miniatura <i>Norii</i> de Zlata Tkaci pe versurile Agnesei Roșca.....	116
3.3. Genuri ciclice de amploare semnate de compozitori autohtoni în repertoriul CNC.....	121
3.3.1. Tratarea procedeelelor corale în ciclul <i>Descânțece</i> de Igor Iachimciuc.....	121
3.3.2. <i>De la Tiras pân' la Tissa</i> de Tudor Chiriac privită sub aspect analitic și interpretativ.....	146
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	156
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	157
BIBLIOGRAFIE	162
ANEXA 1. LISTA CREAȚIILOR/ARANJAMENTELOR COMPOZITORILOR AUTOHTONI DIN REPERTORIUL CNC	185
ANEXA 2. TABELUL ÎNREGISTRĂRILOR CNC (2018–2022)	207
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	214
CV-UL CANDIDATULUI	215

ADNOTARE

**Corul Național de Cameră al Republicii Moldova — promotor al creației corale autohtone.
Teza pentru obținerea titlului științific de doctor în studiul artelor și culturologie,
specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2024.**

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 303 de titluri, 2 anexe (tabelul creațiilor compozitorilor autohtoni din repertoriul CNC și lista înregistrărilor audio și video ale CNC), 152 de pagini ale textului de bază, 25 de figuri (exemple muzicale) și 10 tabele. Rezultatele obținute sunt publicate în 9 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: Corul Național de Cameră, arta corală profesionistă, specificul corului de cameră, muzica corală națională, procedee de tratare a corului, stilistica interpretativă.

Domeniul de studiu: arta muzicală, creația corală din Republica Moldova, istoria artei de interpretare corală națională.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul investigației constă în cercetarea multiaspectuală a aportului CNC la dezvoltarea artei corale naționale, în general, și la valorificarea repertoriului coral autohton, în special.

Realizarea acestuia prevede atingerea mai multor **obiective:** determinarea specificului interpretativ al formației corale de cameră; reconstituirea succintă a parcursului istoric al cântării corale de cameră în Republica Moldova; prezentarea multiaspectuală a imaginii artistice a CNC și aprecierea rolului său în promovarea creației corale autohtone; trecerea în revistă a evoluției artistice a conducătorului CNC, dirijorului Ilona Stepan; efectuarea analizei complexe a celor mai reprezentative creații și prelucrări corale semnate de compozitorii moldoveni din repertoriul CNC; elucidarea limbajului și procedeelelor componistice folosite în creațiile analizate; evidențierea specificului utilizării folclorului în muzica corală din Republica Moldova; reliefa procedeelelor interpretative tradiționale și descoperirea celor inovatoare; relevarea particularităților interpretative ale creațiilor studiate.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei: pentru prima dată în muzicologia autohtonă au fost cercetate evoluția artistică a CNC și a dirijorului Ilona Stepan, precum și specificul tratării repertoriului în practica interpretativă a CNC.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante care rezidă în fundamentarea științifică a rolului Corului Național de Cameră în promovarea muzicii corale autohtone.

Semnificația teoretică a studiului constă în completarea conceptelor ce țin de specificul corului de cameră, în general, dar și de cel al CNC, în mod particular: *artă corală profesionistă; strategie sonoră; voci flexibile; sonoritate echilibrată; tratare instrumentală a vocilor; individualitate artistică; tematica hispanității muzicale*. Aportul teoretico-științific al tezei se manifestă și prin elucidarea unor aspecte interpretative caracteristice corului cameral, relevarea unor particularități de interpretare a repertoriului coral autohton.

Valoarea aplicativă a lucrării: rezultatele tezei pot servi drept bază pentru cercetări științifice ulterioare consacrate artei corale, fiind utile pentru specialiști din diverse domenii: științific, pedagogic, componistic și interpretativ. Materialele tezei pot fi utile ca suport metodicodidactic și științific în predarea disciplinelor: *Teoria și istoria artei corale, Dirijatul coral, Clasa corală, Repertoriul coral, Citirea partiturilor corale, Istoria muzicii naționale*.

Implementarea rezultatelor științifice a fost realizată în contextul activităților didactice și științifice în cadrul departamentului Canto și Dirijat al AMTAP, dar și în activitatea interpretativă ca și artistă a Corului Național de Cameră. Rezultatele științifice au fost prezentate în cadrul a 8 conferințe științifice internaționale și naționale.

АННОТАЦИЯ

Бурлак Федора. Национальный камерный хор Республики Молдова — популяризатор отечественного хорового творчества. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2024.

Структура диссертации: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 303 наименований, 2 Приложения (таблица произведений отечественных композиторов из репертуара Национального Камерного Хора и перечень аудио- и видеозаписей), 152 страниц основного текста, 25 нотных примеров и 10 таблиц. Результаты исследования отражены в 9 научных публикациях.

Ключевые слова: Национальный Камерный Хор, профессиональное хоровое искусство, специфика камерного хора, национальная хоровая музыка, приёмы хоровой трактовки.

Область изучения: музыкальное искусство, национальное композиторское творчество, история хорового искусства Республики Молдова.

Цель и задачи диссертации. Цель работы состоит в комплексном исследовании роли Национального Камерного Хора в развитии отечественного хорового искусства, в целом, и освоении национального хорового репертуара, в частности. Достижение этой цели предусматривает решение нескольких **задач:** определение исполнительской специфики камерного хора; краткая реконструкция исторического пути камерного хорового пения в Республике Молдова; многоаспектное представление художественного облика хора и признание его роли в продвижении национального хорового творчества; обзор творческой эволюции художественного руководителя хора, дирижера Илоны Степан; комплексный анализ наиболее репрезентативных хоровых произведений молдавских композиторов из репертуара НКХ; выявление особенностей музыкального языка и композиционных приемов анализируемых произведений; определение специфики использования фольклора в хоровой музыке Республики Молдова; выявление традиционных и новаторских исполнительских приёмов, а также исполнительских особенностей анализируемых произведений.

Научная новизна и оригинальность диссертации: впервые в отечественном музыкознании были исследованы артистическая эволюция Национального Камерного Хора и его дирижёра Илоны Степан, а также выявлены особенности трактовки национального хорового репертуара в исполнительской практике НКХ.

Полученные результаты исследования вносят вклад в разрешение важной научной проблемы, состоящей в научном изучении роли Национального Камерного Хора в продвижении национальной хоровой музыки.

Теоретическая значимость исследования состоит в дополнении понятий, связанных со спецификой камерного хора в целом, и НКХ, в частности: *профессиональное хоровое искусство; звуковая стратегия; гибкие голоса; сбалансированный звук; инструментальная трактовка голоса; художественная индивидуальность; тематика музыкального испанизма.* Научный вклад проявляется и в освещении исполнительских аспектов, характерных для камерного хора, выявлении особенностей интерпретации национального хорового репертуара.

Практическая значимость работы: результаты диссертации могут служить основой для дальнейших научных исследований, посвященных хоровому творчеству, быть полезными для специалистов различных областей: научной, педагогической, композиторской и исполнительской. Так же материалы диссертации могут быть полезны в качестве методического и научного обеспечения в процессе преподавания ряда дисциплин: *Теория и история хорового искусства, Хоровое дирижирование, Хоровой класс, Хоровой репертуар, Чтение хоровых партитур, История национальной музыки.*

Апробация научных результатов осуществлялась в процессе педагогической дидактической и научной деятельности в рамках департамента *Сольное пение и дирижирование* АМГИИ, а также в исполнительской деятельности в качестве артиста Национального Камерного Хора. Научные результаты представлены на 8 международных и национальных научных конференциях.

ANNOTATION

Burlac Fedora. The National Chamber Choir of the Republic of Moldova — promoter of national choral creation. Thesis for obtaining the scientific degree of doctor in the arts and culturology studies, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2024.

Structure of the thesis: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 303 titles, 2 Appendices (the table of creations of Moldovan composers from the NCC repertoire, the list of audio- and videorecordings), 152 pages of the basic text, 25 music examples and 10 charts. The investigation results are reflected in 9 scientific publications.

Keywords: The National Chamber Choir, professional choral art, the specifics of the chamber choir, national choral music, methods of treating the choir, interpretive stylistics.

Field of study: musical art, choir creation from the Republic of Moldova, history of national choral art.

The purpose and objectives of the thesis. The **purpose** of the investigation is a multiaspectual research of the NCC' contribution to development of the national choir art in general and to valorization of the national choir repertoire, in particular.

The achievement of this goal presumes the realisation of several **objectives**: the determination of the interpretive specifics of the chamber choir formation; the brief reconstruction of the historical course of chamber choir singing in the Republic of Moldova; the multifaceted presentation of the NCC's artistic image and the appreciation of its role in promoting national choir creation; review of the artistic evolution of NCC' leader, conductor Ilona Stepan; carrying out the complex analysis of the most representative choral creations written by Moldovan composers from the NCC repertoire; reveal of the language and architectonics tools used in the analyzed works; highlighting the specifics of the use of folklore in chamber choir music from the Republic of Moldova; revealing interpretive peculiarities of the analyzed creations.

The scientific novelty and originality of the thesis: for the first time in national musicology, the artistic evolution of NCC and its conductor Ilona Stepan were researched; as well as the specificity of the treatment of the national repertoire in the interpretative practice of the NCC.

The obtained results contribute to the important scientific problem solving which consists in the scientific substantiation of the role of The National Chamber Choir in the promotion of autochthonous choral creation.

The theoretical significance of the study consists in completing the concepts related to the specifics of the chamber choir, in general, but also NCC, in particular: *professional choir art; sound strategy; flexible voices; balanced sound; instrumental treatment of voices; artistic individuality; the theme of musical Hispanicity*. The theoretical-scientific contribution of the thesis is also manifested through the elucidation of some performance aspects of chamber choir, revealing of performance peculiarities of the national choir repertoire.

The applicative value of the work: the results of the thesis can serve as a basis for further scientific researches devoted to choral art, being useful for specialists in various fields: scientific, pedagogical, compositional and interpretive. In the same way, the thesis materials can be useful as methodical-didactic and scientific support in the teaching of several disciplines: *Theory and History of Choir Art, Choral conducting, Choir class, Choir repertoire, Choir score reading, History of national music*.

The implementation of the scientific results was carried out in the context of the didactic and scientific activities within AMTAP' Singing and Conducting department, but also in the performance activity as an artist of the National Chamber Choir. The scientific results are presented in 8 national and international scientific conferences.

LISTA TABELELOR

Tabelul 3.1.	Forma muzicală a creației <i>Ciocârlia</i> de I. Enache.....	102
Tabelul 3.2.	Forma muzicală a creației <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	109
Tabelul 3.3.	Planul tonal al creației <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	111
Tabelul 3.4.	Schema alternării tonalităților majoro-minore omonime în creația <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	111
Tabelul 3.5.	Schema expunerii temei în creația <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	112
Tabelul 3.6.	Ambitusul vocilor în creația <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	115
Tabelul 3.7.	Aspecte dinamice în <i>Colo sus, colo mai jos</i> de D. Belinschi.....	115
Tabelul 3.8.	Forma muzicală a miniaturii corale <i>Norii</i> de Z. Tkaci.....	119
Tabelul 3.9.	Forma muzicală a ciclului <i>Descânțece</i> de I. Iachimciuc.....	124
Tabelul 3.10.	Spectrul tempourilor și planul modal-tonal în ciclul <i>Descânțece</i> de I. Iachimciuc.....	144

LISTA FIGURILOR (EXEMPLE MUZICALE)

Figura 3.1.	Ciocârlia de I. Enache, mm. 1–3.....	102
Figura 3.2.	Ciocârlia de I. Enache, mm. 8–9.....	103
Figura 3.3.	Ciocârlia de I. Enache, mm. 16–21.....	104
Figura 3.4.	Colo sus, colo mai jos de D. Belinschi, mm. 1–4.....	109
Figura 3.5.	Colo sus, colo mai jos de D. Belinschi, mm. 50–53.....	113
Figura 3.6.	Norii de Z. Tkaci, mm. 57–60.....	119
Figura 3.7.	Norii de Z. Tkaci, mm. 1–4.....	121
Figura 3.8.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 1–10.....	124
Figura 3.9.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 15–22.....	126
Figura 3.10.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 53–56.....	127
Figura 3.11.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 83–85.....	128
Figura 3.12.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. II, mm. 10–15.....	130
Figura 3.13.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. III, mm. 1–9.....	133
Figura 3.14.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. III, mm. 19–27.....	134
Figura 3.15.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. III, mm. 91–95.....	135
Figura 3.16.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 1–4.....	136
Figura 3.17.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 16–24.....	137
Figura 3.18.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 35–43.....	138
Figura 3.19.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 107–112.....	139
Figura 3.20.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. V, mm. 1–2.....	140
Figura 3.21.	Descânțece de I. Iachimciuc, p. V, mm. 1–9.....	142
Figura 3.22.	De la Tiras pân' la Tissa de T. Chiriac, Nr. 5 — Vin flăcăi din străinie, mm. 30–32.....	150
Figura 3.23.	De la Tiras pân' la Tissa de T. Chiriac, Nr. 4 — Mult mi-i dor de badea iară, mm. 8–12.....	151
Figura 3.24.	De la Tiras pân' la Tissa de T. Chiriac, Nr. 6 — Cântece de voinicie, mm. 52–54.....	152
Figura 3.25.	De la Tiras pân' la Tissa de T. Chiriac, Nr. 9 — Cântece de logodire, mm. 21–23.....	153

LISTA ABREVIERILOR

- acomp. — acompaniament
AMTAP — Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
Autoref. — autoreferat
c. — cifra
c.c. — culegere computerizată
CCAD — Capela Corală Academică *Doina*
CCAS *Doina* — Capela Corală Academică de Stat *Doina*
cl. — clarinet
CNC — Corul Național de Camera
CS TRM — Compania de Stat Teleradio-Moldova
CUF — Corul *Union Fenosa*
DCA — Dirijat Cor Academic
dir. — dirijor
Ed. — editura
ed. — ediția
fag. — fagot
FCUF — Fundația Culturală *Union Fenosa*
folc. — folcloric, folclorice
instr. — instrumente
î.c. — înregistrare din concert
înreg. — înregistrare
î.s. — înregistrare în studiou
î.tv. — înregistrare cu transmisiune tv
m., mm. — măsura, măsurile
Nr., nr. — numărul
ob. — oboi
ONC — Orchestra Națională de Camera
orch. — orchestră
orch. simf. — orchestră simfonică
p.a. — primă audiție
perc. — percuție
pf. — piano forte
p., pp. — partea, părțile
p., pp. — pagină, pagini
prel. — prelucrare
pt. — pentru
RASSM — Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească

RSSM — Republica Sovietică Socialistă Moldovenească
SATB — cor mixt
sopr. — soprano
șt. — științific
TNOB – Teatrul Național de Operă și Balet
trad. — traducere
tz. — teză
vol. — volum
автореф. дис. канд. — автореферат диссертации кандидата
автореф. дис. докт. — автореферат диссертации доктора
Вып. — выпуск
изд. — издание
Ред. — редакция
Сб. ст. — сборник статей
с. — страница, страницы
т. — том
Учеб. пособ. — Учебное пособие
ч. — часть

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei de cercetare. Cântarea corală este una dintre cele mai vechi forme ale artei muzicale, având originile chiar în Antichitate. Evoluția cântării colective de la începuturi și până în zilele noastre s-a dezvoltat în paralel cu celelalte tipuri de interpretare a muzicii. În rezultat, a ajuns la nivelul actual de profesionalism afirmându-se ca un domeniu aparte în cultura muzicală universală în general și în arta corală profesionistă, în particular.

În mediul cultural-artistic din Republica Moldova, cântarea corală profesionistă se bucură de un loc aparte datorită tradițiilor cultivate și asimilate în regiune, dar și grație răspândirii și dezvoltării acesteia prin activitatea permanentă a colectivelor corale în cadrul instituțiilor de profil de nivel național. Printre reperatele demne de nominalizat, la ora actuală, se încadrează Capela Corală Academică *Doina* (Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*), Corul Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, Corul Național de Cameră (Interprinderea de Stat Sala cu Orgă), Capela corală *Moldova* (Compania Publică de Stat Teleradio-Moldova) și într-o zonă puțin detașată de centrul cultural chișinăuian — Corul de Cameră de pe lângă Palatul Republicii din Tiraspol.

Aceste colective sunt încadrate într-o activitate filarmonică permanentă pe lângă instituțiile reprezentante de stat, având programe prestabilite conform stagiunilor inițiate anual, iar repertoriul lor vast cuprinde creații din literatura muzicală universală și, neapărat, cea națională. În plus, corurile respective se implică prin participarea la evenimente de interes cultural la nivel de stat, îndeplinind toate criteriile prevăzute în statutul lor oficial de formații profesioniste.

Corul de cameră reprezintă o categorie aparte între tipurile de formații corale. Mai întâi de toate, un colectiv coral cameral cere o măiestrie egală a tuturor membrilor, în ceea ce privește intonația, emisia sunetului, articulația, dicțiunea, culoarea sunetului, aspectele dinamice etc. Cu referire la apariția și dezvoltarea în țara noastră a corului de cameră ca un tip aparte de formație corală, datele studiate atestă că nu există o preistorie bogată, iar până la înființarea Corului Național de Cameră, coruri de cameră au fost doar din cele cu titlu de amator. O primă încercare de a constitui un cor cameral datează cu anul 1928, la Tiraspol (capitala de pe atunci a RASSM) de către muzicianul N. Nenev, corul era format din 15–20 de persoane, fapt ce vorbește despre o componență mică, camerală a colectivului [111, p. 8].

Activitatea acestuia, nu a durat prea mult, întrucât în anul 1930, Corul din Tiraspol a fost transferat la Chișinău pentru a fuziona cu Corul Simfonic condus de V. Bulâcirov. Scopul acestei comuniuni a fost crearea studioului coral *Doina* în fruntea căruia fusese numit cunoscutul dirijor din Odesa, K. K. Pigrov [ibidem]. Organizarea colectivului dat a constituit un imbold pentru

evoluția artei corale naționale, însă a suspendat, în același timp, pentru încă câteva decenii, tendința de inițiere a unor tradiții ale cântării corale de cameră.

Prin urmare, ideea de a întemeia un colectiv coral de cameră în Moldova a fost lansată și realizată mult mai târziu, propunerea fiind înaintată de dirijorul și profesorul Efim Bogdanovschi, care în anul 1972 formează primul Cor de cameră din RSSM pe lângă Palatul Sindicatelor din Cultură. Deși fusese fondat ca și colectiv de amatori, prin performanțele sale, acesta nu ceda cu nimic unui cor profesionist, având succese mari atât în țară, cât și peste hotarele sale.

Activitatea sa constantă timp de peste două decenii a avut un impact pozitiv, generând continuitate artei corale de cameră din țara noastră. Astfel, după desființarea sa în anul 1995, modelul unui astfel de cor a fost preluat de două discipole ale maestrului E. Bogdanovschi: Valentina Boldurat, prin organizarea Corului de cameră *Credo*, pe lângă MAI (1995) și Natalia Barabanscicova prin formarea Corului cameral de Tineret *Rapsodia* de pe lângă Centrul Republican de Copii și Tineret *Artico* (1998).

Deși corespund ca etapă de organizare, aceste două colective s-au dezvoltat în moduri total diferite. *Credo*, format din maturi a putut atinge și menține, pentru o perioadă destul de îndelungată nivelul unui cor profesionist. Însă, subordonat fiind condițiilor de funcționare ca și colectiv al unor organe ale securității de stat, la o anumită etapă, și mai ales odată cu plecarea din funcție a dirijorului V. Boldurat, s-a resimțit o restrângere a intereselor și preocupărilor corului. În alte rânduri, *Rapsodia* s-a constituit ca și colectiv de copii și tineri în proces de formare și educație muzicală, alcătuind prin componența sa un grup cameral mixt cu o sunare armonioasă ce poate cuprinde repertorii destinate corurilor mixte însă, nicidecum, nu poate fi clasificat drept un cor de cameră profesionist.

Printre colectivele menționate, Corul Național de Cameră (în continuare CNC) este primul și unicul cor cameral profesionist din Republica Moldova, fondat în anul 2002, ca și colectiv artistic pe lângă Fundația Culturală *Union Fenosa* a companiei private cu același nume. Inițiativa aparține mecenatului Ignacio Ibarra, director al companiei sus-numite. În calitate de dirijor și conducător artistic a fost aleasă șefa catedrei *Dirijat Cor Academic* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și dirijorul Corului mixt studentesc al catedrei I. Stepan.

Iubitor înflăcărat al cântării corale, I. Ibarra a intenționat să creeze în Republica Moldova un cor profesionist care avea să propage arta de interpretare corală la cel mai înalt nivel — atât național, cât și internațional. Succesele colectivului, au fost evidente încă din primele sale apariții în scenă și au fost reconfirmate cu fiecare evoluare a sa în țară și peste hotarele ei. Deși, inițial, a purtat numele companiei *Union Fenosa*, astăzi colectivul deține titlul de Cor Național de Cameră, care își continuă menirea sa esențială de mesager profesionist al artei corale naționale de cameră.

În ceea ce privește repertoriul CNC afirmăm că în afară de muzica universală de diferite genuri, creația corală a compozitorilor autohtoni prezintă o componentă esențială pentru evoluția CNC. Astfel, CNC deține un bogat repertoriu de creații semnate de compozitori din țara noastră — de la Gavriil Musicescu până la Igor Iachimciuc. O parte dintre creațiile incluse în repertoriul corului au fost scrise special pentru acest colectiv: interesul compozitorilor se explică, de cele mai multe ori, prin încrederea profesională acordată CNC și dirijorului său.

Creațiile interpretate se deosebesc printr-o redare adecvată a conceptului componistic, prin simțul impecabil al stilului muzical, sunarea specifică camerală, flexibilitatea vocilor, mobilitatea coriștilor în realizarea cerințelor înalte ale dirijorului, dar și prin experiența interpretativă și viziunea artistică a dirijorului I. Stepan. Deși se bucură de o apreciere înaltă pe plan național și internațional, o activitate multilaterală, un repertoriu vast și variat, inclusiv opusurile compozitorilor autohtoni, până la momentul de față CNC nu și-a găsit reflectarea în cercetările muzicologilor din țara noastră, fapt care ne-a impulsionat să studiem detaliat istoria, repertoriul, activitatea concertistică și specificul său interpretativ.

Scopul investigației constă în cercetarea exhaustivă a aportului CNC la dezvoltarea artei corale naționale, în general, și la valorificarea repertoriului coral autohton, în special.

Realizarea acestui scop prevede atingerea mai multor **obiective**:

- determinarea specificului interpretativ al formației corale de cameră;
- reconstituirea succintă a parcursului istoric al cântării corale de cameră în Republica Moldova;
- prezentarea multiaspectuală a imaginii artistice a CNC;
- aprecierea rolului CNC la promovarea creației corale autohtone;
- trecerea în revistă a evoluției artistice a conducătorului CNC, dirijorul Ilona Stepan, Artistă Emerită (2013) și Artistă a Poporului din Republica Moldova (2020);
- efectuarea analizei complexe a celor mai reprezentative creații și prelucrări corale semnate de compozitorii moldoveni din repertoriul CNC;
- elucidarea limbajului și procedeele componistice folosite în creațiile analizate;
- evidențierea specificului utilizării folclorului în muzica pentru cor de cameră din Republica Moldova;
- reliefaarea procedeele interpretative tradiționale și descoperirea celor inovatoare;
- relevarea particularităților interpretative și a problemelor tehnice în creațiile analizate;
- propunerea unor modalități de depășire a dificultăților tehnice și interpretative, extrase din activitatea repetițională a CNC.

Materialul muzical inclus în procesul de investigare include partituri ale unor creații de valoare sporită din repertoriul autohton al CNC. Dintre genurile miniaturale a fost selectată lucrarea *Norii* semnată de Zlata Tkaci — creație, în întregime, concepută de către compozitoare și — *Colosus, colo mai jos* de Dumitru Belinschi și *Ciocârlia* de Ion Enache — două prelucrări cu totul originale ale melodiilor populare. Genurile ample sunt reprezentate de două opusuri ciclice de proporții — *Descânțete* de Igor Iachimciuc și *De la Tiras pân' la Tissa* de Tudor Chiriac.

Selecția creațiilor pentru analiză în prezenta teză a fost impulsionată, în cea mai mare parte, de pluralitatea procedeeleor componistice și celor de tratare a corului, de utilizarea diferitor tipuri de factură corală și de implicarea unor procedee vocal-corale inovatoare menite să fructifice un întreg arsenal de posibilități interpretative ale corului. Un al doilea argument care ne-a determinat întru alegerea opusurilor menționate este popularitatea acestora în cadrul evoluărilor CNC atât la nivel național, cât și internațional, dar și expunerea lor în programe concertistice cu caracter divers, în activități extra-concertistice, precum și aprecierea lor vădită de către publicul autohton. Un temei aparte îl prezintă și relațiile de colaborare ale dnei I. Stepan cu compozitorii I. Iachimciuc, T. Chiriac, D. Belinschi și, desigur, înaltul dumneaei respect pentru creația regretatei Z. Tkaci. În acest context, menționăm că premierele opusurilor analizate, în mare măsură, au fost realizate în strânsă conlucrare cu autorii.

Realizarea obiectivelor lucrării a determinat **metodologia de cercetare de natură sintetică**. Astfel, pentru reconstituirea evoluției cântării corale de cameră pe teritoriul țării noastre, cât și cea a activității de creație a CNC și a dirijorului său am recurs la metoda istorică. Studiarea fenomenului *artă corală de cameră*, inclusiv creația autohtonă pentru cor, a înaintat drept cerință prezența unei baze teoretice interdisciplinare. Metoda empirică a stat la baza acumulării și studierii faptelor istorice și a surselor științifice.

Analiza complexă a opusurilor reprezentative din repertoriul autohton al CNC a solicitat o simbioză a metodelor: istorică, empirică, de analiză și de sinteză. Totodată, a fost antrenat instrumentarul mai multor discipline muzical-teoretice, precum: armonia, polifonia, teoria formelor, teoria artei interpretative, etnomuzicologia. Metodele teoretice de cercetare au interferat cu cele ce țin de practica dirijorală și cu cele ce vizează tehnicile de interpretare vocal-corală. Studiarea și analiza complexă a creațiilor compozitorilor naționali a presupus folosirea unor metode din domeniul de cercetare al lingvisticii, precum analiza lexicală și cea semantică a textelor, prin intermediul cărora am putut demonstra corelația dintre text și muzică, în condițiile subordonării reciproce a acestor două componente în opusurile analizate.

Dintre metodele fundamentale de cercetare științifică, observația ne-a folosit la relevarea principiilor de funcționare a CNC ca și tip de formație coral-camerală și la identificarea concepției

artistice a dirijorului I. Stepan cu privire la modul în care dumneaei tratează creațiile autohtone pentru cor, în special, partiturile analizate în prezenta teză.

Menționăm că pentru cercetarea de față, metoda observației participative a jucat un rol esențial, întrucât autoarea, ca și observator integrat în colectivul CNC, pe parcursul a 17 ani de activitate a studiat, în profunzime, specificul existențial al colectivului pentru a-i crea o imagine, cu adevărat, autentică. Cercetarea CNC, ca și obiect de studiu muzicologic, se caracterizează drept un demers calitativ din perspectiva realității studiate, evidențiind aspecte unice, particulare ale activității formației. Principiile și strategiile metodologice utilizate au oferit prioritate abordării comprehensive a fenomenelor cu caracter unic. Sunt de remarcat și modalitățile de exersare și de soluționare a dificultăților interpretative, parvenite în procesul repetițional. De asemenea, au fost surprinse momente inedite și irepetabile în procesul de creație etc. În demersul cercetării, prin metoda inductivă au fost acumulate și analizate date pentru identificarea problemei științifice, precum și prezentarea constatărilor. Metoda deductivă a stat la baza conceperii problemei de cercetare, la elaborarea planului investigației și la formularea concluziilor.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei. Originalitatea tezei este apreciată conform multiplelor elemente ale conținutului ei: pentru prima dată în muzicologia autohtonă este luată în vizor creația corală de cameră prin prisma interpretării ei actuale de către CNC; toate lucrările analizate au fost prezentate în premieră de către corul sus-numit, iar unele dintre ele pentru prima dată au devenit obiecte științifice, ceea ce permite reconstituirea unei imagini integre a repertoriului coral autohton; în teză sunt relevate importante etape istorice din evoluția artei corale de cameră din Republica Moldova; sunt cercetate și descoperite trăsături caracteristice interpretării corale de cameră; sunt sistematizate și prezentate formele de activitate ale corurilor camerale contemporane; este folosită o metodă de cercetare complexă care implică atât analiza muzicologică tradițională, cât și cea stilistico-interpretativă a lucrărilor realizate în concordanță cu particularitățile interpretării CNC.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante care constă în fundamentarea științifică a rolului CNC în promovarea muzicii corale autohtone.

Semnificația teoretică a tezei constă în elucidarea și completarea conceptelor ce țin de specificul corului de cameră, în general, dar și de cel al CNC, în mod particular: *artă corală profesionistă; strategie sonoră; voci flexibile; sonoritate echilibrată; tratare instrumentală a vocilor; individualitate artistică; tematica hispanității muzicale*. Aportul teoretico-științific al tezei se manifestă și prin elucidarea unor aspecte interpretative caracteristice corului cameral, relevarea unor particularități de interpretare a repertoriului coral autohton, suprimând, astfel, unele confuzii, presupuneri sau omisiuni din știința muzicologică. Elaborarea analizelor partiturilor corale a permis

elucidarea tendințelor stilistice și dezvăluirea noilor concepții creative ale compozitorilor din Republica Moldova. Sistematizarea genurilor predominante în repertoriul CNC, descoperirea sferelor de imagini ale muzicii corale de cameră, precum și sugestiile practice desprinse din activitatea CNC sub conducerea I. Stepan constituie o valoroasă contribuție la completarea golurilor existente în domeniul artei corale interpretative.

Valoarea aplicativă a lucrării. Teza poate servi drept bază pentru cercetări științifice ulterioare consacrate artei corale naționale. Ea poate fi utilizată în calitate de material didactic în instituțiile de învățământ artistic superior la disciplinele *Istoria și teoria artei corale*, *Metodica interpretării corale*, *Practica corală*, *Clasa corală*, *Dirijat coral*. Materialele lucrării de față pot fi folosite de specialiști din diverse domenii: științific, pedagogic, componistic, interpretativ. Rezultatele cercetării pot fi un suport real în lucrul dirijorilor de cor, în procesul de stabilire a repertoriului coral și în cel al metodelor de interpretare a creațiilor. Lucrările prezentate în premieră pot constitui o bază repertorială pentru alte colective corale, iar analiza efectuată de autor poate servi drept reper al unei interpretări artistice descifrate în acest studiu.

Aprobarea rezultatelor obținute. Teza a fost realizată în conformitate cu prevederile planului de cercetare științifică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și a fost discutată în cadrul ședințelor departamentului *Muzicologie*, *Compoziție* și *Jazz* și la ședința Seminarului Științific de Profil la specialitatea 653.01 – *Muzicologie* și recomandată spre susținere. Rezultatele cercetării științifice prezentate în teză au fost reflectate în 9 publicații și în comunicările autoarei la conferințele științifice internaționale organizate de către Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice împreună cu Institutul Cultural Român *Mihai Eminescu*, Institutul Patrimoniului Cultural și Academia de Științe a Moldovei.

Autoarea prezentei teze exprimă profundă recunoștință pentru suport și dedicație regretatului muzicolog, **dr., prof. univ. Galina Cocearova**, sub îndrumarea căreia a fost realizată o mare parte a cercetării de față. Cu apreciere deosebită față de arta corală profesionistă, pe parcursul vieții, dumneaei a fost prezentă la toate evoluările colectivului. Tema cercetării de față a fost o idee sugerată de către doamna G. Cocearova, precum și schițele analitice ale creațiilor prezente în lucrarea dată au fost realizate cu contribuția dumneaei.

Sumarul capitolelor tezei. Introducerea conține următoarele compartimente: actualitatea și importanța temei investigate și gradul de studiere a ei, scopul și obiectivele tezei, problema științifică, metodologia cercetării științifice, noutatea și originalitatea științifică a rezultatelor obținute, semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării, principalele rezultate științifice înaintate spre susținerea și aprobarea acestora.

În cadrul **primului capitol** intitulat **Corul de cameră ca un obiect de studiu muzicologic** sunt analizate diferite aspecte legate de studierea situației din domeniul cercetării. Astfel, în cadrul subcapitolului **1.1. Evoluția artei corale naționale reflectată în muzicologia contemporană** se studiază mai multe surse de referință care aparțin autorilor din România și Republica Moldova: A. Boldur, G. Breazul, O. L. Cosma, D. Popovici, G. Ciaicovschi-Mereșanu, E. Mironenco, V. Melnic, E. Nagacevschi, T. Danița, L. Balaban. Autorii nominalizați cercetează apariția cântului coral în cultura românească, primele colective corale naționale, evoluția creației componistice corale — sacre și laice, personalități care au contribuit la dezvoltarea artei corale — M. Berezovschi, G. Musicescu.

Următorul subcapitol — **1.2. Din istoria colectivelor corale, inclusiv Corul Național de Cameră, și a dirijorilor de cor din Republica Moldova** este dedicat colectivelor corale și personalităților proeminente care au influențat devenirea și evoluția artei corale, inclusiv și cea de cameră, din Republica Moldova. Printre autorii care au adus un aport considerabil în studiul problematicii vizate vom menționa pe G. Breazul, L. Axionova, Gh. Ciaicovschi-Mereșanu, S. Buzilă, E. Nagacevschi, E. Moraru, E. Gîrbu. Apreciem contribuția dnei G. Cocearova, autoarea articolului *Captiva muzicii corale*, dedicat activității de creație a dirijorului Ilona Stepan.

Subcapitolul **1.3. Aspecte ale interpretării corale în viziunea cercetătorilor contemporani** reflectă conceptele parvenite din lucrările autorilor din diferite țări ale lumii, inclusiv România și cele din spațiul post-sovietic, statele Europei și SUA: C. Pigrov, P. Cesnokov, Iu. Holopov, Iu. Paisov, B. Pevzner, B. Tevlin, I. Batiuk, V. Sokolov, G. Dmitrevski, A. Egorov, H. Coward, G. H. Lamb etc.

În cadrul următorului subcapitol **1.4. Creația componistică națională pentru cor în viziunea muzicologiei moderne** sunt prezentate concepte și idei privind creația componistică autohtonă pentru cor, ale căror autori sunt I. Ciobanu-Suhomlin, V. Galaicu, V. Tcacenco, C. Paraschiv, N. Chiciuc. Un suport deosebit în studierea procedeelelor folclorice îl constituie lucrările semnate de P. Stoianov, I. Miliutina, V. Axionov, V. Ghilaș, A. Gorovei etc. Ultimul compartiment reprezintă **1.5. Concluzii la capitolul 1.**

Capitolul 2. Corul Național de Cameră: istoricul formației, repertoriul, realizările artistice conține patru compartimente. Primele două se referă la evoluția artistică a CNC, astfel, subcapitolul **2.1. Corul Union Fenosa (2002–2005)** este dedicat primei etape de constituire a colectivului coral privat, acumulării experienței artistice și însușirii repertoriului coral variat. Subcapitolul **2.2. Corul Național de Cameră (2006 – până în prezent)** oferă cititorului o imagine completă a activității CNC, acumulând și sistematizând informații privind dezvoltarea repertoriului CNC, implicarea formelor noi de activitate, participarea în diferite proiecte artistice etc.

Compartimentul **2.3.** intitulat **Profilul artistic al dirijorului Iona Stepan** este dedicat dirijorului Iona Stepan, Artistă Emerită și Artistă a Poporului din Republica Moldova, iar subcapitolul **2.4.** conține **Concluzii la capitolul 2.**

Capitolul 3. este denumit **Repertoriul autohton al Corului Național de Cameră ca model de promovare a creației corale naționale.** Subcapitolul **3.1. Creațiile compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul CNC** include caracteristica multiaspectuală a repertoriului CNC semnat de compozitorii autohtoni. **3.2. Genul de miniatură corală din creația componistică națională în repertoriul CNC** este dedicat analizei complexe a trei miniaturi corale scrise de compozitori autohtoni. Dintre acestea, *Norii* de Zlata Tkaci este creație, în întregime, concepută de către compozitoarea menționată, iar altele două — *Colo sus, colo mai jos* de Dumitru Belinschi și *Ciocârlia* de Ion Enache sunt prelucrări ale melodiilor populare, aranjate într-o manieră cu totul originală, prima — pentru cor de bărbați și a doua — pentru cor mixt. Astfel, subcapitolul **3.2.1.** se intitulează **Procedee de tratare intrumentală a corului în miniatura Ciocârlia de Ion Enache;** **3.2.2.** este denumit **Explorarea procedeelelor vocal-corale ca mijloace de tratare a genului de colindă în creația Colo sus, colo mai jos de Dumitru Belinschi;** iar **3.2.3.** prezintă **Corelația text-muzică în miniatura Norii de Zlata Tkaci pe versurile Agnesei Roșca.** Sunt studiate: specificul limbajului muzical, arhitectonica, implicarea elementelor folclorice și alte procedee, care determină particularitățile de interpretare corală a miniaturilor vizate.

Următorul subcapitol — **3.3. Genuri ciclice de amploare semnate de compozitori autohtoni în repertoriul CNC** este dedicat analizei complexe a două creații emblematice din repertoriul autohton: **3.3.1. Tratarea procedeelelor corale în Descântece de Igor Iachimciuc;** **3.3.2. De la Tiras pân' la Tissa de Tudor Chiriac** privită sub aspect analitic și interpretativ. Compartimentul **3.4.** conține **Concluzii la capitolul 3.** Cercetarea se încheie cu **Concluzii generale și recomandări.**

1. CORUL DE CAMERĂ CA OBIECT DE STUDIU MUZICOLOGIC

Abordarea repertoriului Corului Național de Cameră, la nivel de cercetare științifică, are ca și cerință posedarea unei metodologii pluridimensionale, care îmbină diferite domenii și metode de cercetare științifică. Întrucât compoziția corală se încadrează firesc în contextul componistic general și se raportează la trăsăturile gândirii artistice contemporane, este necesar să ne axăm pe studiile muzicologice referitoare la muzica epocii prezente, în general, precum și la diferite tehnici de compoziție, diverse aspecte stilistice și de gen ale artei muzicale la etapa actuală, în mod particular.

Concomitent, o mare importanță îi revine studiului lucrărilor ce abordează problematica legată de teoria și practica interpretării corale, stilistica cântului coral contemporan. Acest domeniu de cercetare reprezintă punctul de pornire întru explorarea specificului compoziției corale, legătura între stilul componistic manifestat în creația corală concretă și caracterul interpretării acesteia. Pentru a înțelege aportul Corului Național de Cameră (CNC) la dezvoltarea artei corale din Republica Moldova la etapa actuală, este necesar a studia istoria colectivelor corale apărute pe meleagurile noastre de-a lungul secolelor. Sinteza acestor domenii de cercetare reprezintă o condiție necesară, o piatră de temelie pentru a obține rezultate științifice semnificative. Reieșind din aceste premise, vom sistematiza materialele acestui capitol în cinci subcapitole.

1.1. Evoluția artei corale naționale reflectată în muzicologia contemporană

Muzicologia autohtonă a acumulat mai multe materiale referitoare la apariția și la constituirea artei corale pe teritoriul Republicii Moldova, etapele de dezvoltare și figurile proeminente care o reprezintă. Printre autorii care au contribuit considerabil în aceste direcții vom nominaliza pe E. Nagacevschi [124; 132], G. Ciaicovschi-Mereșanu, L. Balaban, T. Danița, A. Boldur, G. Breazul [33], O. L. Cosma [74], D. Popovici etc. Informații prețioase se regăsesc în capitolul *Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea* semnat de Elena Nagacevschi din monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate* [2, pp. 495–588]. Autoarea sursei date oferă o viziune panoramică asupra muzicii corale naționale, bazându-se pe principiul istoric, pe de o parte, și pe delimitarea creației corale sacre de cea laică, pe de altă parte, ca o trăsătură tipică de dezvoltare a artei corale naționale. Cercetarea respectivă are o semnificație aparte în cadrul tezei noastre, deoarece prezintă detaliat toate etapele evoluției artei corale din Republica Moldova — atât religioase, cât și laice. Vom face o analiză amănunțită a tezelor autoarei.

E. Nagacevschi relatează că tradițiile culturii corale din Moldova au parvenit în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, aducând informații de valoare referitoare la primele colective corale apărute în cultura națională. După cum relatează autoarea în § 1. *Stabilirea cântării corale de tip european în cultura românească*, prima formație a fost „fondată din inițiativa starețului mănăstirii Neamț, Paisie Velicicovski, care, pe lângă notația neumatică uzuală, stabilește și pe cea liniară și, pe lângă cântarea monodică tradițională de origine bizantină, cântarea corală după modelul celei elaborate de arta muzicală a Bisericii ruse. În linii mari, aceste inițiative vor căpăta amploare doar peste un secol, după ce mai multe coruri bisericești de autoritate vor demonstra vitalitatea noului fenomen coral în cadrul tradiției milenare” [2, p. 497].

Concomitent, după afirmația muzicologului, „primul cor laic de tip european, organizat pe teritoriul Moldovei, este considerată capela principelui G. A. Potiomkin, condusă de G. Sarti” [ibidem]. Anume acest colectiv coral a devenit „emblema primelor cuceriri de noi orizonturi, un simbol al devenirii noii școli naționale pe firmamentul european” [ibidem]. Importanța secțiunii date a capitolului vizat constă în oferirea datelor factologice, dar și a concluziilor de natură analitică în privința devenirii colectivelor corale. Printre ele, este specificată menținerea cântării corale la unison, determinată de rolul Bisericii Ortodoxe a Moldo-Vlahiei [idem] sau de natura artei sonore care, în diferite epoci, demonstra o anumită stagnare în comparație cu alte arte [2, p. 498].

În cadrul § 2. *Mișcarea de constituire a formațiilor corale* autoarea notează că „prima formație corală din Basarabia, «menționată în *Autobiografie* de Anton Pann, a fost Corul Armoniei eclesiastice de la Chișinău». A. Pann a cântat în acest cor în 1810 «între vocile de sopran»” [2, p. 499]. În 1813, la insistența mitropolitului G. Bănulescu-Bodoni, apare corul Seminarului Teologic din Chișinău — o veritabilă școală de muzică corală a timpului. Anume această perioadă în dezvoltarea culturii corale din Basarabia a influențat pozitiv apariția primelor creații componistice laice, cărora le este dedicat următorul paragraf al sursei date.

În procesul de formare a creației componistice laice, cercetat în § 3. *Fondarea creației componistice laice*, E. Nagacevschi analizează rolul predecesorilor școlii naționale (E. Wachmann, A. Flehtenmacher, P. Mezzetti, E. Mezzetti, T. Teodorescu, T. Cerne), totodată, subliniind că „Musicescu trebuie considerat ca adevăratul părinte al muzicii corale de tip nou, ce se caracterizează printr-o accentuare deosebită a limbajului muzical național” [2, p. 505]. Folosind materialele notografice disponibile, muzicologul oferă o viziune multiaspectuală asupra creațiilor corale apărute în perioada dată.

Cu referire la creația interpretativă și componistică a lui G. Musicescu există diverse studii concludente. Compartimentul § 4. *Creația corală sacră la etapa fondării*, realizat de

E. Nagacevschi în aceeași monografie colectivă este dedicat, în întregime, creațiilor sacre semnate de G. Musicescu, privite sub aspectul sintezei diverselor stiluri bisericești, diferitor influențe stilistice și de gen. Importanța studierii acestui strat al culturii corale naționale este menționată de autoare, care afirmă: „În prezent, compozițiile corale ale lui Gavriil Musicescu îmbogățesc repertoriul corurilor din Republica Moldova și publicul larg are posibilitate să se familiarizeze cu creația corală laică și eclesiastică a marelui compozitor compatriot” [2, p. 514].

O altă cercetătoare care abordează problemele evoluției artei corale din Basarabia este T. Danița. În teza ei de doctor *Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)* [80] este studiată etapa de constituire a artei corale pe teritoriul basarabean la confluența sec. XIX–XX. Pentru cercetarea noastră, informațiile prezentate în lucrarea T. Danița constituie un fundament al parcursului istoric al artei corale, în care se regăsesc date importante cu privire la activitatea colectivelor corale de amatori ale timpului și repertoriul acestora, metode de desfășurare a repetițiilor, personalități marcante — dirijori, compozitori și activitatea lor în cadrul instituțiilor de învățământ cu profil teologic, școli în care cântul coral avea un rol educativ determinant. Teza T. Danița prezintă date cu conținut valoros pentru cercetarea noastră, oferind informații detaliate cu privire la începuturile artei naționale de interpretare corală.

Materialele articolului *Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia* [81], la fel semnat de T. Danița, completează faptele istorice expuse în lucrările semnate de E. Nagacevschi cu informații preluate din mai multe surse arhivistice meritorii. Aici sunt elucidate date importante ce se referă la influența colectivelor venite din străinătate asupra dezvoltării artei corale profesioniste la confluența secolelor XIX–XX. Autoarea studiază rolul colectivelor muzicale care veneau la Chișinău în turnee.

Unul dintre acestea, care a influențat considerabil gusturile publicului chișinăuian, este celebrul cor din Sankt-Petersburg condus de A. Arhanghelski. Vizita la Chișinău s-a produs în cadrul primului turneu de proporții prin orașele Imperiului Rus în perioada 1 noiembrie 1898 și 1 ianuarie 1899. În contextul investigației noastre este important de menționat că acest colectiv coral mixt era „constituit din 30 de persoane (cor cameral)” [81, p. 11]. Potrivit cercetătoarei T. Danița, corul „a prezentat un program format din lucrări ale compozitorilor precum Palestrina, Marenzio, Lotti, Lasso, Vekki, Allegri, Monteverdi, Bach ș. a.” [ibidem]. Evoluarea unui colectiv de cameră la Chișinău a constituit pentru publicul meloman și, mai ales, pentru specialiștii în arta de interpretare corală a timpului, o ocazie directă de a sesiza posibilitățile interpretative ale unei formații corale reduse numeric.

Un alt cor mixt care a făcut mai multe vizite capitalei noastre, a fost colectivul lui D. Agrenev-Slaveanski, care însă, comparativ cu cel al lui Arhanghelski, era un colectiv de calibrul

unei capele corale alcătuit fiind „din 40 de femei soprane și altiste și din 30 de bărbați tenori, baritoni și bași” [81, p. 12]. Acest colectiv „a concertat cu succes în sala Adunării Nobilimii în anii 1878, 1882, 1884 și 1891” [81, p. 10], repertoriul său fiind alcătuit, nemijlocit, din prelucrări ale cântecelor populare ruse și slave. Unilateralitatea genuistică a programului prezentat, dar și calitatea evoluării corului lui D. Agrenev-Slaveanski nu a putut, însă, clasifica colectivul, decât într-o categorie de amatori, care a produs o impresie destul de diferențiată între acesta și Corul lui A. Arhanghelski.

O producție net superioară celei expuse de corul lui D. Agrenev-Slaveanski a avut loc în martie 1898 când publicul local „a savurat cântecul coral în interpretarea renumitului Cor Mitropolitan din Iași, sub conducerea fiului acestui neam basarabean, Gavriil Musicescu” [81, p. 12]. Repertoriul prezentat a inclus atât piese corale religioase, cât și prelucrări ale cântecelor populare, realizate, în mare parte, de însuși G. Musicescu.

Modelele colectivelor concertante de peste hotare au lăsat ecouri și au generat influențe asupra dezvoltării artei de interpretare corală din țara noastră. Astfel, mai mulți muzicieni autohtoni cu renume, prin activitatea lor prodigioasă, s-au preocupat de dezvoltarea artei corale naționale, mai ales, începând cu sec. al XIX-lea. Aici vom aduce drept exemplu, aportul compozitorului și dirijorului Mihail Berezovschi care a inițiat și a gestionat funcționarea Corului Arhieresc al Catedralei și Mitropoliei de la Chișinău. Urmând calea lui Gavriil Musicescu și a Corului Mitropolitan din Iași, M. Berezovschi pentru o perioadă de peste trei decenii (1906–1938) și-a investit experiența în scopul instituirii și consolidării tradițiilor culturii corale autohtone. În perioada interbelică colective corale proprii au fost fondate în cadrul Conservatoarelor *Unirea* și *Municipal*, iar M. Berezovschi a fost cel, care a și dat impulsul activității ambelor colective corale. În anii 1930 Corul Școlii eparhiale de fete și Corul Feroviarilor se bucurau de mare succes în viața publică.

O analiză aprofundată a aportului multilateral al lui M. Berezovschi la evoluția artei corale naționale este realizată de către cercetătoarea H. Barbanoi în teza sa *Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe* [12]. Având un caracter monografic, studiul dat abordează creația religioasă a compozitorului și dirijorului M. Berezovschi în toată complexitatea sa, personalitatea acestuia fiind pentru prima dată subiectul unei cercetări științifice de amploare. În baza studierii minuțioase a mai multor surse arhivistice, autoarea completează cu detalii prețioase datele despre M. Berezovschi și creația sa bisericească, dar și corectează anumite imprecizii legate de acestea.

De o veritabilă utilitate teoretică este analiza comparativă a surselor primare monodice și celor corale ca și rezultat al realizărilor componistice fundamentale în domeniul muzicii pentru cor

a lui M. Berezovschi. Dintre creațiile sale corale, H. Barbanoi evidențiază lucrări ciclice, precum *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur, Imnele Sfintei Liturghii și Imnele Vecerniei și Utreniei din Triod, Sf. Paști, Te Deum și Sfințirea Bisericii*; melodiile originale de tradiție bizantină, dar și creațiile corale din repertoriul muzicii religioase ortodoxe. În opinia noastră, cercetarea H. Barbanoi prezintă un aport științific substanțial datorită căruia a fost, pe măsură, valorificată moștenirea culturală lăsată de M. Berezovschi — personalitate care a pus bazele dezvoltării muzicii corale basarabene.

Portretul compozitorului și dirijorului M. Berezovschi este descris și într-un studiu al E. Nagacevschi *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*, precum și în articolul semnat de V. Boldurat *Mihail Berezovschi — promotor al tradițiilor muzicii corale* [128; 24]. Sursele date oferă o bază metodologică solidă menită să întregească cunoștințele teoretice și aptitudinile practice ale interpreților în procesul de însușire a creației compozitorului.

Mai multe date semnificative găsim în articolul *Cultura muzicală a Basarabiei după Unire (1918–1940)* semnat de E. Mironenco și V. Melnic [113]. După cum afirmă autoarele, în anii 1930, o valoare aparte o prezintă activitatea Corului bisericesc al lui Alexandr Iacovlev de pe lângă Catedrala *Buna Vestire* (actualmente Biserica *Buna Vestire*) din Chișinău. Conform informațiilor redade în presa timpului, meritul colectivului se datora abordării unui repertoriu vast de muzică bisericească, dar și valorificării unor lucrări din literatura muzicală universală.

Performanțele corului condus de A. Iacovlev sunt reflectate și în studiile muzicologice autohtone, care atestă implicarea acestuia nu doar în actul liturgic ortodox, dar și în sfera laică. Acesta se implica în activități publice și evolua în diverse concerte, prezentând mai multe creații prețioase din clasică universală. Mai exact, numele lui A. Iacovlev și a corului său figurează în programa Concertului dedicat centenarului de la nașterea marelui compozitor rus Anton Rubinștein organizat în cadrul Colegiului de Muzică din Chișinău la 1 februarie 1930.

Este de menționat faptul, că în această perioadă apare un tip nou de colectiv coral: *Corul simfonic*, înființat de remarcabilul muzician, dirijor de cor și compozitor V. Bulțiov. Similar *Capelei Simfonice* fondate în anul 1901 la Moscova, dumnealui instituie la Chișinău „...ideea simfonismului vocal, deschizând astfel perspective nu doar în utilizarea contrastelor de diapazon între voci, ci și pentru îmbinarea timbrurilor corale după modelul instrumentelor orchestrei simfonice.” [113, p. 130]. În așa fel, V. Bulțiov și-a propus o sarcină destul de inovatoare pentru epoca sa, având ca scop redarea unei palete sonore corale variate și multicolore, ridicarea nivelului tehnic de interpretare corală, căutarea procedeelelor interpretative potrivite care ar reda adecvat cele mai avansate idei componistice.

Un adevărat instrument de documentare în sfera cunoașterii artei muzicale din perioada anilor 1814–1940 este lucrarea „Muzica în Basarabia. Schiță istorică” de A. Boldur [21]. Datele valoroase cuprinse în cartea sa demonstrează interesul sporit al autorului de a fixa evenimente istorice importante din spațiul est-prutean în scopul promovării culturii muzicale naționale.

Creația componistică autohtonă este, pe larg, abordată de cercetătoarea E. Nagacevschi în § 5. *Muzica cu tematică sacră în creația compozitorilor din Republica Moldova la finele sec. al XX-lea* din capitolul *Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea* semnat în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate*. Aici găsim afirmații de natură metodologică legate de aspecte stilistice și de gen ale muzicii corale naționale cu tematică religioasă. Autoarea, de asemenea, descoperă diferite influențe și tradiții, cele mai importante fiind: „1) cântarea vocal-armonică de tradiție rusă; 2) înaintarea pe filiera muzicii cultice vest-europene”; 3) valorificarea melosului psaltic de tradiție bizantină” [2, p. 518]. E. Nagacevschi studiază simbioza acestor tradiții în creațiile cu tematică religioasă semnate de V. Ciolac, S. Buzilă, T. Zgureanu. Atât abordarea metodologică a autoarei, cât și schițele analitice prezentate în cadrul compartimentului vizat, pot fi utile și în analiza creațiilor corale contemporane din repertoriului CNC.

§ 6 *Creația corală laică în a doua jumătate a secolului al XX-lea* din aceeași sursă conține informații valoroase și în privința mai multor lucrări laice semnate de compozitorii din Moldova pe parcursul sec. al XX-lea, inclusiv perioada actuală. E. Nagacevschi sistematizează materialul analizat după genuri: cântece pentru copii, oda și imnul, poemul coral, cantata, balada, madrigalul, ciclul coral, suita vocal-coregrafică. Spre regret, muzicologul nu delimitează genurile ciclice de proporții, de miniaturi corale sau creații monociclice, însă prezintă paleta genuistică a creației corale laice la etapa contemporană. În cazul tezei date, un interes deosebit reprezintă analiza genului de suită. Printre multele creații de acest gen semnate pe parcursul secolului trecut, o atenție sporită, conform opiniei E. Nagacevschi, o merită cele pentru cor semnate de I. Iachimciuc, compozitor ale cărui opusuri sunt prezente în repertoriul CNC.

Astfel, E. Nagacevschi afirmă: „Igor Iachimciuc, la etapa incipientă a activității sale componistice, în suita corală pe versuri populare *Descânțece* (1997) utilizează modalitățile de exprimare introduse pentru prima dată în circuitul componistic din Moldova de Vladimir Bitchin, în 1976, în cantata *Cartea, răsfoită de vânt*. Ambii compozitori, la interval de două decenii, supun folclorul moldovenesc de origine rurală unei explorări minuțioase sub raportul combinării lui cu procedeele specifice *jazzului*” [2, p. 539]. Așadar, creația relativ recentă a lui I. Iachimciuc se încadrează perfect în evoluția artei corale naționale din a doua parte a sec. al XX-lea.

Creația componistică a compozitorului I. Iachimciuc a constituit un domeniu de interes științific și pentru alți cercetători contemporani, precum V. Tcacenco, C. Paraschiv, N. Chiciuc ș.a. Ciclul *Descânțece* ca obiect de studiu muzicologic a fost abordat, în mod mai particular, de către muzicologul C. Paraschiv în articolul său *Descânțece de Igor Iachimciuc — particularități componistice și de gen* și de către N. Chiciuc în studiul său *Descânțece de Igor Iachimciuc: procedee componistice*. Dacă C. Paraschiv se axează pe analiza aspectelor compoziționale ale fiecărei părți a ciclului în legătura lor cu simbolismul popular, atunci N. Chiciuc studiază aplicarea procedeelelor polifonice, a trăsăturilor limbajului jazzistic, precum și a unor procedee muzicale de sorginte folclorică.

Un alt studiu care aparține E. Nagacevschi și anume articolul *Evoluția istorică a muzicii corale în Basarabia* apărut în revista *Arta* '93 [126, p. 141–151] ne familiarizează cu procesul evolutiv al cântului coral în țara noastră. Autoarea propune o incursiune istorică generalizată a procesului de apariție, dezvoltare și afirmare a cântării corale începând cu perioada strămoșilor noștri geto-daci și, în linii generale, până la sfârșitul secolului al XX-lea.

Un șir de lucrări științifice semnate de E. Nagacevschi oferă o viziune panoramică asupra evoluției artei corale naționale ceea ce permite să fundamentăm importanța Corului Național de Cameră ca o etapă contemporană în dezvoltarea artei corale profesioniste autohtone. În acest sens, Corul Național de Cameră se prezintă drept un moștenitor al tradițiilor seculare ale muzicii corale naționale, pe de o parte, și ca un fenomen artistic contemporan, pe de altă parte.

1.2. Din istoria colectivelor corale, inclusiv Corul Național de Cameră și a dirijorilor de cor din Republica Moldova

Colectivele corale din țara noastră, precum și dirijorii acestora prezintă o latură a istoriei și culturii muzicale naționale destul de puțin reflectată în literatura de profil. Surse informative importante referitoare la formațiile corale și dirijorii de vază care au influențat devenirea și evoluția artei corale naționale pe parcursul câtorva secole reprezintă dicționarele, enciclopediile, edițiile bibliografice editate în Republica Moldova, printre care menționăm următoarele: *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460–1960)* de S. Buzilă, *Dicționar enciclopedic moldovenesc*, enciclopedia în 2 volume *Literatura și arta Moldovei*, cartea *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul sec. XX)* scrisă de Gh. Ciacovschi-Mereșanu [42; 82; 107; 108; 56]. Alături de edițiile din țara noastră am consultat și câteva dicționare din afara țării: *Terminologia muzicii în limba română* de M. Flaișer editată în România [85], *Dicționar universal de muzică*, realizat în parteneriat (București — Chișinău) [83] și două surse rusești *Англо-русский*

и русско-английский музыкальный словарь (Dicționar muzical englez-rus, rus-englez) semnat de J. A. Lâsova [255] și *Хоровой словарь* (Dicționar coral) de N. V. Romanovskii [281].

Date prețioase despre dirijori și colectivele corale din perioada sovietică găsim în capitolele dedicate culturii muzicale din RSSM din diverse manuale și culegeri colective editate la Moscova [264; 265; 266; 267; 268]. Alături de acestea sunt și cele publicate la Chișinău: *Молдавская ССР* (RSS Moldovenească) semnate de L. Axionova și A. Abramovici, publicate în *История музыки народов СССР* (Istoria muzicii popoarelor URSS), culegerea de articole *Музыкальная культура Молдавской ССР* (Cultura muzicală a RSS Moldovenești) ș.a. [185; 184; 183; 269; 270].

Activitatea dirijorilor de cor este elucidată în mod inegal: dacă facem referire la etapa de afirmare a artei corale pe tărâmul basarabean. În legătură cu aceasta remarcăm articolele și cărțile dedicate lui G. Musicescu, M. Berezovschi etc. Despre parcursul pedagogic și artistic al lui G. Musicescu se găsesc mai multe studii cu caracter biografic, acestea nu descifrează, însă, și specificitatea metodologiei de lucru cu colectivele corale inițiate și conduse de dumnealui. Printre cele mai timpurii izvoare informative se clasează cartea L. Axionova *Гавриил Музическу: жизнь и творчество* (*Gavriil Musicescu: Viața și opera*) [186], dar și cea a lui G. Breazul *Гавриил Музическу: schiță monografică* [32]. Vom menționa și monografia E. Nagacevschi *Михаил Бerezovschi — дирижор де кор și композитор*, apărută în 2002 care conține o analiză exhaustivă a aportului muzicianului în dezvoltarea artei corale naționale [128].

Mai multe personalități notorii și-au adus contribuția la dezvoltarea culturii corale autohtone odată cu fondarea în anul 1930 a CCAS *Doina*. Printre aceștia menționăm fondatorul și primul dirijor C. Pigrov (1930), după care au urmat și D. Gerșfeld (1940), M. Kononenco (1945), V. Minin (1958), V. Garștea (1962), I. Stepan (2013 – prezent). Au mai colaborat și dirijori precum Gh. Strezev, E. Bogdanovschi, T. Zgureanu, V. Condrea, A. Jar ș. a.

Viziunea artistică, metodele de activitate repetițională ale dirijorilor sus-numiți ar putea servi drept premise fundamentale pentru a formula o concepție generală despre tradițiile corale instituite în CCAS *Doina*. Spre regret, însă, până la moment, nu există studii științifice care ar releva subtilitățile lucrului metodic cu colectivul respectiv ca și model primar de cor care, odată cu trecerea anilor, a devenit reprezentativ pentru țara noastră. Anumite date cu caracter informativ, publicate cu ocazii speciale la aniversări și jubilee ale colectivului și dirijorilor săi, le aflăm din presa timpului, cum ar fi periodicele *Moldova Socialistă*, *Viața satului*, *Dialog*, *Literatura și Arta*, *Ziarul de gardă*, *Timpul* etc [19; 44; 43; 47; 51; 52; 53; 54; 55; 117]. Majoritatea dintre ele sunt cu referire la aportul adus de către V. Garștea, care s-a aflat la pupitrul dirijoral al formației pentru mai mult de cinci decenii și doar unele dintre acestea afișează numele celorlalți dirijori. În câteva ediții ale *Calendar-ului Național*, la fel, se găsesc date biografice ale dirijorilor care și-au adus

contribuția prin activitatea lor în cadrul CCAD, dar și portrete de creație ale colectivului [46; 160; 169].

Alte surse cu caracter biografic despre CCAD includ realizările colectivului la diferite etape ale afirmării sale: *Doina: Capela corală Academică de Stat colectiv artistic emerit din RSS Moldova* semnat de I. Miliutina, *Doina: Moldova. Imagini muzicale* de A. Cutîreva, *Almanah enciclopedic: Perioada de tranziție anii 1989–2008* de I. Gh. Odainic, broșura informativă *Capela corală Academică Doina. Academy choir chapel Doina. Akademiceskaâ horovaâ kapella Doina* etc [111; 79; 135; 45]. Cu regret, acestea nu dezvăluie metodele de lucru cu colectivul respectiv, specificul sonor sau stilurile de interpretare practicate de către dirijorii care au stat la conducerea capelei. Datele înfățișate se referă, în mare măsură, la varietatea repertoriului, la activitatea concertistică și cea de expansiune a artei corale naționale peste hotarele țării.

Totodată, menționăm că activitatea CCAD este în atenția tinerii generații de cercetători naționali, printre ei fiind M. Mihalaș cu teza de doctorat, recent susținută. Autoreferatul în baza tezei include rezultatele experienței personale a autorului obținute în lucrul cu CCAD. La fel, sunt analizate mai multe creații miniaturale de la confluența secolelor XX–XXI din repertoriul colectivului cu valoroase recomandări de interpretare desprinse din practica de lucru a tânărului dirijor cu colectivul dat [110].

N. Blîndu a realizat mai multe studii care prin rezultatele științifice afișate fundamentează aspectul istoric al formării și funcționării capelei la etapa sa inițială. Cercetătoarea sistematizează, după cum menționează, informații arhivistice despre CCAD cu intenția de a urmări dinamica rezultatelor artistice, de a desemna parametrii cronologici, a stabili etapele istorice de evoluție ale colectivului etc. [209].

Alte cercetări ale sale se referă la unele perioade de activitate ale CCAD: anii de război 1942–1944, când capela fusese reorganizată în ansamblul de cântece și dansuri *Doina* [210] și anii 1958–1963, când aceasta se afla sub conducerea distinsului dirijor rus V. Minin. Etapa de evoluție a colectivului sub bagheta dumnealui este apreciată de către tânăra cercetătoare, drept una de importanță sporită în dezvoltarea colectivului academic *Doina* și marchează legătura artei corale interpretative moldovenești cu tradițiile culturii corale ruse. Aportul dirijorului V. Minin în dezvoltarea artei corale profesioniste a țării noastre este, și mai pe larg, dezvăluit în interviul recent publicat online, în care sunt evidențiate diferite aspecte ale vieții culturale ale timpului, impresii despre personalitățile muzicale marcante cu care a colaborat dirijorul, unele principii proprii de lucru cu capela *Doina*, repertoriul acesteia etc. [211].

Deși literatura dedicată dirijorilor de cor autohtoni din a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea este mai inconsistentă totuși putem numi cel puțin două cărți

legate de activitatea artistică a „patriarhilor” creației corale din Republica Moldova — Efim Bogdanovschi și Gheorghe Strezev.

Cartea faimosului dirijor de cor și pedagog E. Bogdanovschi *О музыке, Con amore sempre!*..., editată la Chișinău în 1998, aparține genului memorialistic. Aici cititorul poate găsi o multitudine de informații, nume, opinii, reflecții ale dirijorului asupra capodoperelor muzicale ce aparțin diferitor stiluri și genuri, referințe despre creațiile care l-au influențat și l-au format ca muzician. Această latură a cărții dezvăluie la perfecție erudiția imensă, cultura muzicală inedită a lui E. Bogdanovschi, măiestria lui de a transforma impresiile estetice, emoționale, intelectuale ale vieții sale într-un act de interpretare corală.

O importanță deosebită pentru teza noastră o are cap. IV al cărții care reprezintă un eseu dedicat Corului de Cameră al Casei de Cultură a Sindicatelor, fondat și condus de E. Bogdanovschi între anii 1972–1995. În afara datelor de natură factologică care însumează informații referitoare la componența corului, istoria apariției lui, impresiile acumulate în cadrul turneelor, festivalurilor și concursurilor internaționale, referințe la repertoriul cântat și altele, aici găsim și observații valoroase ale dirijorului cu privire la specificul corului de cameră.

Astfel, vorbind despre formarea repertoriului corului de cameră, E. Bogdanovschi afirmă că una dintre cele mai complexe sarcini ale dirijorului constă în crearea unui organism coral integru, chiar și în condițiile unui colectiv de persoane cu vârstă, nivel educațional și muzicalitate diferită. În procesul de formare a colectivului coral vizat, dumnealui a pornit de la piesele de forme mici cu concept muzical bine definit care, după cum relatează autorul, „au servit drept bază pentru dezvoltarea unui sunet neted, moale, a unui ansamblu timbral reușit, al unei dinamici flexibile și multor altor componente, fără de care nu-mi imaginez sonoritatea oricărui cor de cameră adevărat” [212, p. 126].

Un alt aspect al acestui capitol constă în inserarea mai multor fragmente din recenzii ce vizează stilul de interpretare a *Corului de Cameră*, care denotă trăsăturile sale specifice, precum „vocile corale extraordinar șlefuite, măiestria de a cânta, permanent susținând sonoritatea” [212, p. 127], după cum afirmă muzicologul Efim Tcaci, sau „cultura interpretativă înaltă, sonoritatea pură și moale, gustul muzical rafinat” [212, p. 127], cum relatează dirijorul I. Alterman. Repertoriul de amploare, cu care cititorul poate face cunoștință în procesul de parcurgere a textului cărții vizate, demonstrează implicarea mai multor straturi stilistice și de gen. Merită de menționat că E. Bogdanovschi a inclus în repertoriul colectivului său creații ale muzicii baroce, care anterior nu fuseseră interpretate de către coruri profesioniste din RSSM. Un alt strat important al repertoriului Corului de cameră era alcătuit din creațiile parvenite din muzica națională

bisericească (cântate deseori nu cu text autentic, ci cu un text laic) sau creațiile corale de proporții și de mare complexitate compuse de J. Brahms.

E. Bogdanovschi ne-a lăsat recomandări, de neprețuit, referitoare la procesul activității repetiționale. Iată doar un citat care elucidează cerințele dirijorului asupra diferitelor aspecte ale interpretării: „Fiecare concert al nostru este o totalizare a repetițiilor lungi și tensionate, în cadrul cărora se petrece o căutare istovitoare, dar silitoare a culorii dorite a sunetului, se realizează un lucru greu și minuțios asupra fiecărei măsuri, fiecărui acord sub aspect dinamic al lui, unde se elaborează o flexibilitate agogică, o libertate ritmică, unde se stabilește o distribuire corespunzătoare a sunetului între partidele corale, spre regret, inegale sub aspect calitativ și cantitativ, unde coriștii sunt învățați să înțeleagă și să răspundă la oricare gest dirijoral, chiar și cel mai mic, oricare privire a dirijorului, să pătrundă împreună cu dirijorul în muzica interpretată” [212, p. 133].

Ideile de creație, anumite tehnici interpretative și, nu mai puțin, modul de tratare a repertoriului coral ca și experiențe acumulate în cadrul corului condus de E. Bogdanovschi au fost, într-o anumită măsură, preluate de V. Boldurat (coristă în corul condus de E. Bogdanovschi). După desființarea Corului de cameră al Casei de Cultură a Sindicatelor, în același an, V. Boldurat organizează un grup coral alcătuit din 11 persoane care, ulterior, a devenit corul de cameră *Credo* după modelul, deja existent, al corului condus de E. Bogdanovschi.

Referindu-ne la unele studii muzicologice dedicate colectivelor corale naționale, menționăm articolul T. Muzîca *Corul de Cameră Credo. Istorie și Contemporaneitate* [121, p. 176–180]. Aici găsim o informație valoroasă despre istoria formării școlii corale din Moldova și rolul ei în pregătirea generațiilor succesoare de maeștri de cor. Cercetătoarea remarcă importanța unor personalități din domeniu, precum A. Iușkevici, V. Kartați, B. Nahutin, L. Axionov și discipolii acestora care au pus bazele învățământului coral în Moldova. Alături de aceștia, dânsa plasează numele lui E. Bogdanovschi și a lui Gh. Strezev — maeștri care au „constituit temelia pe care s-au format catedrele corale ale Conservatorului și Colegiului de muzică din Chișinău” [121, p. 178].

Referindu-se la aportul acestora în sfera pedagogică, autoarea nu pune accent, însă, pe realizările lor în practica artistică, în așa fel, fiind lăsată în umbră valoroasa lor experiență interpretativă. Ambii au fost nu doar didacți în sistemul academic, dar și dirijori pentru care conducerea corului constituia o normă a vieții lor cotidiene, ceea ce i-a și înaintat drept personalități remarcabile și modele adevărate pentru tinerele generații de dirijori de cor.

În alte rânduri, T. Muzîca se referă la etapa modernă de evoluție a școlii corale din Moldova, menționând procesul extrem de activ de formare a unor coruri camerale în diferite

componente” [121, p. 176–180]. Spre regret, discursul autoarei fiind axat doar pe colectivul coral vizat, nu se extinde asupra studierii per ansamblu a altor colective.

Având o natură factologică cartea Lidiei Axionov *Георгиј Стрезев: биографическиј очерк* (*Gheorghe Strezev: schiță biografică*) conține date despre viața și activitatea unuia dintre cei mai notorii reprezentanți ai artei și pedagogiei corale autohtone. Amintirile autoarei sunt completate de fragmente din articolele ziarelor, fiind dedicate concertelor și evoluărilor colectivelor corale conduse de Gh. Strezev, dar și de memoriile contemporanilor și discipolilor dirijorului. Este important de adăugat că aici se găsesc și relatările Ilonei Stepan care a absolvit Conservatorul sub îndrumarea acestui muzician renumit, moștenind mai multe trăsături artistice și didactice ale pedagogului său.

Un exemplu elocvent care merită a fi înfățișat se raportează la modalitatea maestrului de a-și prezenta cerințele înalte față de discipola I. Stepan. Astfel, atunci când la ora de dirijare corală dumneaei studia o scenă din operă, profesorul Gh. Strezev se adresa cu asemenea cuvinte: „trebuie să cuprinzi totul — și corul, și orchestra, și soliștii — toate evoluările din scenă” [187, p. 84]. În plus, din aducerile-aminte ale dnei I. Stepan este clar că Gh. Strezev avea o manieră deosebită de dirijat, o măiestrie aparte de a reda, prin gesticulație, specificul muzicii interpretate, dânsul știa la perfecție toate partiturile pe care discipolii săi le studiau în clasa de specialitate.

O altă categorie a literaturii de profil cuprinde studii dedicate compozitorilor autohtoni din sec. al XX-lea care s-au manifestat concomitent și ca dirijori de cor, drept exemplu servind monografiile semnate de E. Moraru *Clopotе astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu* și E. Gîrбу *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă* și articolul E. Nagacevski *Un mare promotor al muzicii corale* [115; 92; 131]. În aceste surse se demonstrează concludent că latura dirijorală nu doar reprezintă compozitorii menționați ca și personalități artistice, dar și determină, nemijlocit, predilecția lor față de genurile muzicii corale. Tot aici, se găsesc și elemente de analiză a stilului interpretativ al personalităților sus-numite.

Dacă ne vom referi la studierea activității **Corului Național de Cameră al Republicii Moldova** și a conducătorului său artistic și dirijor Ilona Stepan, trebuie să recunoaștem, că fiind unul dintre cele mai reprezentative modele de nivel profesionist din țara noastră, el, totuși, nu s-a bucurat de atenția muzicologiei autohtone. La etapa actuală există doar unele cronici de concert în ziarele și revistele de mediatizare cu caracter factologic, apărute în diferite ediții periodice, cum ar fi: *Capitala, Flux, Glasul Națiunii, Jurnal de Chișinău, Moldova, Săptămîna, Tineretul Moldovei, Țara, Кишинёвские новости, Кишинёвский обозреватель, Молдавские ведомости, Новое время*, precum și ediția lunară a Fundației *Union Fenosa (FUF)* cu genericul *Nuestras Noticias* [1; 163; 164; 165; 166] etc.

Acestea ne-au servit drept surse informative cu privire la unele date despre istoria formării CNCRM și etapele afirmării sale, concertele de lansare și participările de succes la competițiile internaționale. În plus, ne-au fost utile și pentru a exprima și exemplifica prin mostre concrete părerile directe ale unor personalități reprezentative pentru istoria corului. De aici, la fel, am putut sustrage unele momente-cheie legate de personalitatea dirijorului Iona Stepan și de aportul dumneaei la dezvoltarea artei corale în țara noastră. Cu părere de rău, majoritatea articolelor sau recenziilor sunt de natură factologică, o singură excepție fiind articolul *Captiva muzicii corale*, semnat de G. Cocearova [60] care, în opinia noastră, reprezintă un suport informativ considerabil. Autoarea relevă unele trăsături caracteristice ale stilului dirijoral al I. Stepan, care se desprind din activitatea sa pe tărâmul artei corale.

În interviul cu I. Stepan realizat de către I. Bolea se subliniază particularitățile personale — atât artistice, cât și omenești ale dnei I. Stepan, care arată atitudinea socio-umană a dirijorului față de coriști: dirijorul afirmă următoarele: „legătura ce există între mine și ei este una vie și durabilă” [26, p. 7]. Această afirmație, deși pare subiectivă, dezvăluie anumite secrete interne de care depind, în mare parte, reușitele formației. În cadrul acestui articol, V. Burlea susține că activitatea colectivului constituie, în sine, „un proces didactic”, iar repetițiile sale zilnice creează atmosfera unui „laborator de activitate în domeniul muzicii corale” [26, p. 6].

Articolele menționate mai sus, precum și marea majoritate a celor existente la etapa actuală au apărut în presă încă în perioada când Corul activa în cadrul fundației *Union Fenosa*. Odată cu stabilirea colectivului la Sala cu Orgă din Chișinău, capitolul „mediatizare” în scopul promovării Corului și actualizării evenimentelor artistice legate de acesta prezintă un mare gol. Ceea ce rămâne în urma sa, sunt programele de sală ale tuturor evoluărilor care conțin, în linii generale, informații despre tipul concertului, creațiile interpretate, componența interpretativă și data desfășurării. Din fericire, uneori în timpul concertelor se fac înregistrări audio care, apoi, sunt păstrate în fondul IPNA Teleradio-Moldova și care, ulterior, pot fi utilizate drept suport analitic în diferite studii muzicologice din domeniu.

1.3. Aspecte ale interpretării corale în viziunea cercetătorilor contemporani

Aspectele interpretării muzicii corale ca ramură aparte a teoriei și istoriei artei interpretative sunt tratate în diferite lucrări ale căror autori sunt dirijori și teoreticieni din Republica Moldova, din România, din spațiul post-sovietic, inclusiv, din Federația Rusă, din țările Europei și SUA. În plus, noi am consultat mai multe surse de amploare în limba engleză, dintre care două: *Choral Technique and Interpretation*, semnată de H. Coward și *Choral Techniques* de G. H. Lamb

oferă o tratare detaliată și exhaustivă a diferitelor aspecte ce țin de tehnica corală, nuanțele interpretative, conținând și recomandări practice etc [173; 174].

Studiul comun *Choral conducting competences: Perceptions and priorities* realizat de D. Jansson, B. Elstad și E. Doving a supus metodei observației 294 de dirijori de cor din Norvegia pentru a releva un număr de 17 elemente de competență necesare dirijorului de cor văzut ca și lider, mentor, muzician devotat, cu un simț estetic elevat, bun organizator și manager artistic etc. Cercetătorii sus-numiți subliniază doi factori de bază: experiența și nivelul (amator sau profesionist) cărora li se suprapune, în mod constant, calitatea gestului dirijoral [178].

Deși arta corală interpretativă prezintă o ramură activă a culturii muzicale în țara noastră, domeniul de cercetare a acesteia este abia la începuturile sale, lucrările științifice existente, referindu-se, cu precădere, la creația corală componistică și nu la specificul său de interpretare. Totuși, câteva surse de specialitate evidențiază, mai mult sau mai puțin, această latură, punând anumite baze de inițiere indispensabile pentru o formulare ulterioară a parcursului artei de interpretare corală în Republica Moldova.

Printre edițiile apărute în România un loc aparte îi revine *Tratatului de cânt și dirijat coral* semnat de D. D. Botez. Fiind editat la București în 1982, acesta reprezintă o adevărată enciclopedie pentru orice dirijor. După cum afirmă în *Prefață* A. Pașcanu, „Lucrarea se desfășoară pe îndelete, știind că, la drum lung, se pleacă cu pas domol. Pe nesimțite, cititorul pătrunde în culise și, apoi, pe podium de concert, familiarizându-se cu detaliile tehnice și psihologice ale celui mai sensibil ansamblu muzical: cel al vocilor omenești” [27, p. 7].

Fiind alcătuit din două volume de proporții, acest tratat oferă cititorului o viziune per ansamblu despre aspectele cântului și dirijatului coral. Mai multe momente ale primului volum sunt similare cărților de același gen ale altor autori. Mai exact, volumul începe cu noțiunea de voce, caracteristicile ei și oferă o perspectivă istorică asupra acestui component al cântului coral. De asemenea, aici găsim categoriile de cor și variantele fiecăruia. Este important de subliniat că în cadrul acestei sistematizări D. D. Botez nu diferențiază corul de cameră, vorbind doar despre corul mixt, ca un ansamblu care oferă „marea paletă corală” [27, p. 56] și, respectiv, despre corul omogen.

În paragraful *Componenta numerică a corului*, autorul clarifică faptul că corul mic este alcătuit din 25–45 persoane, însăși noțiunea de „cor de cameră” profilându-se mai târziu în cadrul compartimentului *Încă ceva despre corurile mici și mari* [27, p. 96]. D. D. Botez accentuează că „printr-o selecție severă, dobândind voci de calitate, corurile sînt și ele mai bune” [27, p. 96].

Specificul corului de cameră este văzut de către autor în modul următor: „pentru un asemenea cor ne trebuie elemente foarte bune. Micile defecte petrecute într-un cor mare, provenite

de la elemente mai slabe, se pierd de multe ori în masa sonoră și scapă câteodată și celui mai experimentat ascultător. În formațiile mici, orice defecțiune, de orice natură ar fi ea — intonație, emisie, dicțiune, ritm etc. — se percepe imediat” [idem].

În cadrul primului volum autorul studiază foarte sistematic și detaliat toate aspectele ce țin de componența corului, structura lui pe plan cantitativ și calitativ, instalarea lui în dispozitivul de lucru, o atenție sporită se acordă formării sonorităților corale începând de la cultivarea vocii, abordarea tehnicii de respirație vocală, emisia vocală și alte probleme importante ale cântului cum ar fi atacul, vibrato, țesătura, vocalizele etc. Cercetătorul și practicianul sistematizează datele științifice și metodice ce țin de acordajul corului (temperat și netemperat), studiul tonurilor și semitonurilor, studiul intervalelor etc.

Un mare interes pentru cercetarea noastră reprezintă Capitolul VII *Dicțiunea* unde se găsesc sfaturi prețioase legate de articulația textelor cântate în limba română. Pornind de la ideea că „cântul este vorbirea ridicată la cea mai înaltă distincție” [27, p. 238] și, bazându-se pe mai multe creații semnate de compozitori români pe texte autohtone, D. D. Botez demonstrează metodologia emiterii calitative a vocalelor și oferă o clasificare a consoanelor (explozive, constructive, sonante, vibrante) [27, p. 242], dedicând câteva pagini studierii diftongilor și triftongilor [27, p. 255–257].

Volumul doi al studiului este dedicat în întregime specificului muncii dirijorului. Acest domeniu are o importanță majoră în contextul tezei noastre, deoarece anume aici găsim o abordare exhaustivă a lucrului dirijorului de cor, începând de la gestul dirijoral, tehnica tactării, începerile și terminațiile, tipurile de coroane etc. și până la aspectele ce țin de interpretarea operelor corale.

O atenție deosebită îi revine Capitolului VII intitulat *Stiluri în arta interpretării corale*, în cadrul căruia D. D. Botez cercetează aspectul istorico-stilistic al operelor corale, folosind următoarea tipologie: stiluri medievale, renașterea, barocul, clasicismul, romantismul, noi curente în muzică, inclusiv impresionismul francez, și epoca contemporană. Cu părere de rău, epoca contemporană este tratată de autor într-o formă succintă și nu conține recomandări interpretative concrete în tratarea repertoriului respectiv. Totodată, în cadrul subcapitolului 8.4., autorul caracterizează, în mod succint, muzica contemporană, formulând afirmații și observații de valoare, cum ar fi: „ritmuri de mare complexitate” [28, p. 363], folosirea „corului vorbit, combinat cu strigăte, cu țipete ce denaturează emisia vocală” [idem] și alte procedee.

Referindu-ne la sursele științifice și metodice din spațiul sovietic și post-sovietic, afirmăm că unele dintre cărțile apărute acum mai multe decenii se folosesc în procesul didactic și interpretativ până în prezent, păstrându-și valoarea. Printre acestea vom enumera niște ediții fundamentale: *Хор и управление им* (Corul și conducerea lui) de P. Cesnokov, *Руководство*

хором (Conducerea corului) de С. Pigrov, *Работа с хором* (Lucrul cu corul) de V. Sokolov, *Хороведение и хорууправление* (Dirijarea și conducerea corului) de G. Dmitrevski, *Вопросы хороведения* (Aspectele dirijatului coral) și *Поэтический текст в хоровом пении* (Textul poetic în cântarea corală) de V. Krasnosciokov, *Работа над дикцией в хоре* (Lucrul asupra dicției în cor) de K. Vinogradov, *Теория и практика работы с хором* (Teoria și practica lucrului cu corul) și *Гигиена певца* (Igienă cântărețului) de A. Egorov, *Основы хорового письма* (Bazele scriiturii corale) de A. Ușkariov [302; 277; 285; 223; 251; 215; 229; 228; 292].

Aceasta din urmă este alcătuită din trei compartimente de amploare. Primul dintre ele conține cunoștințe de bază referitoare la componența corului, specificul vocilor corale. De asemenea, se propune o clasificare a tipurilor de cor, evidențiind și corul de cameră. După cum afirmă autorul, „corul de cameră poate fi comparat, într-o oarecare măsură, cu ansamblul vocal de componență triplă și cvadruplă, care încadrează de la 20 până la 30 de coriști și al cărui manieră interpretativă se apropie de cea clasică, dispunând de un stil independent, trebuie, totuși să posede o tehnică individuală și o măiestrie proprie de a conduce linia melodică în unitate cu alte voci” [292, p.20]. Este important de remarcat că anume în cadrul corului de cameră, conform opiniei lui A. Ușkariov, sunt create condiții prielnice pentru interpretarea partiturilor corale de mare complexitate, inclusiv repertoriul contemporan. Totodată, printre dezavantajele corului de cameră sunt menționate lipsa culorilor sonore mai profunde și unele delimitări în plan dinamic. Compartimentul II al cărții este dedicat prelucrării și aranjamentului coral, în timp ce compartimentul III tratează specificul compoziției corale. Așadar, cartea vizată reprezintă un suport didactic solid și conține date importante legate de specificul partiturii corale și partidelor separate, recomandări practice pentru cântarea la pian a partiturilor corale și alte detalii.

Fiind scrisă într-un limbaj simplu și accesibil, monografia *Работа с хором* (Lucrul cu corul) de V. Sokolov este considerată drept un suport util pentru dirijorii de cor. Lucrarea conține date fundamentale în privința tipurilor de cor, specificului partidelor corale și distribuirea corului în scenă. O importanță aparte îl are capitolul cu denumirea *Tehnica vocal-corală*, în cadrul căruia autorul sistematizează cunoștințele cu referire la respirație ca bază a tehnicii corale, diferite tipuri de atacă a sunetului, procedee de emiteră a acestuia, inclusiv tehnici de respirație în lanț, rotungirea sunetului, implicarea rezonatorilor în procesul de cânt, aptitudini de intonare, cântul în ansamblu, folosirea nuanțelor dinamice etc. Semnată în anii '60 ai secolului trecut, lucrarea lui V. Sokolov este una foarte utilă pentru studenți, profesori, pentru toți cei ce practică dirijatul coral; totodată, sursa vizată nu conține informații și recomandări cu referire la interpretarea muzicii contemporane, bazate pe noi tehnici de compoziție, pe linia melodică complexă, pe aspectele modale avansate.

O altă lucrare de referință în domeniul interpretării corale semnată de P. Levando — *Хоровая фактура* (Factura corală) integrează o multitudine de teze teoretice dedicate specificului facturii corale într-o viziune practică, deoarece autorul se axează pe creația corală contemporană, pe aptitudini practice obținute în procesul de lucru în cadrul diferitor colective corale. Importanța substanțială a acestei monografii se datorează sistematizării, în cea mai completă și logică formă, a tipurilor de structură a corului, atât tradiționale, cât și deosebite [261, p. 10], caracteristicii componenței cantitative a corului și altor aspecte.

O mare valoare metodică o are și analiza tipurilor de factură corală, care îmbină trei grupuri mari de procedee. Primul grup este prezentat de procedeele timbrale de bază (cum ar fi *tutti*, *divisi*, factura divizată pe grupuri corale, dublarea partidei bașilor) [253, p. 21], cel de-al doilea cuprinde procedee ce se bazează pe raportul și interacțiunea grupurilor corale (printre ele nominalizăm imitația, suplinirea parcursivă a partidelor vocale, suprapunerea acestora, pedala corală, încrucișarea vocilor ș. a.) [253, p. 22]. Al treilea grup alcătuiește diferite procedee coloristice (dublarea în octavă a partidei bașilor), cântarea cu gura închisă, vocalizarea, repetarea silabelor sau a unor îmbinări de silabe, procedeele onomatopice, falțetul, *glissando*, apogiaturile, procedeul de ecou, aleatorica, melodeclamația, imitarea efectelor zgomotului [253, p. 24]. Majoritatea procedeele sus-menționate se folosesc pe larg în muzica corală națională la etapa actuală, fapt, ce demonstrează importanța studierii acestora și dezvăluie semnificația sursei vizate în procesul de însușire a facturii corale.

Analizând problemele repertoriul coral contemporan, P. Levando ajunge la concluzia că tendința mai multor compozitori contemporani de a trata corul ca „o orchestră vocală” [253, p. 117] are consecințe diferite — atât pozitive, cât și negative. Cea pozitivă duce la „îmbogățirea mijloacelor de expresie, procedeele de scriitură corală, lărgirea posibilităților timbral-coloristice ale corului” [idem]. Concomitent, în opinia autorului, „asemuirea corului cu „orchestra vocală” presupune caracterul nelimitat al posibilităților și libertatea de factură, care adesea duce (voluntar sau involuntar) la uitarea principiilor fundamentale ale cântării corale” [idem].

Cartea lui P. Cesnokov *Хор и управление им* (Corul și conducerea lui) [338] a fost prima lucrare metodică din URSS dedicată conducerii corului, scrisă pe baza unei experiențe vaste a autorului în calitate de dirijor, pedagog și compozitor. Această sursă a fost folosită în toate instituțiile de învățământ muzical din RSSM îndată după apariția ei. În premieră în URSS a fost realizată o încercare de generalizare a experienței personale de lucru cu colectivele corale, accentul major fiind pus pe latura practică. Sistematizarea și expunerea unui sistem alcătuit din anumite etape practice în lucrul dirijorului de cor reprezintă punctul forte al cărții, în timp ce partea teoretică, generalizările autorului bazate pe o delimitare mecanică a etapelor tehnice și de creație

reprezintă punctul slab al conceptului dat, fapt care poate fi explicat de etapa inițială de formare a metodologiei privind dirijatul coral.

Lucrarea *Хороведение и управление хором* (Dirijarea și conducerea corului) de G. Dmitrevski [223] nu și-a pierdut relevanța chiar și astăzi, în ciuda faptului că a fost scrisă în urmă cu aproape șaiszeci de ani. Ea se distinge printr-o structură logică, claritate, credibilitate de exemple muzicale și comparații. Manualul este conceput pentru conductori de cor începători.

Constatăm că problemele teoretice legate de interpretarea muzicii corale contemporane se află în stare de devenire și nu a fost îndeostul cercetată, — atât în muzicologia autohtonă, cât și în cea românească (ne referim la sursele disponibile). Ca urmare, studierea limbajului muzical contemporan mai avansat, inovator și complex, se confruntă cu mai multe dificultăți. La fel, accentuăm faptul că muzica corală contemporană are o arie limitată de răspândire, fapt, ce reprezintă un impediment în studierea fenomenelor vizate.

Cercetarea Irinei Batiuk *Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки.* (Muzica corală contemporană: teorie și interpretare. Eseuri) [201] se bazează pe sinteza aspectelor metodologice ce aparțin celor două domenii conexe ale artei corale: teoria și istoria interpretării corale și muzicologia tradițională. Autoarea rezumă aspecte teoretice și caracteristici practice ale compozițiilor corale în muzica modernă ca rezultat al corelației compozitor–interpret. În centrul atenției autoarei se află fenomenul de „compoziție corală”, privit multilateral și din diferitele sale aspecte, cum ar fi: trăsăturile componistice și interpretative, specificul genuistic, interacțiunea planurilor verbal și sonor, aranjamentul coral, elementele de teatru coral. Ca și material sonor, pentru cercetarea vizată au fost alese capodoperele artei corale din Rusia, scrise la confluența secolelor XX–XXI.

Valoarea lucrării de față constă și în faptul că autoarea sistematizează și fundamentează experiența proprie a activității sale în cadrul *Corului de Cameră al Conservatorului din Moscova* sub îndrumarea faimosului conducător artistic și dirijorului B. Tevlin. Prin urmare, se oferă o rară posibilitate de a sesiza procesul de interpretare corală din interior, prin exemplificări bazate pe studierea unor compoziții corale concrete semnate recent și lansate de către *Corul de cameră*. Din acest punct de vedere, cercetarea I. Batiuk constituie un adevărat laborator analitic și un model veridic pentru teza noastră, oferind unele idei de valoare cu referire la metodele de analiză, sinteza tezelor metodologice ce aparțin diferitor domenii: muzicologia și teoria de interpretare. Un alt aspect important al lucrării vizate constă în orientarea sa practică, în elaborarea unor recomandări de ordin interpretativ.

În muzicologia românească merită a fi analizat aportul S. Gelman-Kiss, autoarea a câtorva lucrări de referință, precum *Aspecte stilistice și dirijorale privind creația corală românească în a*

doua jumătate a secolului XX; Polifonia imitativă în creația corală contemporană românească; Timbralitatea corală modernă: aplicații analitice la creația corală românească din perioada 1960–1980 [95; 96; 97]. Cercetătoarea tratează domenii importante ale creației corale românești la etapa actuală: astfel, sfera intereselor ei se extinde de la studierea polifoniei imitative în opusurile corale contemporane românești prin tratarea limbajului folcloric românesc, până la expunerea unei viziuni multilaterale asupra aspectelor stilistice și dirijorale ale creației din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Nu poate trece neobservată lucrarea lui D. Popovici *Muzica corală românească* [144]. Această ediție exhaustivă conține informații privind premergătorii muzicii românești — I. Căianu, D. Cantemir și A. Pann. La fel, pune la dispoziție un material biografic inedit referitor la o listă largă de personalități de diferite generații care au contribuit la dezvoltarea artei corale românești, începând cu a doua jumătate a sec. al XIX-lea până în anul 1960. O atenție aparte este acordată formațiilor corale românești înființate între anii 1940–1960, cărora li se dedică un întreg capitol.

Remarcăm și importanța surselor dedicate Corului de cameră *Madrigal* din România, printre care cărțile semnate de faimosul muzicolog V. Cosma *Corul Madrigal al Conservatorului și Dirijorul Marin Constantin. Portret eseistic* [75; 76]. Alături de acestea se situează și lucrarea lui Gr. Constantinescu *Madrigal sau magia sunetelor* [73] și cea a lui I. Sava *Constelația Madrigal. Marin Constantin în dialog cu Iosif Sava* [150] care dezvăluie pe deplin parcursul artistic, repertoriul și anumite aspecte particulare stilului de interpretare al colectivului. Alte surse, precum *Corul Madrigal la 25 de ani de activitate* de A. Florea [86], *Turneul Corului Madrigal în Italia și Elveția* semnat de C. Sârbu [151] și *Madrigal XXX (30 de la înființare)* de S. Gola [101] împărtășesc din experiențele artistice unice ale colectivului, constituind o bază empirică, dar și metodologică esențială pentru cercetarea de față.

O valoare aparte, în cazul studiului nostru, o prezintă și materialele cu privire la activitatea unui alt cor emblematic bucureștean și anume Corul de cameră *Preludiu — Voicu Enăchescu* condus pe parcursul a 49 de ani de ilustrul dirijor român, în numele căruia, recent, a fost redenumit colectivul. Actualmente conducerea este preluată de A. Stănculescu, însă atenția noastră este mult atrasă de maniera de tratare a corului și cea de interpretare a maestrului V. Enăchescu, caracterizată fiind de un simț rafinat al stilisticii muzicale și de o percepție selectă a esteticii actului de interpretare [13]. Factorii subliniați determină calitățile inedite ale sunării corului său care e cunoscut „printr-o sonoritate unică, deosebită, mereu proaspătă... puritate în intonație, omogenitate în sunet, claritate în frază, dinamică fin gradată, dicție non-ostentativă, echilibrul înregistrației discret și expresiv” [163, pp. 83–84].

Nu poate rămâne neobservat și aportul mai modest al dirijorilor și cercetătorilor din Republica Moldova la completarea tematicii coral-interpretative. Astfel, articolele V. Boldurat *Unele aspecte ale tehnicii vocal-corale* și *Considerații asupra culturii vocale în cântarea corală* [25; 22] sunt dedicate formării sunetului coral, respirației vocale. În articolele vizate sunt propuse unele exerciții care au ca scop formarea respirației corecte în cadrul cântării corale, inclusiv pe baza procedurii de „respirație în lanț”.

Printre alte lucrări de referință care au contribuit la formarea conceptului prezentei teze au fost cărțile semnate de V. Jivov *Хоровое исполнительство. Теория, методика, практика* (Interpretare corală. Teorie, metodică, practică), A. Ivanov-Radkevici *О воспитании дирижера* (Despre educația dirijorului), V. Krasnoșciokov *Вопросы хороведения* (Aspecte ale conducerii corului), A. Lașenko *Хоровая культура: аспекты изучения и развития* (Cultura corală: aspecte de studiere și de dezvoltare), A. Lenski *Искусство хоровой аранжировки* (Arta aranjamentului coral), precum și articolul: *Исполнительский анализ хорового произведения* (Analiza interpretativă a unei creații corale) de V. Jivov [235; 237; 250; 252; 254; 234].

În articolul său *Новые приемы хорового исполнительства* (Noi procedee ale interpretării corale) [289], B. Tevlin se axează pe îmbinările acordice complexe alcătuite din intervale disonante (de secundă, cvartă etc.), pe efectele sonore construite pe baza suprapunerii sunetelor în partidele corale, pe paralelismul intervalor și acordurilor, pe armoniile politonale și polifuncționale. Totodată, aici nu sunt studiate procedeele mai complexe, mai avansate ale texturii corale, apărute în practica avangardistă din a doua jumătate a sec. al XX-lea – înc. sec. al XXI-lea. De utilitate practică ne-a servit și culegerea de articole științifice *Работа с хором. Методика, опыт* (Lucrul cu corul. Metodică, experiență) redactată de B. Tevlin, menită să completeze cunoștințele despre practica lucrului cu corul și care prezintă un adevărat suport metodic pentru dirijorii de cor [279].

Nu vom ignora nici articolul semnat de Iu. Holopov *Как петь новую музыку XX века* (Cum să se cânte muzica nouă a secolului al XX-lea) [296]. Aici, autorul își concentrează atenția asupra tratării tonalității cromatice, analizând diferitele sale varietăți, fie cu *centrul monomodal* [296, p. 60] sau *centrul modal neutru* [296, p. 67], *modurile simetrice*, *tonalismul liber* și alte procedee tonal-modale, inclusiv *dodecafonie* [296, p. 78]. Astfel, el afirmă necesitatea analizei tonal-modale amănunțite și calitative ca factor indispensabil în procesul de studiere a creațiilor corale contemporane cu scopul de a pătrunde în esența structurilor orizontale și verticale.

Problemelor corului de cameră ca și componență interpretativă specifică le sunt dedicate unele pagini în sursele deja analizate, dar și în articole precum: *Камерный хор — организация, структура, принципы работы* (Corul de cameră — organizare, structură, principii de lucru) de

B. Pevzner [276], *Камерный хор — новая ветвь русского хорового исполнительства*. (Corul de cameră ca o nouă ramură a interpretării corale ruse) de Iu. Paisov [272].

Acestora li se alătură valoroasa monografie *Соло для дирижера* (Solo pentru dirijor) scrisă de faimosul dirijor V. Minin. Sursa dată conține informații unice și inedite cu referire la viziunea personală asupra cântării corale de cameră și, mai cu seamă, date ce dezvăluie concepția cu privire la crearea propriului cor cameral [257]. De aici, dar și din alte două surse *К 85 – летнему юбилею Владимира Минина* (Către jubileul de 85 de ani a lui Vladimir Minin) semnată de M. Segheliman [282] și *Владимир Минин: «Я создавал современный русский камерный хор...»* (Vladimir Minin: „Eu am creat corul de cameră rus contemporan...”) de E. N. Baicova distingem că reputatul dirijor clasifică corul de cameră drept colectiv artistic de nivel suprem, care are ca și menire „perfecționarea spirituală a individului, conversația emoțională și sinceră cu ascultătorul” [192]. Principiile organizatorice, metodele de lucru în repetiții, specificul evoluărilor în scenă, atitudinea față de actul interpretativ, dar și față de însăși artiștii corului sunt aspecte de importanță majoră în cazul tezei noastre și pot fi desprinse din mai multe surse biografice și din interviurile realizate cu dirijorul V. Minin, disponibile on-line [216; 258].

1.4. Creația componistică națională pentru cor în viziunea muzicologiei moderne

Printre lucrările care servesc drept bază științifică a oricărei cercetări legate de arta componistică națională un loc deosebit aparține studiilor fundamentale semnate de cercetătorul V. Axionov. Vom enumera doar unele dintre ele: monografia *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*, articolele științifice *Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor*, *Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană*, *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității)*, *Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice* [7; 3; 6; 5; 4] ș. a. Deși cartea lui V. Axionov *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)* este dedicată muzicii instrumentale, ea reprezintă un studiu de valoare, în cadrul căruia autorul propune un sistem pluridimensional de analiză a ramurilor stilistice a creațiilor semnate de compozitorii autohtoni, bazat pe corelația a trei categorii: național, regional și universal, implementând, de asemenea și noțiunile de *stil individual* și *stil sintetic*. Acest sistem, cu ușurință, poate fi extrapolat și asupra muzicii corale.

În articolul introductiv la ediția *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, cercetătoarea I. Ciobanu-Suhomlin pune în centrul atenției problema modernizării creației componistice naționale la etapa actuală. Autoarea

evidențiază două poluri stilistice ale creației autohtone din anii 1980, care oscilează între neoromantism și neofolclorism [59, p. 14], semnalând lărgirea paletelor stilistice a muzicii naționale legate de schimbarea paradigmei componistice după anul 1990. Începând cu ultimul deceniu al sec. al XX-lea, după cum afirmă I. Ciobanu-Suhomlin, „tendențele vopsite în culori ideologice au fost înlocuite de un individualism ce ignoră stereotipurile obișnuite, chiar și cele avangardiste. Prevalează aspirația de a fi liber de orice tip de fiare conceptuale: ideologice, estetice, naționale, sociale. Fiecare autor soluționează în mod individual problema necesității extinderii și diversificării sistemului de surse de expresie” [59, p. 16].

Totodată, „recunoașterea profunzimii tradițiilor, precum și a rolului lor pentru muzica contemporană, extinderea cadrului istoric precum și celui de gen și formă muzicală a materialului utilizat devine drept tendință dominantă” [ibidem]. Aceasta duce la „devierea de la folclorul funcțional de uz cotidian, de proveniență contemporană sau relativ mai târzie, spre straturi mai vechi epice și psihologice ale fenomenului” [ibidem]. În acest context, alături de creații, precum *Musica dolorosa* de Gh. Ciobanu, se prezintă și *Descânțete* de I. Iachimciuc.

În ceea ce ține de *tematică*, concluziile dnei I. Ciobanu au o valoare deosebită în cadrul tezei noastre. Muzicologul afirmă că în ultimele decenii au apărut noi modele artistice de tratare a universului în muzica moldovenească. Printre cele mai semnificative tendințe în creația componistică națională la confluența secolelor XX–XXI se manifestă „restabilirea unui spațiu istoric larg în raport cu concepția determinismului” [idem] care duce la apariția curentului „noul barbarism” ce „se observă, de exemplu, în *Doinatori* de T. Chiriac” [ibidem] sau trezește interesul compozitorilor față de „temele sacrale mitologice (mitologia, ritualele și credințele populare), cum se manifestă, spre exemplu, în lucrările *Trinitatea lupului* de D. Chițenco, *Sub soare și stele* de Gh. Ciobanu, *Noaptea Sf. Andrei* de T. Zgureanu, *Descânțete* de I. Iachimciuc” [ibidem].

Cu referire la *stilistică*, cercetătoarea atestă tendința tinerilor compozitori „spre o reînnoire radicală a sistemului de surse de expresie muzicală în baza tehnicilor componistice ale secolului al XX-lea: dodecafoniei, serialismului, muzicii aleatorice și celei timbrale (sonorice), minimalismului sau scriiturii modale, care încă sunt utilizate rar în mod pur. O atenție deosebită li se acordă elementelor timbral-sonore, noilor posibilități sintactice, în special, eterofoniei” [59, p. 17].

Monografia V. Galaicu *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)* are ca scop determinarea specificității etnice a creației muzicale. Având o abordare de sinteză, pe baza studiilor ce aparțin muzicologiei, filozofiei, etnografiei și etnopsihologiei, autoarea descrie „matricea stilistică românească” care îmbină diferite componente, precum:

„viziunea spațială” [91, p. 15], „orizontul temporal” [91, p. 19], „sensul mișcării” și „sentimentul românesc al destinului” [91, p. 22] care pot fi relevate și în creațiile prezente în repertoriul Corului Național de Cameră.

În Capitolul II al cărții, V. Galaicu abordează trei straturi diferite ale culturii muzicale naționale, aflându-se în căutarea unor procedee concrete care corespund esenței „matricii stilistice românești”. Primul subcapitol este dedicat moștenirii folclorice, după care vine muzica sacră de tradiție bizantină (subcapitol 2) și arta cultă laică (subcapitol 3). O importanță majoră pentru noi îl are Capitolul III al monografiei intitulat *Dimensiunea etnică la creatorul de muzică contemporan: trei partituri de Tudor Chiriac* [91, p. 60], în cadrul căruia muzicologul aplică tezele teoretice expuse anterior și anume specificul „matricii stilistice românești” asupra studierii a trei creații de proporții semnate de T. Chiriac, compozitor, ale cărui partituri ocupă un loc important în cadrul tezei de față.

Un studiu concludent asupra creației componistice a lui T. Chiriac a fost realizat de A. Paciurca, în atenția căreia a fost lucrarea *Doinatoriu — Opus Sacrum Dacicum*, care prezintă interes sporit în raport cu opusul compozitorului analizat în prezenta teză. Cercetătoarea evidențiază „mijloacele tehnice și de expresie prin care autorul valorifică... conceptul ancestralității: de la generarea unui nou gen muzical, până la explorarea unor simboluri matriciale ale culturii românești” [139, p. 571].

Raportul categoriilor „compozitor — folclor” în condițiile culturii naționale contemporane sunt tratate în mai multe monografii, culegeri științifice și articole, ale căror autori sunt V. Axionov, V. Ghilaș, V. Galaicu, G. Cocearova [247; 244], L. Răileanu [280], E. Mironenco, I. Mironenco [259; 261; 262; 263] ș. a. Astfel, V. Axionov în articolul *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova: (istoria în optica contemporaneității)* afirmă faptul, că în creația componistică a compozitorilor din Republica Moldova la etapa actuală „devine mai evidentă atracția spre exprimarea concepțiilor multidimensionale, în cadrul cărora exponentelor folclorice le aparțin anumite funcții specifice .

O astfel de interpretare a operei muzicale o apreciem printr-un complex de opoziții binare ce reflectă simultaneitatea tendințelor opuse. Acestor concepții le este caracteristică, în diferită măsură, o suprapunere a vectorilor contrari ai „gravitației mintale” — urmare a extinderii diapazonului gândirii artistice, care cuprinde fenomene locale și universale, ancestrale și curente, arhetipale și moderne” [5, p. 84]. Această afirmație rămâne valabilă și referitor la realitățile stilistice și de gen ale muzicii corale naționale la etapa actuală.

În muzicologia sovietică, raportul categoriilor „compozitor — folclor”, la fel, este abordat pe larg. Două surse de referință care ne-au atras atenția în mod aparte sunt *Композитор и*

фольклор (Compozitorul și folclorul) de G. L. Golovinski și *Фольклор и композитор* (Folclorul și compozitorul) de I. I. Zemțovskii [222; 236].

O altă sursă de referință, și anume culegerea științifică cu genericul *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică* este alcătuită din două părți: prima parte *Bazele teoretice ale melodiei cântecului popular moldovenesc* este semnată de faimosul etnomuzicolog P. Stoianov, iar partea a doua reprezintă o serie de articole științifice semnate de V. Axionov, I. Miliutina ș. a., ale căror scop constă în fundamentarea utilizării folclorului în creația componistică [158]. Ambele părți servesc drept suport metodologic pentru tema noastră, deși aici problema utilizării surselor folclorice în creația corală națională nu este abordată.

Nu poate trece neobservat un studiu fundamental *Muzica etnică. Tradiție și valoare* semnat de V. Ghilaș [98], în cadrul căruia *muzica etnică* este tratată ca o parte importantă a patrimoniului cultural național. Pornind de la semnificația socio-culturală a fenomenului vizat, V. Ghilaș oferă cititorului o viziune multiaspectuală a mai multor obiceiuri și genuri ale muzicii tradiționale. Informațiile și concluziile acestei lucrări au fost utile în realizarea schițelor analitice dedicate creațiilor corale semnate de T. Chiriac, I. Iachimciuc și D. Belinschi.

Cu referire la sursele științifice în care sunt tratate diferite genuri, specii ale folclorului românesc, vom evidenția lucrările etnomuzicologilor din spațiul românesc — E. Comișel [67; 68], Gh. Oprea [136], L. Agapie [136], Gr. Băieșu [29], M. Brătulescu [31], L. Axionova [183], Gr. Botezatu [29], P. Stoianov [158; 318; 319; 288], E. Florea [293; 294], S. Badrajan [8; 9], D. Bunea [35], E. Tonu (Sîrghi) [161; 152] ș. a. O atenție sporită merită cartea *Folclor și folcloristică* semnată de A. Gorovei — renumitul folclorist, istoric, cercetător român, care a editat de-a lungul vieții sale numeroase creații populare. Un loc central în cadrul cărții vizate îi aparține *descântecului românilor* [103, p. 59–313]. Sursa în cauză conține o descriere exhaustivă a *descântecului* ca definiție și ca fenomen în sine. Se explică în detalii cine, când, cu ce se descântă și care este forma descântecului. Analiza amănunțită a procesului de descântare este susținută de un număr imens de exemple folclorice. Utilitatea acestei surse, la fel ca și cea a studiului *Descântatul în Cornova-Basarabia* semnat de S. Cristescu [78] constă în faptul că oferă o viziune per ansamblu a genului folcloric care stă la baza creației ciclice *Descânțete*, semnate de I. Iachimciuc pentru corul de cameră.

I. Ciobanu-Suhomlin în rezumatele comunicării cu genericul *Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике Молдова* (Caracterul polistilistic al creației componistice actuale din Republica Moldova) definește starea actuală de prelucrare a surselor folclorice ca una care se află sub influența conceptului de *postmodernism*, un curent care predomină viziunea asupra lumii a creației componistice actuale din Moldova.

Cercetătoarea delimitează două tipuri de bază în folosirea folclorului ca metode componistice: prima definită *folclorismul etnografic* sau *folclorismul adaptat* asigură specificul național al muzicii prin folosirea unor construcții întregi, procedeele caracteristice, cum ar fi genul, melodia etc. Această metodă se regăsește în creațiile lui V. Burlea, T. Chiriac, T. Zgureanu.

Cel de-al doilea tip, denumit *folclorismul liber* înseamnă abordarea unor principii de gândire folclorică în condițiile păstrării unui concept componistic propriu. După opinia autoarei, acest tip se profilează în unele creații scrise de Gh. Ciobanu. [58, p. 37]. Subliniem că principiul de aplicare a *folclorismul liber* trebuie analizat și în baza creațiilor semnate de I. Iachimciuc.

Compozitorul și cercetătorul român D. Voiculescu în articolul său *Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX* oferă o sistematizare exhaustivă și bine organizată a celor mai răspândite procedee polifonice utilizate în muzica sec. XX, printre care cercetătorul evidențiază: „contrapunctarea ostinată”, „contrapunctarea poliritmică și polimetrică” [170, p. 23], „mixturile contrapunctice” [170, p. 24], „polifonia eterogenă liberă”, „heterofonie divergentă”, „polifonia de atacuri” [170, p. 25], „polifonia punctualistă”, „polifonia de grupe”, „polifonia de masă” și „polifonia aleatoare” [170, p. 26]. Fiecare procedeu polifonic este explicat succint, însă foarte precis, fapt ce facilitează atribuirea și clasificarea procedeele polifonice inovatoare în creațiile corale ale compozitorilor din Moldova analizate în cadrul tezei noastre.

Un alt compozitor — Gh. Ciobanu propune o viziune modernă asupra fenomenului de monodie. Dumnealui explică noțiunile de *monodie* și *monofonie* [57, p. 39], conferindu-le o tratare multiaspectuală, conform diferitor sistematizări: „vom clasifica monodia în cea de cult și laică, europeană și extraeuropeană, care, la rândul lor, se subdivizează în alte câteva specii. De exemplu, monodia europeană de cult se prezintă și în varianta gregoriană, și în cea bizantină” [57, p. 40]. Conceptul monodiei propus de Gh. Ciobanu are un potențial științific important în studierea creațiilor corale semnate de compozitorii naționali la etapa actuală.

Problematica lucrării noastre a determinat necesitatea de a consulta mai multe dicționare și manuale. Unele dintre ele sunt dedicate compozitorilor și interpreților din Republica Moldova, inclusiv ediția *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic* (1460–1960) alcătuit de S. Buzilă [42], *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* de I. Ciobanu-Suhomlin [59], *Lexicon bibliografic. Compozitori și muzicologi din Moldova* [69], *Manualul de armonie* în 2 volume semnat de G. Cocearova și V. Melnic (*Istoria armoniei și Teoria armoniei*) [63; 64], *Dicționar de forme și genuri muzicale* de D. Bughici [34].

Un grup aparte de surse se referă la creația câtorva compozitori, lucrările cărora sunt selectate ca și obiecte de analiză în cadrul tezei noastre. Este vorba de Tudor Chiriac, Igor Iachimciuc și Dumitru Belinschi. Cea mai importantă lucrare dedicată compozitorului T. Chiriac

și anume monografia V. Galaicu *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)* a fost analizată mai sus. Alte două scrieri dedicate compozitorului T. Chiriac aparțin muzicologului E. Mironenco: este vorba de un portret de creație editat la începutul anilor '80 ai secolului trecut în care se abordează primele realizări componistice ale tânărului, pe atunci, compozitor și o lucrare de omagiu dedicată aniversării a 60 de ani de la nașterea sa [260; 112]. În cadrul celui de-al doilea articol, cercetătoarea definește atât aspectul ideatic de bază al creației lui T. Chiriac, cât și orientarea stilistică a acesteia. După cum afirmă E. Mironenco, în lucrările compozitorului „domină meditația ontologică asupra unor probleme esențiale, cu care se confruntă astăzi omul. Creațiile lui Tudor Chiriac redau în modul cel mai plener și mai profund universul tumultuoasei noastre realități” [112, p. 132].

Sub aspect stilistic, creația sa se dezvoltă sub semnul neofolclorismului. „Folclorul românesc este vectorul ideatic al lui T. Chiriac, fiindu-i un suport moral, o călăuză spirituală. Orientarea folclorică firească a compozitorului a coincis, în mod fericit, cu ora de vârf în evoluția „noului val folcloric”, produs în creația compozitorilor din spațiul ex-sovietic, perioadă în care apar noi tangențe, inedite în sistemul de relații compozitor — folclor” [112, p. 131].

Lucrarea A. Rojnovanu *Particularități ale dramaturgiei și compoziției în poemul „Miorița” de Tudor Chiriac* [147] demonstrează suficient de convingător felul în care sursa poetică de sorginte folclorică, și anume balada *Miorița*, determină structura compozițională a partiturii muzicale, modul în care procedeele muzicale folclorice se integrează într-o creație componistică modernă, cum forma variațională se încadrează în principiile de gândire populară, cum modelul folcloric se transfigurează într-un poem simfonic. O sursă utilă în procesul de studiere a creației corale a lui T. Chiriac este teza dumnealui *Muzica românească de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii* editată în anul 2006 la Iași [50]. Studiarea acestei lucrări oferă oportunitatea de a înțelege mai profund conceptul ideatic al creației corale a lui T. Chiriac.

În ceea ce privește creația componistică a lui I. Iachimciuc merită să fie menționate cercetările realizate de V. Tcacenco, C. Paraschiv, N. Chiciuc. Articolele semnate de V. Tcacenco și C. Paraschiv se încadrează în același gen științific și anume „portret de creație”.

Astfel, în lucrarea sa *О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука* (Despre unele paradoxuri în creația componistică a lui Igor Iachimciuc), V. Tcacenco conturează universalismul, caracterul sintetic al limbajului componistic al lui I. Iachimciuc. Autoarea subliniază faptul că lucrările compozitorului există firesc în diferite straturi ontologice, cum ar fi muzica europeană de tradiție academică sau „stratul al treilea”.

Descânțete, în opinia muzicologului, se include în lista creațiilor expuse atât pe scenele concertistice academice, cât și în cadrul festivalurilor sau concertelor de jazz. Scrisă pentru trei componente diferite: ansamblu vocal — ansamblu vocal cu chitară bas — cor mixt, lucrarea a fost interpretată atât de Corul Național de Cameră, cât și de formația *Univox Vocal Band*, ambele colective artistice fiind conduse de I. Stepan. Această flexibilitate ontologică, după opinia muzicologului, se explică prin universalismul limbajului muzical, prin fuziunea elementelor preluate din sfere stilistice diferite, care duce la apariția unui produs muzical lipsit de banalitate, pe de o parte, și accesibil pentru publicul larg, pe de altă parte [291, p. 244].

În articolul *Igor Iachimciuc — portret de creație*, C. Paraschiv expune date biografice de bază, informații referitoare la studiile compozitorului, introduce lista completă a creațiilor scrise până în prezent și face clasificarea acestora după criteriul genuistic. Autoarea face de asemenea niște concluzii cu referire la evoluția creației lui I. Iachimciuc, dezvăluind două etape diferite și evidențiind preferințele instrumentale și timbrale ale compozitorului. Totodată din articolul vizat aflăm că opusurile pentru cor ocupă un loc mai modest, chiar nesemnificativ în creația lui I. Iachimciuc, predilecția fiind acordată genurilor muzicii instrumentale [142].

Printre creațiile cu participarea corului, muzicologul menționează o singură lucrare — cantata *Mistrețul cu colți de argint* pentru tenor, declamator, cor și orchestra simfonică, scrisă în perioada studiilor superioare la Academia de Muzică *Gavriil Musicescu* și, ulterior, la Universitatea de Arte din Chișinău, creație prezentă și în repertoriul CNC.

În articolul *Descânțete de Igor Iachimciuc — particularități componistice și de gen* specificul arhitectonic al creației se studiază din perspectiva structurii și a conținutului textului poetic. În urma analizei făcute, autoarea conchide că „mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt supuse desfășurării conținutului verbal — urmează acțiunea descântecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul. Compozitorul încearcă prin toate mijloacele să găsească și să redeie cele mai subtile și diverse conținuturi ale textului folcloric păgân, iar muzica este un mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea și caracterul inedit, captivant al desfășurării muzicale” [141, p. 169].

N. Chiciuc, abordând *Descânțete*-le ca pe o creație de debut a lui I. Iachimciuc, propune o analiză detaliată a ciclului, apreciind stilul componistic bine conturat, o gândire muzicală avansată și unicitatea genuistică a acesteia, în cadrul căreia sunt îmbinate folclorul românesc, procedeele polifonice și armonice contemporane și aluziile jazzistice bine reliefate. Autoarea evidențiază rolul diverselor procedee polifonice contemporane în construcția facturii corale, și anume polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe etc.

Aspectul folcloric reprezintă o parte componentă a conceptului creației vizate: după cum afirmă N. Chiciuc, „Descântecul fiind o specie a folclorului oral, nu pot fi căutate în creația lui I. Iachimciuc tangențe directe cu folclorul muzical. Totuși compozitorul face trimiteri la unele genuri, precum folclorul copiilor, bocetul, balada, colinda” [48, p. 232].

Analizând partitura *Descânțete*, cercetătoarea relevă și unele elemente jazzistice care „se manifestă prin vitalitatea, spontaneitatea și maniera proprie fiecărui executant (formule ritmice, intonații, frazare, atac, *vibrato* etc.). Influența jazz-ului se face simțită și prin prezența chitarei în componența interpretativă (variantea lucrării mai des interpretată și care ne-a servit drept material de studiu)” [ibidem]. Totodată, recunoaștem că trăsăturile de jazz nu sunt suficient analizate în cadrul articolului vizat. Generalizând cele expuse, remarcăm că N. Chiciuc face o deducție în legătură cu tendința de sintetizare realizată pe plan stilistic care permite compozitorului integrarea valorilor naționale într-un cadru universal.

Deși în circuitul cercetării noastre au ajuns doar unele figuri ce reprezintă creația componistică națională, este important de a studia literatura științifică adiacentă, dedicată creațiilor corale scrise de compozitorii din Republica Moldova — V. Zagorschi, Z. Tkaci, V. Ciolac, T. Zgureanu, C. Rusnac ale căror autori sunt: G. Cocearova [242; 243; 247; 248; 61; 62; 249], M. Belîh [203; 204; 205], T. Muzîca [122; 123], E. Nagacevschi [125; 127; 129; 130; 132; 133], L. Balaban [10; 11; 197; 194], E. Moraru [115; 116; 118] care creează un context stilistic și de gen adecvat analizei creațiilor alese pentru studiul nostru.

Metodologia cercetării noastre nu neglijează nici performanțele științei despre muzică care cuprinde diferite ramuri. Printre ele, unele lucrări abordează arta corală sub aspectul evoluției sale istorice (este vorba de cartea lui B. Asafiev *О хоровом искусстве* (Despre arta corală)) [191], referindu-se însă, și la situația înfățișată în contemporaneitate. Și alte cercetări ale muzicologilor din Rusia dedicate artei corale contemporane prezintă un suport științific esențial pentru cercetarea noastră. Printre acestea, menționăm lucrările semnate de G. Grigorieva *Русская хоровая музыка 1970-х–80-х годов* (Muzica corală rusească din anii 1970–80) [221] și I. Paisov *Современная русская хоровая музыка (1945–1980). Очерки истории и теории*. (Muzica contemporană corală rusească (1945–80. Schițe ale istoriei și teoriei.)) [275] și *Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве* (Sinteza nouă a tradițiilor în arta corală contemporană rusească) [274].

Cartea muzicologului G. Grigorieva reprezintă interes din punct de vedere al aplicării metodologiei contemporane de analiză a creațiilor corale semnate de compozitorii ruși în perioada vizată, îndeosebi, tratarea procedeelelor corale inovatoare, fie instrumentalizarea scriiturii corale, fie adaptarea sonoristicii, fie factura polimelodică sau polifonia straturilor. Cercetătoarea tratează

problema stilului și genului având ca obiect de cercertare creațiile corale ale compozitorilor ruși din anii '70–'80 ai secolului trecut.

Studiul G. Grigorieva ajunge la niște concluzii importante, utile și în procesul de studiere a creației corale contemporane din Republica Moldova. Este vorba de îmbinarea trăsăturilor genuistice în creațiile corale vizate [221, p. 72], care a determinat o varietate enormă a tipurilor de factură corală. Bazându-se pe acest criteriu, cercetătoarea oferă o clasificare a corurilor contemporane, menționând trei categorii diferite: „coruri cîntate”, coruri „de tip recitativ” și „coruri instrumentale” [221, p. 73]. Sub aspect modal-tonal, G. Grigorieva evidențiază procedee, cum ar fi: polimodalismul, politonalitatea, atonalismul, cromatica liberă etc. [221, p. 73]. Multitudinea de inovații specifice genurilor muzicii corale determină o serie de dificultăți interpretative care se referă la „aspectul sonor cu rolul sporit al cromaticii, cu absența sau semnificația scăzută a relațiilor tonal-funcționale, cu incapacitatea de a se baza pe succesiunile melodice și armonice previzibile” [ibidem].

Am consultat monografiile și articole științifice în cadrul cărora se abordează diferite aspecte ale actului interpretativ, inclusiv acțiunea reciprocă a triadei *compozitor – interpret – ascultător*. Un aport substanțial în cercetarea acestei problematice îi aparține savantului român G. Bălan, autorul cărții *Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical* [14]. Cercetătorul tratează interacțiunea celor trei componente de bază ale artei muzicale: *compoziție – interpretare – percepție*. O importanță sporită prezintă și cercetările lui I. Gagim, în special *Dimensiunea psihologică a muzicii* editată în anul 2003 la Iași [88] și *Studii de Muzicologie* [89], dar și cărțile semnate de cercetătorii români M. Răducanu — *Introducere în teoria interpretării muzicale* și P. Benteoiu — *Gândirea muzicală* [145; 16].

Printre alte surse de referință care se preocupă de aspectele interpretative ale creației muzicale merită de menționat monografiile cercetătorilor din spațiul post-sovietic N. Korâhalova, autoarea cărților *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике* (Interpretarea muzicală: Probleme teoretice ale interpretării muzicale și analiza critică a tratării lor în estetica burgheză modernă) și *Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях* (Termenii muzical-interpretativi: originea, dezvoltarea semnificațiilor și nuanțelor acestora, utilizarea lor în cadrul a diferite stiluri muzicale) precum și a mai multor articole (ca de exemplu, lucrarea *Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе* (Problema obiectivului și subiectivului în arta interpretativă și studierea ei în literatura universală) [239; 240; 241]. În toate lucrările nominalizate

se studiază conexiunea textului componistic cu tratarea interpretativă a acestuia, raportul elementelor obiective și subiective în actul interpretativ, caracterul multiplu al versiunilor interpretative și alte probleme.

V. Holopova, autoarea studiului științific *Музыка как вид искусства* (Muzica ca formă a artei) [297], alături de multiplele aspecte de importanță majoră pentru analiza actului interpretativ, oferă observații și concluzii de valoare legate de definirea și analiza școlilor naționale de interpretare. Alte două surse semnate de V. Holopova *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм* (Teoria muzicii: melodică, ritmică, factura, tematismul) și *Формы музыкальных произведений* (Formele creațiilor muzicale) conturează conceptele și tehnicile fundamentale ale analizei muzicale, care constituie o bază empirică și în procesul de analiză teoretică a creațiilor corale ale compozitorilor autohtoni, mai ales că autoarea include și numeroase exemple detaliate din istoria muzicii [298; 299].

1.5. Concluzii la capitolul 1

1. În urma studierii surselor de profil afirmăm că lucrările vizate au un potențial cognitiv important și contribuie la formarea unei metodologii relevante și adecvate subiectului tezei noastre. Deși se remarcă o bază metodologică complexă constatăm că aportul CNC în promovarea repertoriului național nu este studiat în muzicologia autohtonă. Observațiile autorilor asupra stilului interpretativ al CNC, lucrările muzicologice dedicate creațiilor corale incluse în repertoriul colectivului vizat, cer o analiză, sistematizare, generalizare.

2. Această argumentare conduce la formularea **problemei științifice propuse spre soluționare** care rezidă în fundamentarea științifică a rolului CNC în promovarea muzicii corale autohtone. Studiarea evoluției artistice, repertoriului, stilului interpretativ al colectivului sus-numit este un proces complex care ne-a ghidat spre evidențierea specificului de creație al CNC în panorama artei corale naționale contemporane. Totodată, prin prezenta cercetare, a fost înlăturată discrepanța între valoarea artistică incontestabilă și aportul important al CNC la propagarea muzicii corale autohtone și insuficiența de cercetare științifică a acestora.

3. Conform literaturii studiate conchidem că „arta cântării corale este un scut de nădejde al culturii muzicale naționale” [252, p. 3]. Datorită tradițiilor multisekulare, astăzi muzica corală reprezintă una dintre cele mai dezvoltate domenii ale artei interpretative profesioniste. Menționăm totuși că evoluția sa sub influența diferitor factori socio-culturali a încetinit procesul apariției și expansiunii acestei ramuri ale culturii muzicale. Din acest motiv, domeniul artei corale nu este reflectat suficient în studiile muzicologilor autohtoni. Abordarea științifică a specificului cântului

coral cameral rămâne, de fapt, *tabula rasa* a științei naționale. În acest context se afirmă importanța temei tezei noastre.

4. Cu privire la creația componistică națională pentru cor la etapa contemporană, inclusiv cea pentru cor de cameră, apreciem existența unei ramuri complexe a surselor științifice, în cadrul căroră se tratează diferite aspecte ale acesteia. În lucrările semnate de muzicologii autohtoni se atestă observații și concluzii de valoare cu referire la aspectele stilistice și de gen ale creațiilor vizate, la fel și specificul limbajului componistic, procedeele arhitectonice, tratarea genurilor muzicii bisericești de tradiție occidentală (cultul catolic) și orientală (cultul bisericii ortodoxe), dar și asimilarea genurilor folclorice și, în sens mai larg, a gândirii folclorice. Sursele vizate prezintă niște instrumente metodologice valoroase de analiză a creației componistice naționale la etapa contemporană.

5. În ceea ce privește aspectul interpretativ, afirmăm că aici se constată o discrepanță semnificativă între un volum relativ mare al surselor existente dedicate problemelor de teorie sau metodică de interpretare corală și lipsa lucrărilor muzicologilor sau interpreților autohtoni, care ar studia anume specificul interpretării artei corale contemporane. Sinteza teoriei cu practica națională contemporană, studierea profesională amănunțită a experienței corurilor și dirijorilor autohtoni sunt sarcini primordiale ale științei despre muzică la etapa actuală. În această ordine de idei, credem că teza dată va completa această lacună, contribuind la dezvoltarea teoriei artei interpretative din țara noastră.

2. CORUL NAȚIONAL DE CAMERĂ: ISTORICUL FORMAȚIEI, REPERTORIUL, REALIZĂRILE ARTISTICE

Corul Național de Cameră a fost creat, în mare măsură, datorită unor transformări esențiale care au avut loc în realitatea culturală din Republica Moldova la începutul secolului XXI. Schimbările parvenite sunt legate de apariția sectorului privat în sfera show-bizz-ului, de formarea fenomenelor de mecenat și de sponsorizare în arta muzicală. Este binecunoscut faptul că, Corul *Union Fenosa* a fost primul colectiv artistic privat în Republica Moldova care a trecut, ulterior, de la postură sa inițială la cea actuală, devenind o formație finanțată de stat. Astfel, la etapa de față acesta deține statutul de Cor Național de Cameră care activează în cadrul instituției publice Sala cu Orgă. Vom urmări succint cele mai importante momente ce țin de evoluția colectivului vizat — de la formarea lui până la în prezent în funcția sa de Cor Național de Cameră.

Din punct de vedere juridic, în activitatea colectivului distingem două perioade și anume: martie 2002 – ianuarie 2005 când corul funcționează sub egida Fundației Culturale private *Union Fenosa*; din ianuarie 2006 – până în prezent, când formația activează ca și colectiv artistic de stat. Aceste două etape importante din viața corului au fost dispersate printr-o fază de tranziție, timp în care Corul neavând un statut clar definit a activat în cadrul Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, susținând un șir de concerte (această etapă a fost de scurtă durată, cuprinzând perioada septembrie 2005 – ianuarie 2006). Totuși, specificul colectivului a necesitat o ambianță camerală și după aproape jumătate de an, prin decizia Ministerului Culturii Republicii Moldova, dar și cu susținerea substanțială a direcției Sălii cu Orgă, în frunte cu dna L. Zubcu, colectivul coral condus de I. Stepan a fost angajat pentru o activitate permanentă.

În continuare vom efectua un traiectoriu detaliat al evoluției CNC pentru întreaga perioadă a dezvoltării colectivului. În procesul de studiere a parcursului artistic al CNC autoarea, în mod intenționat, se axează pe **principiul cronologic**, dat fiind faptul că acesta oferă posibilitatea de a evidenția mai multe tendințe repertoriale, diferite forme și genuri de artă însușite de CNC, participarea sa la multiple turnee și la prestigioase concursuri internaționale.

2.1. Corul *Union Fenosa* (2002–2005)

Debutul colectivului este strâns legat de Fundația Culturală *Union Fenosa* (FCUF) care a fost creată la 26 septembrie 2000, având ca scop desfășurarea unei activități filantropice și de sponsorizare. Într-o perioadă scurtă, Fundația „a reușit să se facă cunoscută în Republica Moldova prin diversele activități ce susțin și promovează cultura, artele, științele și sportul” [1, p. 4]. Printre evenimentele muzicale, teatrale, de arte vizuale sponsorizate de Compania *Union Fenosa* vom

nominaliza următoarele: în 2001 FCUF a susținut festivalul internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția a X-a. [84, p. 5]. Urmează un *Recital de muzică spaniolă* susținut de soprana A. Buruiană și chitaristul C. Andrei (25 noiembrie 2001) [167, p. 3]. La 10 și 11 noiembrie 2001 au fost organizate două spectacole gratuite la Teatrul de păpuși *Licurici* [105, p. 3]. Pe 2 februarie 2002 FCUF a susținut *Concertul profesorilor și elevilor Colegiului Pedagogic Alexandru cel Bun* din Călărași [166, p. 2]. În anul 2002 s-au desfășurat proiecte de susținere a teatrelor *Satiricus* și *Licurici* [165, p. 4]. Pe 28 iunie 2002 se organizează un *Concert de cameră* susținut de Orchestra Națională de Cameră, dirijor: C. Sagarra (Spania) [70, p. 5], iar la 24 mai 2002 *Concert pentru prieteni* cu participarea Coralei *Gloria* [134, p. 4]. Bineînțeles că această listă poate fi prelungită.

Doar în anul 2002 FCUF face un pas de importanță istorică pentru cultura țării noastre: excelează de la susținerea unor evenimente muzicale separate la înființarea, pentru prima dată în Moldova, a unui cor mixt (cor de cameră) privat. Oficial, Corul *Union Fenosa (CUF)* a fost constituit la 18 martie 2002, întrunind 34 de tineri artiști, studenți și absolvenți ai Universității de Stat a Artelor (actualmente AMTAP). Primele concerte ale colectivului au avut loc la 6 și 7 iulie 2002, în ambele cazuri, „sala s-a dovedit neîncăpătoare pentru toți doritorii, astfel că o bună parte dintre spectatori au fost nevoiți să asculte concertul în picioare.” [164, p. 3]. Menționăm că acest tip de evoluări vor deveni o tradiție pentru *CUF*, confirmând popularitatea colectivului pe plan național. După cum se stipulează în ediția periodică a Companiei *Union Fenosa*, „Metaforic vorbind, corul este „copilul” președintelui Grupului *Union Fenosa* în Moldova, Ignacio Ibarra¹, căruia îi aparține inspirata idee de a crea, în premieră, un colectiv artistic profesionist sub umbrela *Union Fenosa*.”[ibidem]. Iată cum explica pe atunci I. Ibarra ideea sa: „Am rămas surprins de vocile îngerești ale tinerilor din țara dumneavoastră și a fost un vis al meu să le pun în valoare, reunindu-le într-un cor de excepție, care să promoveze în numele *Union Fenosa* arta și frumosul atât în Moldova, cât și oriunde în lume unde este prezentă compania” [ibidem].

Este cazul să precizăm că, prin fundațiile sale, Compania *Union Fenosa* susține cultura nu doar în Republica Moldova, ci și în alte țări ale lumii. De exemplu, în Spania, țara unde a fost fondată, compania finanțează Muzeul de Artă Contemporană din Madrid, însă înființarea unui cor de cameră rămâne o inițiativă fără precedent pentru *Union Fenosa*. Realizarea, în țara noastră, a unui asemenea proiect s-a datorat prezenței pe tărâmul moldav a unei culturi corale înalte, ceea ce confirmă și I. Ibarra: „La voi s-au păstrat foarte bine tradițiile artei corale. În alte țări europene

¹ Ignacio Ibarra provine dintr-o familie catalană nobilă; în copilărie, el a cântat în cor de băieți, având o educație muzicală serioasă, dragoste față de frumos și un gust muzical rafinat. În plus, Ignacio Ibarra a studiat la Colegiul de iezuiți și în jur de opt ani a cântat în cor. Posesor al unei voci rare de tenor, Ignacio Ibarra, deseori cânta în funcție de solist.

„corul” nu mai deține locul unui gen profesionist, deoarece, în marea majoritate, de el se ocupă amatorii. Sub astfel de impresii domnul I. Ibarra și-a realizat unul dintre cele mai prioritare scopuri ale sale — crearea „unui colectiv profesionist” (relatările dnei A. Chiriac, ex-director în comunicare și relații externe în cadrul companiei *Union Fenosa*, în interviul organizat de către autoarea prezentei teze, toamna, 2009).

V. Burlea, șeful departamentului muzical artistic al Fundației *Union Fenosa*, a propus candidatura Ilonei Stepan, șefa catedrei *Dirijat Cor Academic* a Universității de Stat a Artelor (astăzi, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) în funcție de director artistic și dirijor. Întrevederea dumneaei cu I. Ibarra a dat start realizării frumoasei idei de formare a unui promițător colectiv artistic — *Corul Union Fenosa*. Dirijorul a adunat în jurul său cei mai buni foști studenți care, la rândul lor, au propus coriști din rândul colegilor săi, de asemenea, absolvenți ai Universității de Stat a Artelor sau studenți ce urmau să absolvească în curând catedra *Dirijat cor academic* condusă de I. Stepan. Aceasta era condiția lui I. Ibarra: membrii corului să fie specialiști deja formați. Astfel, în scurt timp s-a adunat un grup de muzicieni care, ulterior, au format un adevărat colectiv coral de cameră.

Corului i s-au oferit condiții favorabile de lucru având la dispoziție o sală amenajată cu practicabile și scaune speciale pentru coriști, cât și un pian procurat nemijlocit pentru activitatea sa de bun augur. O mare importanță s-a acordat aspectului estetic și imaginii individuale a colectivului. Astfel, au fost create costume de o eleganță deosebită cu unele elemente distinctive ale Companiei *Union Fenosa*, pe lângă care s-au procurat și mape de concert în aceeași gamă coloristică. În aceste condiții, Corului îi rămânea să se ocupe doar de sarcinile muzical-artistice.

Perioada relativ scurtă, dar foarte fructuoasă a funcționării colectivului vizat în cadrul Fundației Culturale *Union Fenosa*, a adus faima *CUF* în Republica Moldova și peste hotarele ei. *CUF* a promovat arta corală profesionistă în Republica Moldova, susținând concerte în diferite localități, dar și în capitală. Colectivul mai ia parte la solemnități socio-culturale de însemnătate națională și europeană (Ziua Independenței Republicii Moldova, Limba noastră, Ziua Europei, Sărbătoarea Drapelului Republicii Moldova ș. a.), dar și de importanță locală (Hramul orașului Chișinău) și altele. Aceste concerte se prezintă, cel mai frecvent, în aer liber și sunt menite să popularizeze, pe o scară mai largă, arta profesionistă. În afară de aceasta, *CUF* a apărut în importante centre culturale europene, participând cu succes la numeroase festivaluri și concursuri de muzică corală. În plus, colectivul a lansat trei CD-uri de muzică corală *a cappella*.

Concertele corului, organizate de conducerea *Union Fenosa*, erau prezentate sub forma actelor de binefacere fiind o investiție a companiei în dezvoltarea culturală a Republicii Moldova. Prin urmare, toate concertele pentru locuitorii capitalei (și ale altor localități din republică) erau

gratuite și se petreceau în condițiile sălilor arhipline, fapt ce confirmă interesul constant al publicului și nivelul artistic și interpretativ înalt al colectivului coral vizat.

Programele concertelor de debut ale *CUF* (din 6 și 7 iulie 2002 în incinta Sălii cu Orgă) au fost alcătuite din creații corale de mare popularitate din diferite epoci și arii geografice fiind semnate de O. Lasso, A. Scandelli, H. Wolf, P. Cesnokov, H. Texon, S. Drăgoi. De la constituirea sa, *CUF* a participat la diferite concerte organizate atât la Chișinău, cât și în alte centre culturale ale Republicii Moldova. Printre acestea merită să fie menționat concertul de la Cahul, pe 29 septembrie 2002, după care un program similar a fost prezentat și la Telenești. Colectivul a fost găzduit, în repetate rânduri, și de orașul Bălți. Paralel cu ieșirile în diferite localități din țară, evoluările în sălile de concert din capitală își continuau cursul. Printre cele mai remarcabile dintre ele a fost *Concertul de Crăciun* în incinta Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu*, pe 11 ianuarie, 2003, *Concertul dedicat Zilei femeii*, pe 7 martie 2003 și concertul vocal-simfonic în colaborare cu orchestra simfonică a companiei *Teleradio-Moldova*, pe 6 iunie 2003, care au avut loc în incinta Sălii cu Orgă, iar apoi concertul la inaugurarea Catedralei Catolice de la Chișinău pe 11 octombrie 2003, etc.

Un eveniment important în evoluția colectivului a avut loc pe 25 aprilie 2003 când, cu ocazia Sfintelor sărbători de Paști a fost interpretat *Requiem* de F. Liszt pentru cor de bărbați, în premieră absolută la Chișinău. Soliști — membrii *CUF*: Iu. Cealic, I. Savan, A. Otean, A. Caraman, cu participarea instrumentiștilor D. Hanganu, S. Luchian, trompetă, A. Țapeș și M. Suceveanu, trombon, I. Todei, percuție, A. Strezeva, orgă.

Despre prezentarea de excepție a capodoperei corale a lui F. Liszt, s-a exprimat Valentina Boldurat, conf. int. la AMTAP care, cu regularitate, asistă la concertele colectivului: „Requiem de F. Liszt a fost pregătit de către Corul condus de I. Stepan pentru Festivalul de Muzică Romantică *Vlahovo Brezi* din Cehia, unde colectivului i-a fost decernat Marele Premiu pentru cea mai bună interpretare a muzicii romantice. La întoarcerea în țară, lucrarea a fost prezentată pe scena Sălii cu Orgă și, pentru mine ca profesionist, această premieră a fost „ceva dumnezeesc”, căci care alt cor și-ar fi sumat o astfel de misiune, să expună o creație atât de sofisticată din punct de vedere tehnic, dar și cu riguroase cerințe stilistice. Muzica corală a lui F. Liszt nu e tocmai comodă în interpretarea vocală, creația compozitorului fiind fundamentată, în linii mari, pe o gândire axată pe principiile muzicii instrumentale. Cu privire la sonoritatea generală a corului și la ansamblul intern, „ceea ce realizează I. Stepan pentru unificarea timbrală a partidelor corale și a vocilor, în particular, poate fi executat doar pe cale electronică, așa precum doar în studiourile muzicale se poate obține”, relatează V. Boldurat.

La scurt timp după interpretarea *Requiem*-ului de F. Liszt, a fost prezentată cantata *Cine scutură roua* pentru soliști, cor și orchestră de V. Zagorschi, pe versuri populare în prelucrarea lui Gr. Vieru, cu participarea Orchestrei Naționale Simfonice (compania *Teleradio-Moldova*), conducător artistic și prim-dirijor, academicianul Gh. Mustea și cu evoluarea soliștilor M. Munteanu și M. Țonin (6 iunie 2003). Prezentarea acestor două lucrări de amploare a trasat o direcție importantă în activitatea *CUF*, legată de colaborarea sa cu diferite colective artistice din țară, și anume interpretarea creațiilor vocal-simfonice de proporții — domeniu care, de acum încolo, va fi explorat în permanență.

O altă tradiție stabilită de *CUF* a fost organizarea anuală a concertelor consacrate *Zilei hispanității* — 12 octombrie, în cadrul cărora au fost abordate creații ale compozitorilor spanioli sau lucrări cu tematică spaniolă. Această direcție a activității corului a fost dezvoltată în cadrul concertelor din data de 12 octombrie, anii 2002 și 2003. Ne vom referi la cel din 2003, în care repertoriul de muzică spaniolă a fost completat cu creații ale compozitorilor francezi, dar cu tematică spaniolă. Astfel, au sunat miniaturi corale semnate de M. Ravel, M. de Falla, C. Saint-Saëns, J. Ma Benavente, J. Rodrigo, M. Teresa Oller, J. Guridi, A. José, E. L. Chavarri, E. Sanches Fuentes, R. Noble, F. Alonso.

Studiul repertoriului spaniol de epoci și genuri diferite a devenit unul dintre elementele constante ale evoluției *CUF*, fapt, confirmat prin organizarea în data de 22 iunie 2004 a *Divertimentului coral* de muzică spaniolă și americană (cu participarea lui Serghei Constantinov² — pian, și a Ansamblului de chitariști al *FCUF*).

Asimilarea repertoriului spaniol a servit un punct de pornire spre un alt domeniu fundamental al activității *CUF*, și anume implicarea sa în turnee și concursuri internaționale. Vom enumera succint, în ordine cronologică performanțele colectivului pe plan internațional. În perioada 18–22 septembrie 2002 *CUF* participă la Festivalul Coral Internațional *Europe and its Songs (Europa și Cîntecele sale)*, ediția a-V-a, care a avut loc la Barcelona, unde câștigă trei premii importante: *Cel mai bun cor* în categoria *cor mixt* (până la 40 de personae); titlul de *Cel mai bun dirijor*, acordat dnei I. Stepan; adițional, *CUF* a obținut Premiul Mare ca *Cel mai bun cor al festivalului*.

În decembrie 2002, *CUF* împreună cu Orchestra Filarmonicii din Madrid participă la un concert de Crăciun organizat de compania *Siemens*, sub bagheta dirijorului spaniol P. Osa. Pe 15 aprilie 2003 *CUF* face parte din concertul organizat de primăria municipiului Madrid la biserica

² Bursier al Fundației Union Fenosa.

Real Iglesia de San Gines. Urmează o evoluare de succes în cadrul Festivalului Internațional de Habanere și Polifonie, ediția a 50-a, Torrevieja, Spania (august, 2004).

O altă competiție de prestigiu și anume *Concursul Internațional de Interpretare a Muzicii Romantice*, desfășurat între 6 și 10 noiembrie 2003 în orașul ceh Vlahovo Brezi, a adus rezultate impresionante: Marele Premiu în categoria *Coruri mixte*, Premiu pentru *Cel mai bun cor de bărbați*; și *Premiul celui mai bun dirijor* decernat dnei I. Stepan.

În data de 15 noiembrie 2003 *CUF* a fost invitat să participe la Concursul de muzică corală din or. Avilés, Asturias, iar pe 30 decembrie 2003, *CUF* ia parte la *Concertul de Revelion* în orașul spaniol La Coruña împreună cu orchestra simfonică din Galicia. Performanțele pe plan internațional sunt completate de participarea *CUF* la concertul de inaugurare al Anului Santo Xacobeo în incinta catedralei Santa Iglesia de Santiago de Compostela: evenimentul a avut loc în data de 1 ianuarie 2004.

În aceeași rubrică se înregistrează și reușitele obținute la Festivalul Internațional de Muzică Ortodoxă din Hajnowka, Polonia (mai, 2005). Aici colectivul s-a prezentat cu titlul de Corul de Cameră al Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* (Chișinău, R. Moldova), concurând în categoria corurilor profesioniste cu colective repute precum Corul de cameră *Credo* (Kiev, Ucraina), Corul de cameră *Ivan Spasov* (Plovdiv, Bulgaria), Corul de Stat (Permi, Rusia) etc. și s-a învrednicit de Premiul II la categoria coruri profesioniste. Ulterior, dna I. Stepan a fost invitată ca membru în componența juriului pentru o următoare ediție a Festivalului (mai, 2014).

Participarea colectivului la Festivalul din Polonia a avut loc în condițiile incertitudinii cauzate de anumiți factori externi: în anul 2005 s-a schimbat conducerea companiei *Union Fenosa* în Moldova, prin decizia noii administrații, Fundația Culturală *Union Fenosa* a fost desființată, iar *CUF* a rămas fără statut oficial, fără susținere financiară, fără sală de repetiții și, respectiv, fără management. Grație eforturilor conducătorului artistic al corului, dnei I. Stepan, dar și a entuziasmului și fidelității membrilor, colectivul și-a continuat activitatea.

O perioadă scurtă, *CUF* a activat sub tutela Filarmonicii Naționale *S. Lunchevici* (septembrie 2005 – ianuarie 2006) timp în care, datorită eforturilor continue ale dirijorului său a fost decis viitorul unui colectiv artistic care și astăzi continuă să-și aducă aportul în evoluția culturii corale profesioniste autohtone.

Remarcăm faptul că direcțiile principale de activitate ale colectivului ca și cor de cameră s-au păstrat, ceea ce se confirmă prin programele concertelor care au fost prezentate chiar de la începutul stagiunii concertistice 2005–2006. Astfel, în data de 30 septembrie, în concertul de inaugurare a stagiunii cu genericul *Concert simfonic dedicat Zilei internaționale a muzicii*,

colectivul condus de I. Stepan este anunțat drept Corul de Cameră al Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*.

Pe scena Filarmonicii corul debutează sub bagheta dirijorului spaniol O. Calleya cu *Rapsodia del cante jondo* de E. Cossetto pe versurile poetului spaniol F. Garcia Lorca, pentru solist, chitară, cor și orchestră. Astfel, alături de Orchestra simfonică a instituției, de chitaristul V. Colesnicov și baritonul A. Otean, corul își pune în valoare una dintre prioritățile sale repertoriale de la origini — cea care reprezintă cultura spaniolă, păstrându-și identitatea sa ca și promotor al *hispanității* pe tărâmul moldav.

Pe 28 octombrie 2005, Corul condus de I. Stepan, se expune cu un program *a cappella* care denotă o abordare bazată pe universalism, trasând o axă cronologică prin diferite perioade istorico-muzicale, de la baroc spre contemporaneitate. Concertul, structurat în două părți, a întrunit creații semnate de A. Scarlatti, C. Monteverdi, F. Mendelssohn-Bartoldi, G. Verdi, F. Poulenc, I. Swider, A. Aliabiev, V. Uspenski, I. Falik, A. José, F. Mendes Viejo, E. Whitacre, C. Râpă, V. Grefiens, A. Rodrigues, O Galinez, A. Piazzola, L. Barcelata.

O gândire diferită o are componența programului de concert cu genericul *Feliz Navidad* din data de 21 decembrie, prima parte constituindu-se din creații *a cappella*, iar partea a doua, cuprinzând genul vocal simfonic și anume *Rapsodia del cante jondo* de E. Cossetto, de astă dată sub bagheta dirijorului M. Agafița.

Următorul și ultimul eveniment al Corului în calitate de colectiv al Filarmonicii Naționale a fost prezentarea, la sediul Uniunii Muzicienilor din R. Moldova, a cantatei *Cine scutură roua, In memoriam Vasile Zagorschi* sub bagheta reputatului dirijor Gh. Mustea (Artist al Poporului) și cu participarea soliștilor M. Munteanu (Artist al Poporului) și T. Costiuc (Maestru în Artă).

Perioada scurtă dar fructuoasă a activității CUF atât pe plan național, cât și pe cel internațional a confirmat, cu certitudine, spusele lui I. Ibarra, inițiatorul colectivului, că prin realizările sale, Corul „își justifică menirea: să spună lumii că și în Basarabia există valori care trebuie promovate pentru a trezi interesul occidentalilor față de acest teritoriu românesc” [30, p. 4].

Așadar, etapa analizată poate fi considerată ca și una de devenire în istoricul colectivului, conducând spre maturitate, prin atingerea anumitor obiective esențiale:

- s-a format un stil interpretativ distinctiv al colectivului;
- corul s-a manifestat atât pe plan național, cât și la nivel internațional, câștigând mai multe premii de prestigiu în cadrul concursurilor internaționale de artă corală;
- s-au trasat *direcțiile istorico-stilistice* ale repertoriului formației: muzica preclasică, clasică, romantică, contemporană;

- s-a stabilit o *paletă genuistică a repertoriului* (de la miniatura corală — la genurile vocal-simfonice de proporții: pasiune, recviem, oratoriu, cantată);
- au fost abordate creații corale semnate pentru diferite componente — *a cappella*, cu acompaniamentul orgăi, pianului, orchestrei, vocal-simfonice cu implicarea soliștilor;
- *sub aspect de extindere a limitelor muzicii academice* specificul corului poate fi explicat prin interesul față de muzica non-academică — fie cântecul popular (*habanera, colind, spirituals*), muzica de jazz, *tango* etc;
- *grație istoriei formării sale, colectivul are o tendință particulară spre repertoriul de muzică spaniolă* și, în sens mai larg, spre *tematica hispanității*, ceea ce constituie o trăsătură deosebită, chiar unică, a acestui colectiv coral.

2.2. Corul Național de Cameră (2006 – până în prezent)

În ianuarie 2006 colectivul Corului *Union Fenosa* a fost angajat oficial de către I. S. Sala cu Orgă din Chișinău. Instantaneu, acesta este inclus în programul de concerte al instituției, pe 27 ianuarie *De ziua lui Mozart*, evoluând în primul său concert. Deținând funcția de formație încadrată în structura unei organizații concertistice de stat, Corul și-a lărgit și mai mult spectrul de activități: urmează programul instituției în conformitate cu un orar fixat de repetiții și concerte, pe de o parte, dar și formează politica repertorială a instituției respective, pe de altă parte. Remarcăm, de asemenea, faptul că prin hotărârea Guvernului Republicii Moldova din data de 21 decembrie 2011, Sala cu Orgă primește statutul de instituție „națională” și intrinsec colectivului i se atribuie titlul binemeritat de Cor Național de Cameră, fiind primul și unicul colectiv coral de cameră profesionist din țara noastră.

Pe lângă activitatea din cadrul Sălii cu Orgă, Corul Național de Cameră (CNC) participă la evenimente artistice organizate în alte instituții de cultură, precum Palatul Național *Nicolae Sulac*, Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici* etc. De asemenea, CNC promovează cântarea corală în localitățile Republicii Moldova, prezentând recitaluri de muzică corală națională și universală, atât în concerte solo, cât și în colaborare cu Orchestra Națională de Cameră (ONC) și soliști invitați pentru proiecte selecte.

În cadrul Sălii cu Orgă, CNC în colaborare cu ONC și-a instituit frumoasa tradiție anuală de a participa la concertele dedicate creației lui W. A. Mozart. Astfel, pe 27 ianuarie 2006, în cadrul concertului *De ziua lui Mozart. 250 de ani de la naștere*, colectivul a prezentat cu succes un program jubiliar alcătuit din două creații de proporții: *Regina Coeli* pentru soprană, cor, orgă și orchestră, KV 108 și *Missa Coronationalis (Krönungsmesse)* pentru soliști, cor, orgă și

orchestră, KV 317. În componența interpretativă se includea Orchestra de Cameră în frunte cu dirijorul D. Talpain, Franța, soliștii N. Moscovciuc, soprană, A. Tverdohlib, mezzo-soprană, S. Pilipețchi, tenor, A. Otean, bariton.

O parte componentă a repertoriului CNC o constituie și muzica barocă: astfel, în data de 9 februarie 2006, în cadrul concertului *O seară Vivaldi*, au fost interpretate *Credo* pentru cor și orchestră, RV 591 și psalmul nr. 147 *Lauda Jerusalem*, RV 609, iar pentru data de 13 aprilie 2006 CNC, în colaborare cu dirijorul din Marea Britanie C. Ward și soliștii — tinerii cântăreți din Republica Moldova: G. Vlad, soprană, A. Tverdohlib, mezzo-soprană, S. Pilipețchi, tenor, A. Otean, bariton, a pregătit o creație de proporții — oratoriul *Messiah* de G. F. Händel.

Strategia repertorială promovată de I. Stepan în cadrul CNC are la bază păstrarea tuturor performanțelor precedente, marcante în activitatea colectivului și legate, de altfel, cu muzica franceză și spaniolă, în programul de închidere a stagiunii respective fiind incluse lucrări semnate de M. Ravel (*Trois Chansons: Nicolette, Trois beaux oiseaux du Paradis, Ronde*); C. Debussy (*Trois Chansons de Charles d'Orleans*), F. M. Viejo (*Vaquereda*), J. M. Benavente (*Asturandalus*), R. Halffter (*Tres epitafios*), M. T. Oller (*Canço Festivola*), A. José (*Cinco Coros Castellanos*), L. Barcelata (*El Cascabel*).

În calitatea sa de colectiv artistic în cadrul Sălii cu Orgă, CNC înființează o altă direcție de activitate și anume interpretarea integrală a capodoperelor lirice în variantă de concert, drept exemplu servind două concerte desfășurate pe 20 și 21 septembrie 2006 cu prezentarea operei *Die Zauberflöte (Flautul fermecat)* de W. A. Mozart. Proiectul a fost condus de dirijorul britanic C. Ward. Menționăm că această direcție de activitate devine mai răspândită în practica actuală a corurilor de cameră, deoarece anume un atare tip de colectiv artistic dispune de acele capacități care lipsesc, în mare parte, în paleta sonoră a mai multor coruri din teatrele de operă, oferind dirijorilor și regizorilor o interpretare mai calitativă, o pătrundere mai profundă în esența stilistică a partiturii muzicale.

Aducem drept exemplu faimosul colectiv din Rusia — *Corul cameral academic de stat* din Moscova condus de V. Minin. Acest cor demonstrează o evidentă tendință de universalism, distins din multilateralitatea implicării sale în viața muzicală internațională, inclusiv montarea spectacolelor de operă. Începând cu al doilea deceniu al sec. al XXI-lea, corul participă la edițiile Festivalului de operă *Bregenz Festspiele* din Austria, precum și în cadrul spectacolelor lirice cum ar fi: *Хованщина* de M. Musorgski, *Un ballo in maschera* de G. Verdi, *La Bohème* de G. Puccini și chiar *West Side Story* de L. Bernstein.

Nu rămâne neobservat și un alt domeniu de activitate al CNC care este atipic pentru un colectiv de muzică academică. Ne referim la înregistrarea spotului publicitar al companiei de

telefonie mobilă *Moldcell* cu implicarea coriștilor și a dirijorului colectivului. Filmările au avut loc în câteva etape, alături de cor — personajul colectiv al spotului, soliștii și dirijorul corului au participat cu rol de actori. Așadar, primul pas a fost înregistrarea audio/ video a corului fără dirijor, realizându-se mai multe dubluri. În continuare, regizorul a solicitat interpretarea separată a două coriste cu rol de soliste, care au făcut un dialog vocal, menit să imite o convorbire telefonică. G. Burlacu (alto) și V. Julea (soprano) au îndeplinit acele roluri actoricești, interpretând partidele *solo*. A treia și ultima etapă a fost filmarea separată a dirijorului care, în acest video de scurt metraj, avea rolul protagonistului ce manevrează producerea calitativă a sunetelor vocale.

Adăugăm că, în calitate de material sonor, a fost aleasă miniatura corală *Ciocârlia*, aranjamentul aparținând lui I. Enache. Participarea CNC la un asemenea tip de proiect servește drept dovadă a flexibilității sporite — atât sonore, cât și scenice, a colectivului, ceea ce stimulează enorm plurivalența activității sale.

Această abordare deschisă față de orice gen de activitate artistică se încadrează perfect în tradițiile artei corale camerale din țările Europene. Drept exemplu nominalizăm *The English Chamber Choir* (ECC) din Londra care se bucură de o mare popularitate atât în arta clasică, cât și în cea de estradă. Fiind atras de proiecte legate de producerea muzicii comerciale, ECC a înregistrat o vastă serie de albumuri împreună cu Vangelis și câteva cu *Band of Brothers*, avându-l ca regizor pe S. Spielberg. Faima corului a fost purtată de muzica pentru clipul proiectului *Era* cu titlul *Ameno*, care a răsunat în lumea întregă pe baza celor opt milioane de discuri realizate [181].

Revenind la performanțele CNC, afirmăm că un nou domeniu pe plan repertorial și anume cel a interpretării muzicii corale naționale, s-a profilat încă în stadiul de inițiere a colectivului și se stabilește definitiv odată cu încadrarea CNC în cursul programelor concertistice ale Sălii cu Orgă — preocupare constantă a colectivului și o normă tipică unui colectiv de stat.

În data de 6 octombrie 2006, în cadrul concertului cu genericul *Din creația compozitorilor moldoveni* consacrat Zilei internaționale a muzicii au fost interpretate următoarele creații: *Meditație* pentru cor mixt de T. Zgureanu, *Norii* de Z. Tkaci pe versurile A. Roșca și 2 fragmente din cantata *Cine scutură roua* de V. Zagorschi.

Serata jubiliară a compozitorului și dirijorului Vladimir Ciolac, care a avut loc pe 21 noiembrie 2006, a adus un aport în susținerea creației componistice naționale contemporane. Printre alte lucrări ale compozitorului, a fost interpretat *Magnificat* pentru soliști, cor, orgă și corzi, împreună cu solistele T. Costiuc, soprână și O. Hristea-Stan, mezzo-soprână.

Repertoriul baroc rămâne un punct de reper pentru CNC în diferite etape ale istoriei sale: pe 26 octombrie 2006 în cadrul unui concert de cameră a fost interpretată *Cantata nr. 4* de

J. S. Bach pentru soliști, cor și orchestră, soliști fiind N. Moscovciuc, soprană, O. Hristea-Stan, mezzo-soprană, S. Pilipețchi, tenor, A. Otean, bariton, sub bagheta dirijorului P. Migard, Franța.

Activitatea CNC sub conducerea I. Stepan este legată și de comemorarea celor mai proeminente figuri din arta corală națională. În acest sens, pe 10 decembrie 2006 CNC a participat în concertul *Despre muzică, con amore sempre, in memoriam Efim Bogdanovschi* împreună cu cele mai importante colective corale din Republica Moldova: Capela Corală Academică *Doina*, Corul mixt al catedrei *Dirijat cor academic* al AMTAP, Corul de bărbați al AMTAP, corul *Credo* ș. a.

În cadrul Sălii cu Orgă s-a format o altă tradiție frumoasă și anume organizarea în ajunul sărbătorilor de Crăciun, anual, a concertului cu genericul *O seară de colinde*. Pentru prima dată CNC participă la acest eveniment pe 27 decembrie 2006. Programul includea o varietate de creații cu tematică corespunzătoare evenimentului, menite să cuprindă genuri selecte din literatura corală universală: franceză — *O magnum misterium* de F. Poulenc, *O sacrum convivium!* de O. Messiaen; spaniolă — *Ro, Mi Niño, Ro!* de S. P. Echeverria, *Canzion azul de cuna* de E. Solé; americană — *I'll Be Home for Christmas* de W. Kent; poloneză — *Chwali dushe moja* de R. Twardowski, *Pater Noster* de J. Świder; rusă — *Ныне силы небесныя* de N. Golovanov; ucraineană — Antifon II, *Хвали, душе моя, Господа* de L. Diciko, *Темненко нічка* de V. Stepurko; românească — *Vine hulpe di la munte* de A. Pop și, desigur, din repertoriul autohton — *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi și *Colind* de M. Stârcea. Toate miniaturile corale interpretate conturează tematica de Crăciun, tratate fie ca imnuri religioase sau ca ritualuri folclorice de iarnă.

După cum am relatat anterior, CNC ca și parte componentă a unei instituții concertistice de stat, participă la festivalurile naționale și internaționale organizate de către Ministerul Culturii, întâietate având festivalul *Mărțișor*. În cadrul festivalului internațional *Mărțișor – 2007* a fost interpretată cantata scenică *Carmina Burana* în variantă pentru soliști, cor, două pianе și percuție. Concertul a avut loc pe 3 martie 2007 în următoarea componență: T. Costiuc, N. Timofti, A. Otean — soliști, A. Lăpăciș — Iu. Mahovici — pianе, O. Socolov, A. Lipschi, Gh. Cojuhari, M. Kionig — percuție.

Doi ani mai târziu, cantata scenică *Carmina Burana* a fost restudiată de participanții corului și dirijor pentru a fi prezentată publicului european în cadrul turneului din Elveția (concertele au avut loc în orașele Zürich, Lausanne, Bern, Lugano și Sion), alături de Orchestra Companiei de Stat Teleradio-Moldova, sub bagheta dirijorului Gh. Mustea. Publicul elvețian a apreciat prestația muzicienilor moldoveni. De asemenea, avem opinia dirijorului elvețian P. Chatton, care s-a aflat în sală în timpul repetițiilor, dar și pe parcursul ultimului concert în orașul Sion (interviul a avut

loc în data de 3 martie 2008). Pe lângă cuvintele de grație la adresa întregului colectiv de artiști din R. Moldova, dumnealui s-a referit, în mod particular, la reușitele corului, spunând: „Când am văzut corul atât de mic pentru o orchestră atât de mare, nu mi-am putut imagina cum va suna *Carmina Burana*, însă acum, la final, constat că m-a surprins calitatea sonorității corului, emisia vocală, care sunt la cel mai înalt nivel. Am remarcat și perfecțiunea tehnicii interpretative, cântarea impecabilă a pasajelor complicate. Este un cor remarcabil. În nr. 12 *Amor volat unidiquee* și în nr. 22 *Tempus est iocundum* vocile de copii au fost imitate excelent. Menționez precizia tehnică și articulația foarte clară a corului”.

Linia interpretării muzicii religioase a fost preluată în cadrul concertului din 5 aprilie 2007 intitulat *În Ajunul Sfințelor Paști. Concert de muzică sacră*. În programul concertului au fost incluse creațiile compozitorilor ruși: *К Богородице прилежно...* de A. Greceaninov, *Ныне силы небесныя* de N. Golovanov, *С высших призирая...* de A. Arhanghelski, precum și *Hallelujah* din *Messiah* de G. F. Händel care a devenit o adevărată carte de vizită a colectivului, fiind interpretată de nenumărate ori în cadrul diferitelor evenimente.

CNC participă la cele mai importante concerte ale sezonului concertistic — inaugurarea și închiderea stagiunilor la Sala cu Orgă. De regulă, pentru astfel de ocazii CNC planifică interpretarea unor creații vocal-simfonice de proporții sau programe inovatoare, deseori în premieră la Chișinău. De exemplu, pe 27 septembrie 2007 în concertul de deschidere a stagiunii 2007–2008 a fost lansată o creație contemporană: *Lumières – Messe Baroques du XXI-e siècle* pentru soprană, contralto (contratenor), cor și orchestră de J. Loussier. Soliștii participanți au fost G. Vlad, soprană, M. Ișpan, contralto, dirijor: C. Florea. Având succes încă de la prima sa prezentare, lucrarea a fost reprodusă în fața publicului și în concertul de închidere a Festivalului de muzică *I. S. Bach*, ediția a-IX-a în data de 22 aprilie 2022.

Un alt concert de muzică franceză a avut loc în data de 8 noiembrie 2007, CNC evoluând cu creații semnate de compozitori francezi din perioada renașcentistă și barocă: *Je Voi Des Glissantes Eaux* de G. Costeley, *J'aime La Pierre Précieuse, O, Mors...* și *Salve Jesu Piissime!* de G. Bouzignac, *Veni sponsa mea – Motet a la Sainte Vierge* de É. Moulinié, fragment din opera *Médée* pentru cor, clavecin și corzi de M.-A. Charpentier. În final, alături de muzica veche franceză s-a încadrat și creația *Litanies à la Vierge Noire* pentru cor de femei și orgă de F. Poulenc. Programul concertului a fost propus și ghidat de către dirijorul C. Portois (Franța). Specializată în interpretarea muzicii franceze vechi, în cursul repetițiilor desfășurate cu CNC, dumneaei a insistat, în mod primar, asupra stilisticii genurilor respective, fiind cu mare predilecție și către evidențierea accentelor sensorice ale textului poetic. Realizarea programului de muzică franceză împreună cu

C. Portois a servit și ca o experiență adițională de perfecționare a pronunției textelor în limba franceză veche, cu o dicție specifică.

În ceea ce ține de calitatea sonorității corului, dar și de abilitatea conformării la toate cerințele de interpretare, dna dirijor a fost plăcut impresionată încă de la prima repetiție: „Nu m-am așteptat că voi fi întâmpinată de muzicieni într-atât de pregătiți, deși colegul meu, dirijorul P. Migard, îmi vorbise despre experiențele sale frumoase la Chișinău. Acest program de muzică renașcentistă și barocă eu l-am realizat, anterior, cu colective care necesitau mai mult timp de antrenament atât în plan muzical, cât și în lucrul cu textele vechi franceze. Corul dvs a oferit acestor perle ale muzicii corale franceze strălucirea pe care eu, demult, doream să o descopăr”. (Interviul realizat în data de 8 noiembrie 2007, înainte de concertul propriu-zis).

La sfârșitul anului 2007 (20 decembrie) CNC ne-a oferit o altă *Seară de colinde* al cărei program cuprindea *Ave Maria* de T. L. de Victoria, *A Christmas Motet* de G. P. da Palestrina, *Ave Maria* de G. Verdi, *Litanies a la Vierge Noire* de F. Poulenc, cântece tradiționale *Angels we have heard on high* și *Hard the Herald Angels Sing*, *La casa di peste drum* de T. Jarda, *Vine hulpe di la munte* de A. Pop, *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, *Ro, Mi Niño, Ro!* de S. P. Echeverria, *Campana sobre campana*, colind andaluz, *I'll Be Home for Christmas* de W. Kent și *White Christmas* de I. Berlin.

În cadrul concertului monografic *Vivaldi, profesor de muzică la „Ospedale della Pieta”*, care a avut loc în data de 2 februarie 2008, au fost interpretate *Introduzione e Gloria* în *Re major* pentru soliști, cor și orchestră, RV 588, *Domine ad Adiuandum Me Festina* în *Sol major* pentru 2 coruri și orchestră, RV 593 și *Dixit Dominus (Psalm 109)* în *Re major* pentru soliști, 2 coruri și 2 orchestre, RV 594. Au evoluat: M. Radiș, G. Vlad, soprano, A. Tverdohlib, mezzo-soprană, S. Pilipețchi, tenor, A. Otean, bariton, A. Strezeva, orgă, dirijor D. Talpain, Franța.

Un domeniu specific al activității CNC reprezintă participarea la diferite serate muzical-literare, al căror generic înaintează cerințe proprii față de selectarea repertoriului. Aceste evenimente, în mare parte, condiționează alegerea programului, dirijorul axându-se pe titlul și ideea ce urmează să fie dezvoltate. În același timp, se ține cont de genul de poezie abordat, de caracterul și stilistica creației unui autor propus sau chiar a unui grup de scriitori și poeți. Protagonistii acestor concerte sunt, cel mai frecvent, poeții și scriitorii contemporani din țara noastră: Iu. Filip, Gr. Vieru, A. Ciocanu, C. Dragomir, P. Zadnipru, D. Matcovschi, I. Hadîrcă, L. Lari, L. Damian, A. Roșca ș. a. Alteori, regizorii abordează literatura veche sau cărțile recent editate, dedicate personajelor istorice.

În acest context nominalizăm serata muzical-literală *Omagiu dinastiei Cantemireștilor* cu prezentarea cărții *Мария Кантемир. Проклятие визиря* de Z. Cirkova, în cadrul căreia au fost

interpretate *Muzica bizantină din Slujba Sfântului Apostol Andrei*, Coral din *Cantata* nr. 147 de J. S. Bach, *Dixit Dominus* de G. F. Händel și corul semnat de M. Berezovski *He отвержи мене во время старости*. Concertul a avut loc pe 17 aprilie 2008. Un alt concert tematic care a unit muzica cu creația literară a fost cel organizat de profesorul S. Pavlicenco, în data de 29 martie 2007 cu genericul *O seară de poezie și muzică spaniolă* — eveniment la care au fost expuse creații ale compozitorilor de talie mondială. Pe lângă muzica spaniolilor (de M. de Falla, P. Sarasate, I. Albeniz ș. a.), publicului i s-au oferit și piese pe teme spaniole, semnate de compozitori francezi (M. Ravel, C. Saint-Saëns, G. Bizet). Opusurile muzicale se succedau de versurile poezilor spanioli, în recitarea prezentatorului. Din repertoriul de muzică spaniolă *a cappella*, CNC a interpretat patru piese inedite: *Asturandaluz* de J. Ma Benavente, *El Rey que mucho madrugada* de J. Rodrigo, *Esta va gueno* de A. José și *Bamba* de R. Noble.

Linia de promovare a creației componistice autohtone a continuat pe 16 mai 2008, când CNC a participat la *Serata comemorativă a Zlatei Tkaci*. În cadrul concertului au fost interpretate trei miniaturi corale pe versurile A. Roșca — *Arșiță, Norii și Dulce plai*.

Din multitudinea informațiilor referitoare la programele de concert afișate mai sus, constatăm implicarea permanentă a CNC la cele mai importante evenimente organizate la Sala cu Orgă. De exemplu, în data de 18 iunie 2008 în cadrul *Ultimului concert al stagiunii 2007–2008* a fost prezentat ciclul *Neue Liebeslieder — Waltzes*, op. 65 pentru cor și pian la patru mâini de J. Brahms (CNC, tradițional, a evoluat împreună cu duetul de pianiști Anatol Lapicus – Iurie Mahovici); *Rapsodie bănățeană* pe versuri populare de S. Drăgoi, *Ciocârlia*, în aranjamentul lui I. Enache, *Cântecul păcurariului* de V. Grefiens, *Water Night* de E. Whitacre, cântecul puertorică *El Piragüero* de A. Rodrigues, *Caramba* de O. Galindes, *Canço Festivola* de M. T. Oller, cântecul valencian, *Samba El Amor en Carnival* de R. M. Tarruell, *Son Veracruzano* de L. Barcelata.

Un eveniment semnificativ pentru istoricul Sălii cu Orgă a avut loc pe 18 septembrie 2008. Este vorba de un concert coral în cadrul festivalului jubiliar dedicat aniversării de 30 de ani de la inaugurarea acestei instituții culturale. A fost interpretată cantata scenică *Carmina Burana* de C. Orff, în variantă pentru soliști, cor, două pianе și percuție. La concertul jubiliar au luat parte: soliștii — T. Costiuc, N. Timofte, A. Digore, duetul de pianiști A. Lapicus – Iu. Mahovici, grupul de percuție — I. Socinschi, I. Spânu, L. Coida, E. Martea.

Atât nivelul înalt de interpretare a acestei creații, cât și stilul de dirijare a I. Stepan, au fost apreciate de profesioniști. De exemplu, dirijorul german P. Strub spunea despre calitățile I. Stepan la pupitrul dirijoral: „Îmi amintesc interpretarea creației *Carmina Burana* în septembrie 2008 împreună cu duetul A. Lapicus – Iu. Mahovici: atât în timpul repetițiilor, cât și în evoluarea

concertistică, dumneai a fost foarte clară, energică și profund exigentă” (din interviul realizat de autoarea tezei de față cu dirijorul Patrick Strub, Sala cu Orgă, septembrie 2008).

Linia de interpretare a genurilor vocal-simfonice de proporții este prelungită pe 16 octombrie 2008, când CNC evoluează cu fragmente din *Stabat Mater* de G. Battista Pergolesi pentru soprano, alto, coarde și orgă. Motette *Exultate, Jubilate...* de W. A. Mozart (KV 165), sub bagheta dirijorului japonez K. Inoue, soliștii fiind A. Hayakawa (Japonia) și L. Costovici (Republica Moldova).

Un alt exemplu al acestei tendințe în evoluția repertorială a colectivului CNC reprezintă concertul din 6 noiembrie 2008, al cărui program a fost alcătuit din *Божественная литургия святого Иоанна Златоуста* pentru cor mixt *a cappella* de V. Uspenski³, în premieră la Chișinău. În concertul vizat au fost interpretate 7 din cele 12 numere: nr. 1 — *Благослови, душе моя, Господа*; nr. 2 — *Единородный Сыне*; nr. 3 — *Во Царствий Твоем*; nr. 6 — *Херувимская*; nr. 8 — *Милость Мира*; nr. 9 — *Тебе поем*; nr. 12 — *Хвалите Господа с Небес*. Interpretarea creației lui V. Uspenski a manifestat o etapă nouă în evoluția măiestriei corale a colectivului. Aceasta a fost determinată de stilul rafinat al creației, realizat prin lexica armonică modernistă, disonantă, care, în condițiile facturii transparente, produce efecte sonore alese.

O altă creație sacră de proporții, interpretată în aceeași seară, a fost *Requiem* de V. Ciolac⁴ pentru soliste, cor mixt, orgă, timpane și orchestră de corzi, compus în anul 1995 și interpretat în premieră absolută. La această serată de premiere au participat: M. Radiș, O. Cristea-Stan, A. Strezeva, I. Spânu. Evenimentul s-a produs sub bagheta compozitorului V. Ciolac.

Linia muzicii ruse, pe de o parte, și a montării operelor în variantă de concert, pe de altă parte, se dezvoltă în concertul dedicat tezaurului componistic al lui N. Rimski-Korsakov. Pe 20 decembrie 2008 a fost interpretată opera *Моцарт и Сальери*, scene dramatice după tragedia lui A. Pușkin, op. 48, în premieră la Chișinău. În afară de opera lui N. Rimski-Korsakov au fost cântate și miniaturi corale semnate de compozitorul rus: *Дуă coruri* op. 16 pe versuri de M. Lermontov *На севере диком* și *Месяц плывёт*.

³ Această partitură a fost adusă de însăși d-na I. Stepan din Moscova. Despre acest fapt, dirijoarea ne-a relatat: „Fuseam invitată la Moscova ca membru al juriului la un concurs al corurilor de copii. Sub impresiile plăcute ale evenimentului mi-am propus să fac o mică excursie muzicală. Până a porni spre Chișinău, era de așteptat vreo 4–5 ore în gara de trenuri și-n acest răstimp am preferat să merg la librării să văd ce se studiază și ce se cântă în Rusia. Am ales ceea ce mi-a plăcut și ceea ce am considerat interesant. Astfel am procurat mai multe partituri printre care a fost și *Liturgia divină* a lui Vladislav Uspenski, scrisă în anul 1991. De mult timp planificam s-o interpretăm, dar din cauza suprapunerii mai multor proiecte am ajuns la ea abia acum.”

⁴ Prima redacție a *Requiem*-ului de Vladimir Ciolac a apărut în 1995, inițial pentru 2 pianе, 2 soliste și cor de femei. Conform datelor programei de concert, primul interpret a fost corul *Renaissance* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, condus de Teodor Zgureanu, iar cea de-a doua redacție a fost prezentată în premieră de CNC.

În data de 14 ianuarie 2009, în cadrul concertului *Doga. Omagiu lui Eminescu*, CNC a interpretat *Somnoroase păsărele* din muzica la baletul *Luceafărul, Dorința și Dintre sute de catarge*, iar pe 14 februarie 2009 CNC interpretează *Requiem* de M. Duruflé pentru soliști, cor, orchestră și orgă, op. 9, sub bagheta dirijorului francez, P. Migard. Prin acest eveniment se confirmă faptul că nivelul și diapazonul artistic al CNC permit colaborarea cu dirijori care reprezintă diverse școli naționale și tradiții de dirijat, înfățișează felurite preferințe stilistice și de gen și diferite viziuni interpretative.

Pe 21 mai 2009, în cadrul ultimului concert coral al stagiunii 2008–2009 cu genericul *O seară J. Brahms*, au fost interpretate două creații de proporții, deja incluse în repertoriul colectivului (*Liebeslieder — Waltzes*, op. 52 și *Neue Liebeslieder — Waltzes*, op. 65 de J. Brahms pentru cor și pian la patru mâini) în colaborare cu duetul de pianiști A. Lăpiciu – Iu. Mahovici, fiind completate cu *Vineta, Dein Herzlein Mild*, op. 62 nr. 4 pentru cor *a cappella*.

Un alt proiect de proporții cu participarea duetului pianistic, dar și al soliștilor T. Costiuc, N. Gavrilan, V. Novîțchi, R. Ialcic a fost prezentarea *Petite Messe Solennelle* de G. Rossini în decembrie 2018.

Referitor la colaborările multiple și fructuoase ale CNC cu duetul de pianiști A. Lăpiciu – Iu. Mahovici, Iu. Mahovici relatează: „Duetul nostru a avut mai multe conclucrări cu diferite coruri, însă Corul Național de Cameră este ceva unit, integral, unic, ceea ce se întâmplă foarte rar. Nu poți înțelege — bărbați, femei, divizarea pe mai multe voci, totul este superb. Dna Ilona Stepan, cu care ne cunoaștem de foarte mult timp, ne este aproape ca suflet muzical, ca și respirație. Noi simțim la fel.” (din interviul realizat pe 10 mai 2009).

Afirmația muzicianului dezvăluie o trăsătură importantă a corului de cameră, în general, și a CNC, în special, și anume omogenitatea timbrală a fiecărei partide încadrate în sonoritatea corală integrală. Aceasta se obține datorită selecției riguroase a unor voci egale *non vibrato*, capabile să se contopească într-o voce comună a partidei și a corului, în genere. Astfel, în locul a 7–9 culori timbrale se distinge una singură, îmbogățită de nuanțele coloristice ale fiecărei voci în parte, care unite formează o sunare uniformă, dar în același timp bogată și nuanțată.

La cele spuse anterior, menționăm o altă calitate specifică corului cameral și anume perfecțiunea subordonării reciproce a partidelor. După cum am menționat anterior, într-o astfel de componență, vocile sunt antrenate pentru o sonoritate omogenă, în rezultat fiecare partidă corală devine un instrument ușor de mânuit. Prin urmare, cele 30 sau cel mult 40 de voci componente, reprezintă sonoritatea a patru instrumente bine șlefuite, care se contopesc într-una generală exemplară. Aceeași viziune asupra sunării corale camerale este promovată de savantul H. Coward, care relatează: „Caracterul specific al interpretării camerale este redat de delicatețea uimitoare a

vocii comune a corului care creează o atmosferă de primăvară, inspirată de renaștere și tinerețe” [173, p. 7].

Următoarele concerte ale anului 2009–2010 confirmă, cu certitudine, tendința de a prezenta publicului chișinăuian premierele creațiilor clasice. Astfel, pe 24 septembrie 2009 a avut loc premiera la Chișinău a oratoriului *Die Jahrzeiten (Anotimpurile)* de J. Haydn. Distribuție: CNC, ONC, *Hanna* — T. Costiuc, *Luca* — S. Pilipețchi, *Simon* — A. Digore, dirijor — D. Talpain, Franța. În data de 9 decembrie 2009 a avut loc tradiționalul *Concert de Crăciun*.

În data de 1 aprilie 2010, în cadrul concertului cu genericul *Premieră în săptămâna patimilor* CNC a pregătit și a interpretat cu succes oratoriul lui J. Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze (Ultimele Șapte Cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce)*, având următoarea componență interpretativă: ONC, soliști: T. Costiuc, L. Marin, N. Vascauțan, A. Otean. Dirijor — D. Talpain, Franța.

Un alt concert de rezonanță a avut loc pe 16 iunie 2010, când CNC a cântat *Petite Messe Solenelle (Mica mesă solemnă)* de G. Rossini pentru soliști, cor și două pianе. Această creație a fost inclusă în programul *Ultimului concert coral al stagiunii 2009-2010*. Distribuția: A. Dimitriu, L. Marin, S. Pilipețchi, A. Otean (soliști), duetul de pianе A. Lăpăcuș – Iu. Mahovici sub bagheta dirijorului I. Stepan. Este important de subliniat că versiunea integrală a creației date a fost interpretată la Chișinău în premieră.

Deschiderea stagiunii 2010–2011, care s-a desfășurat pe 7 octombrie 2010, a fost dedicată miniaturilor corale de diferite orientări stilistice. În prima parte a concertului CNC a prezentat capodoperele muzicii corale din secolele al XVI–XVII-lea. Printre ele menționăm: *Buongiorno madonna* de A. Scandelli, *O la, o che bon'eccho*, *Matona mia cara* de Orlando di Lasso, *Io tacero* de C. Gesualdo da Venosa, *Mignonne, allons voir si la rose* de G. Costeley, *Il est bel et bon* de P. Passereau, *Gagliarde* de H. Leo Hassler și trei piese corale de C. Monteverdi – *Lasciate mi morire*, *Jo mi son giovinetta*, *Si, ch'io vorei morire*. Partea a doua a concertului includea piese din repertoriul coral contemporan: *Habanera* de Iu. Falik, *Tres epitafios* de compozitorul spaniol-mexican R. Halffter, *Asturándalus* de J. Maria Benavente, *Amparo* din ciclul vocal *Romancero de dragoste și moarte* pe versuri de F. Garcia Lorca de compozitorul rus N. Sidelnikov, *Water night* de americanul E. Whitacre, partea a doua din *Descântece* de I. Iachimciuc și piesa corală *Strade, stradele* de A. Pop, România.

O altă premieră importantă pentru CNC a avut loc pe 16 decembrie 2010. Este vorba de *Weihnachtsoratorium (Oratoriul de Crăciun)* BWV 248 de J. S. Bach, interpretat în premieră la Chișinău. Acest proiect a reunit nu doar resursele interpretative ale Sălii cu Orgă, dar și muzicieni invitați din Germania, Ungaria și Spania. ONC a fost condusă de dirijorul Patrick Strub, Germania,

soliști: T. Costiuc, L. Marin, V. Maciunski, solo la vioară — L. Croitoru, orgă — A. Strezeva. Soliști-instrumentiști: A. Falk, oboi 1, Germania, C. Scholze, oboi 2, Germania, J. Hirschmann, trompetă 1, Germania, L. Rezmüves, trompetă 2, Ungaria, F. Peter Souto, Spania, D. Boțu, vioara 1, Iu. Maximova, flaut 1, A. Strezeva, orgă.

Această creație bachiană conține 7 coruri acompaniate de orchestră, dar și 14 corale *a cappella*, care evidențiază calitățile interpretative ale corului de cameră, reprezintă o unitate a stărilor de spirit festive tipice sărbătorilor de Crăciun. Paleta coloristică a imaginilor, după cum relatează M. Druskin, se caracterizează prin „abundența de ritmuri dansante atât în numerele cele mai dinamice, cât și în cele contemplative” [225, p. 234], mai ales, în patru coruri introductive (I, III, V, VI). Atmosfera creată se completează cu „dispoziție de rugăciune în cadrul celor 14 corale, preponderent în primele trei mișcări, mai puțin tipică pentru cantatele religioase ale lui Bach.”[ibidem].

Pe 26–27 ianuarie 2011, publicul capitalei a audiat în premieră opera *La Clemenza di Tito* de W. A. Mozart în variantă de concert. Iar pe 2 martie 2011 a avut loc un *Recital de orgă și muzică corală* în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor – 2011*. Pentru acest concert CNC a pregătit premiera creației *Messe à quatre voix*, op. 4. pentru cor, soliști și orgă de C. Saint-Saëns.

Un eveniment istoric de mare importanță a avut loc pe 13 martie 2011, când CNC, însoțit de ONC a interpretat *Messe in h-moll* BWV 232, pentru soliști, cor și orchestră de J. S. Bach, sub bagheta dirijorului C. Florea. Este binecunoscut faptul că *Messe in h-moll* este considerată una dintre cele mai complexe opusuri coral-simfonice în creația lui J. S. Bach, fiind o adevărată „enciclopedie a măiestriei polifonice” [300, p. 202.], scrisă pentru componente corale diferite. Creația vizată are 7 coruri la 5 voci (nr. 1, 4, 11, 12, 15, 17, 19), 6 coruri la 4 voci (nr. 3, 6, 8, 13, 16, și 24), un cor la 6 voci (nr. 20) și un cor dublu (nr. 21). [300, p. 194]. Această particularitate a facturii corale cere de la dirijor și coriști o flexibilitate aparte în trecerea de la un tip de cor la altul, un simț impecabil în ceea ce privește păstrarea echilibrului sonor, o măiestrie deosebită în construirea unui plan dinamic al creației. Toate aceste calități au fost demonstrate de CNC, cu o culminație în nr. 21 *Osanna*, pentru cor dublu, la 8 voci.

Creația componistică națională contemporană a fost promovată în cadrul concertului din 13 mai 2011, cu genericul *Gheorghe Mustea: concert de muzică de cameră*. Printre lucrări semnate de alți autori, au fost interpretate creațiile corale ale compozitorului: *Lumineze stelele*, madrigal pentru cor mixt pe versuri lui M. Eminescu, *Dispară norii de pe cer*, *Disperare*, două coruri din opera *Ștefan cel Mare*, libret C. Cheianu, precum și miniatura corală pe versurile lui P. Dudnic *Țară*.

Programul *Concertului de încheiere a stagiunii* din 28 iunie 2011 a fost alcătuit din două părți contrastante. Prima parte conținea cântece populare aparținente genului de *habanera*. Printre ele enumerăm: *Habanera*, *El negro*, *El eco de una habanera* de T. Garbizu, *Saludo a Cuba* de C. Canovas, aranjament M. Martines Guirao, *Ay, marinera* de R. Lafuente, *A tu lado* de J. Busto, *Caminos en el mar* de A. Gonzalea Cabrera. În partea a doua a fost prezentat genul *negro spiritual*: *Elijah Rock* (aranjament — J. Hairston), *Wade in the river* de N. Luboff, *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, *Didn't My Lord Deliver Daniel* (aranjamentele aparțin P. Baskin-Watson), *The Battle of Jericho* (aranjamentul lui T. Fettke), *Ol'Man River* de P. Robeson, *Amazing grace* (în aranjamentul lui N. Andrus) și *Precious Lord* de G. Nelson Allen (aranjament — V. Pairel).

În data de 22 septembrie 2011, în cadrul *Concertului de inaugurare a stagiunii 2011–2012* la Sala cu Orgă, a fost interpretată în premieră la Chișinău *Ungarische Krönungsmesse (Misa ungară a încoronării)* pentru 4 soliști, cor, orchestră și orgă de F. Liszt. Interpreții au fost: ONC, prim-dirijor Cristian Florea, soliști: T. Costiuc, L. Marin, N. Vascauțan, O. Țibulco, solo la vioară — L. Croitoru, la orgă — A. Strezeva.

Pe 10 noiembrie 2011 are loc un eveniment de importanță majoră în contextul tezei în cauză. În cadrul concertului *Premiere corale* au fost interpretate ciclul coral *Descântece* de I. Iachimciuc și *Carmina Daciae De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac în premieră absolută. La concert au luat parte Corul de copii *Vocile primăverii*, dirijor M. Ganea, violoniștii R. Tălămbuță, I. Manciu, C. Andriuța, violoncelistul I. Stahi și solista, interpretă de muzică populară D. Paterău. Acest concert a avut o semnificație deosebită în evoluția colectivului nu doar prin faptul că CNC a promovat două creații de excepție ce aparțin compozitorilor din Republica Moldova din perioada contemporană, dar și prin conceptul asemănător al ambelor creații. În aceste creații I. Iachimciuc și T. Chiriac au reușit să valorifice resursele arhaice, arhetipale ale folclorului național, aderând astfel la curentul neofolcloric al creației componistice naționale.

Relevăm că din momentul lansării lor cu succes, aceste perle corale autohtone au devenit reprezentative pentru mai multe tipuri de programe interpretate la Sala cu Orgă, fie în contextul concertelor de muzică contemporană, fie în contextul celor cu genericul *Din creația compozitorilor moldoveni*. Aceste opusuri au fost prezentate și în concertele *a cappella* la Bălți (martie, 2012), Soroca (noiembrie 2014), Cahul (martie 2022), ca părți componente în programe de divertisment.

La fel de importantă este și latura educațională a activității CNC: astfel, pe 23 februarie 2012, CNC în colaborare cu Ambasada Regală a Norvegiei, a participat la un proiect educațional *Evoluția muzicii corale* — lecție-concert pentru elevii claselor V–XII.

Pe 10 aprilie 2012, în ajunul sărbătorilor de Paști, CNC pregătește o altă premieră fără precedent: *Johannes Passion* BWV 245 (*Pasiunile după Ioan*) de J. S. Bach, cu participarea soliștilor din Germania și Republica Moldova și dirijorul german P. Strub.

Concertul dedicat aniversării a 10 ani de activitate a colectivului a fost un eveniment de totalizare a activității CNC, fiind desfășurat în data de 14 iunie 2012 la încheierea stagiunii 2011–2012. Caracterul de sinteză a acestuia a determinat o paletă repertorială variată a concertului. În prima parte au fost interpretate creații corale ce aparțin diferitor culturi muzicale, epoci, școli naționale. Printre ele sunt: *Si ch'io vorrei morire* și *Lasciate mi morire* de C. Monteverdi, *Liebe und Wein* și *Vineta* de J. Brahms, *Да исправится молитва моя* de P. Cesnokov, *Asturandalus* de J. Maria Benavente și nr. 2 *Preludiu (Modinha)* din *Bachianas Brasileiras* nr. 1 de H. Villa-Lobos.

Partea a doua a concertului s-a bazat pe muzica non-academică, cuprinzând nr. 3 și 4 din *Descânțete* de I. Iachimciuc, nr. 5 *Ay, amante mio!* din *Cinco Coros Castellanos* de A. José, *Verano porteño* de A. Piazzolla, *Precious Lord* de G. Nelson Allen (aranjament V. Pairel), *Ol'Man River* de P. Robson (aranjament N. Andrus), un *spiritual* tradițional american *Amazing Grace* (aranjament N. Andrus) și piesa *Fiddle-Faddle* de L. Anderson (aranjament N. Andrus).

Prin urmare, programul descris mai sus a reflectat diferite curente stilistice și de gen, care au contribuit la formarea unei imagini muzicale originale a CNC. La eveniment au participat: violoncelistul I. Josan, duetul de pianiști A. Lopicus – Iu. Mahovici, soliștii A. Otean, M. Ețco, A. Caraman, cântăreața de jazz G. Burlacu. O prezență inedită au avut-o dansatorii T. Gordinscaia și Gh. Pavlov. Lansarea, pe scena Sălii cu Orgă, a *tango*-ului ca și dans, alături de *tango*-ul vocal-coral a trasat direcții noi de activitate a corului, legate nu doar de sinteza genurilor sau a stilurilor muzicale, dar și de comuniunea artelor — un lucru mai puțin obișnuit în practica concertistică națională.

Vom enumera și alte concerte ale CNC: în data de 25 septembrie 2012, la deschiderea stagiunii 2012–2013 a fost interpretată *Missa nr. 2 în Sol major* de F. Schubert, pe 31 octombrie 2012 a avut loc *Serata de creație a compozitorului și dirijorului Vladimir Ciolac* în cadrul căreia a fost prezentată *Messe* pentru soliști, cor și orchestră de corzi scrisă în anul 2012. Interpreții au fost: ONC, prim-dirijorul C. Florea, soliștii: T. Costiuc, L. Marin, S. Pilipețchi, A. Otean, la harpă — V. Gurova, la timpane — I. Spânu, la orgă — A. Strezeva. Concertul dat constituie obiectivul CNC de promovare a creațiilor corale naționale apărute recent. Prin aceasta, colectivul devine un instrument important de propagare a componisticii naționale contemporane. Măiestria corală, experiența acumulată prin însușirea repertoriului contemporan, competența procedeelelor de emiterie a sunetului, înțelegerea specificului stilistic al repertoriului contemporan — toate aceste calități au

creat un cadru benefic pentru studierea rapidă și calitativă a creațiilor recent apărute și interpretarea lor corespunzătoare.

Pe 27 ianuarie 2013, în concertul tradițional dedicat zilei de naștere a lui W. A. Mozart a fost pregătit și interpretat *Requiem în re minor* pentru soliști, cor, orchestră și orgă, KW 626, semnat de marele compozitor austriac. Interpreții au fost: ONC, prim-dirijor C. Florea, soliștii din România: M. Melinda Samson, M. Maria Ișpan, D. Colțan și L. Onița, solo la trombon — D. Tulcinschii, la orgă — A. Strezeva. În data de 14 februarie 2013, CNC interpretează repetat *Requiem* pentru cor și corzi cu orgă de M. Duruflé sub bagheta dirijorului francez P. Migard.

Abilitatea profesională a membrilor CNC de a conlucra cu diferiți dirijori și, mai ales, cu cei de talie internațională ale căror școli dirijorale își au diverse origini și se bazează pe diferite principii de interpretare a muzicii, evidențiază o flexibilitate sporită a colectivului, fapt confirmat și de corista N. Gulpa: „colectivul este foarte mobil și cântă după mâna oricărui dirijor. Aceasta înseamnă că Corul este bine pregătit din punct de vedere tehnic, interpretativ, de lucrul cu oricare dirijor, fie cu școală franceză, germană sau rusă” (Referință din interviul realizat pe 6–7 aprilie 2009, la Sala cu Orgă, în timpul programului de antrenament asupra *Matthäus-Passion* de I. S. Bach).

Pe parcursul evoluției sale, CNC și dirijorul său demonstrează o fidelitate deosebită vis-à-vis de creația corală rusă, valorificând creații reprezentative din istoria muzicii ruse scrise pentru cor. Drept exemplu servește concertul *Premieră corală* în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor – 2013* din 5 martie 2013, al cărui program a fost dedicat, în întregime, creației corale semnate de faimosul compozitor rus Gh. Sviridov. Este vorba de ciclul pentru cor *a cappella Песнопения и молитвы (Cântări și rugăciuni)*, format din 5 subcicluri: *Из Ветхого Завета, Неизреченное Чудо, Три стихирь (монастырские) для мужского хора, Странное Рождество видевшее, Другие песни*. Soliști: V. Luncașu-Popovschi, A. Caraman, S. Pilipețchi, C. Cocieru.

Interpretarea ciclului coral, semnat de Gh. Sviridov, a evidențiat trăsături interpretative individuale, chiar personale ale I. Stepan în ipostaza ei dirijorală, deoarece Gh. Sviridov este unul dintre cei mai îndrăgiți compozitori ai dumneaei. Stilistica scriiturii multivocale și limbajul muzical deosebit al creației lui Gh. Sviridov rezonază perfect cu muzicalitatea I. Stepan. Sub bagheta dumneaei, CNC a reușit să redeie distinse momente specifice capodoperei compozitorului, cum ar fi: „principiul de suprapunere-alternare contrastantă a densității armonice diferite” [273, p. 207], „principiul de ostinato funcțional-armonic” [273, p. 206], gândirea armonică bazată pe rezonanță, formarea armoniilor pe baza sunetelor melodice, cu preponderența structurilor anhemitonice sau pentatonice [ibidem].

Linia creațiilor de proporții din muzica universală a fost dezvoltată prin interpretarea, în data de 13 aprilie 2013, a Oratoriului *Messiah* de G. F. Händel, în premieră la Chișinău. Pe 21 mai 2013, CNC în colaborare cu Orchestra Națională Simfonică a CS TRM, director artistic Gh. Mustea, a fost lansat *Stabat Mater* pentru soprano, cor și orchestră de F. Poulenc sub bagheta dirijorului D. Ceausov, soliștii propuși, fiind T. Costiuc, N. Timofte, A. Otean. Acest eveniment s-a desfășurat în cadrul Radioabonamentului *Prietenii muzicii*, trasând niște direcții noi de activitate a corului. Mai întâi de toate, CNC devine un laborator de activitate experimentală și de creație pentru tinerii dirijori. În cel de-al doilea — activitatea CNC se extinde în spațiul mass-media și odată cu difuzarea concertelor de către *Teleradio-Moldova*, colectivul atrage un auditoriu mult mai larg.

Pe 6 iunie 2013 CNC evoluează în premieră absolută cu cantata *Oda devenirii* de Gh. Ciobanu pe versurile lui D. Matcovschi *Acolo*. În perioada 26–31 august 2013, colectivul participă la *Concursul internațional de dirijat simfonic*, turul III, Filarmonica Națională, interpretând pentru concurenți corul din actul II din opera lui R. Wagner *Tannhäuser (Freudig begrussen wir...)* și *Grand Finale* din actul II din *Aida* de G. Verdi.

În cadrul Festivalului internațional al duetelor de pianiști *Strugure de chihlimbar*, ediția a treia, CNC interpretează din nou *Liebeslieder* op. 52 (*Cântece de dragoste*) și *Neue Liebeslieder* op. 65 *Noi cântece de dragoste* de J. Brahms pentru cor și un pian la patru mâini în colaborare cu duetul A. Lăpășcu – Iu. Mahovici. Concertul a avut loc pe 11 octombrie 2013.

La Serata jubiliară a dirijorului de cor și profesorului universitar L. Axionova din data de 10 noiembrie 2013, CNC evoluează cu ciclul coral *Песнопения и молитвы* semnat de Gh. Sviridov și *Improvizație moldavă* de V. Zagorschi.

Urmează tradiționalul concert *În ajun de Crăciun*, în cadrul căruia CNC este susținut de ONC, prim-dirijor — C. Florea (21 decembrie 2013). Concertul a fost structurat în două părți contrastante. Prima parte conținea colindele diferitor popoare ale lumii. Printre ele a fost prezentat și un grup de colinde din arealul românesc — *Vine hulpe di la munte* de A. Pop, piesele *Hai, leromi, doamne, hai*; *Doi leroi, ler, doamne* și *Linu-i lin și rujmalin* de V. Spătăreanu, *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, *Deschide ușa, creștine* (colind popular, aranjament N. Andrus). Programul a fost completat cu colinde din spațiul cultural slav și anume două cântece populare ucrainene, dintre care *Темненька нічка* semnată de V. Stepurko și *Щедрий вечер* — de A. Gaidenko.

Tradițiile muzicale ale latinității au fost prezentate prin intermediul unui colind venezuelan *Ro, mi niño, ro* semnat de compozitorul S. Peñas Echeverría și a unui cântec de leagăn, din palmaresul lui E. Solé intitulat *Canción azul de cuna*. Muzica Statelor Unite ale Americii a fost

reprezentată de creațiile lui M. Tormé și R. Wells *The Christmas Song* (aranjament N. Andrus), *White Christmas* de I. Berlin, după care au urmat și două compoziții semnate de compozitorul român V. Grefiens *Cântecul păcurariului* și *Din bătrâni, din oameni buni*.

Partea a doua a concertului a inclus capodopera coral-sinfonică de proporții — *Gloria* de A. Vivaldi pentru cor, trei soliști, orchestră de coarde, oboi, trompetă și continuo (orgă). Alegerea creației vivaldiene nu a fost una întâmplătoare. Este binecunoscut faptul că în țările europene, lucrarea se interpretează la evenimente religioase și, mai cu seamă, de Crăciun. Muzica acesteia creează o atmosferă inedită de sărbători și, mai mult ca atât, însuflă unele tradiții muzicale europene în atmosfera din țara noastră. Alături de CNC în componența interpretativă s-a inclus și ONC, prim-dirijorul C. Florea și solistul A. Otean.

În data de 6 februarie 2014, la Sala cu Orgă, a fost organizată *Serata jubiliară a dirijorului de cor Ilona Ștepan* — eveniment care a reunit, de fapt, toate colectivele conduse de dirijor. Corul mixt al AMTAP a interpretat *Si ch'io vorrei morire* de C. Monteverdi, *Christus Factus Est* de A. Bruckner, *Panis Angelicus* de C. Frank, soliștii fiind M. Munteanu și A. Strezeva. Capela Corală Academică *Doina* a prezentat *Messiah* de G. F. Händel (la orgă — A. Strezeva), *Любовь святая* de Gh. Sviridov (solistă D. Ciobanu), miniatura *La streășina casei mele* de I. Macovei.

Corul Național de Cameră a inclus în programul concertului *Descânțece* de I. Iachimciuc (nr. 3–5), nr. 2 din *Preludiu (Modinha)* din *Bachianas Brasileiras* nr. 1 de H. Villa-Lobos (cu participarea violoncelistului I. Josan), *Neue Liebeslieder Waltzes*, op. 65 de J. Brahms (cu duetului A. Lăpășcu – Iu. Mahovici). Ultima parte a concertului jubiliar a fost prezentată de formația *Univox Vocal Band*, prezentând 3 compoziții de referință: *A Nichtigale Sang in Berkeley Square* de J. Starchey-Mannihng Scherwin, *Night in Tunisia* de D. Gillespie (la trompetă — P. Haruță) și *Trandafir de la Moldova* (solistă — G. Burlacu).

Ziua de 9 aprilie 2014 a încununat eforturile muzicienilor din Republica Moldova și Germania. Pe scena Sălii cu Orgă a fost prezentată o creație de amploare — *Matthäus-Passion* de J. S. Bach pentru soliști, două coruri și două orchestre în premieră la Chișinău. Dirijor — P. Strub, Germania, soliști: M. Suttner, *Evanghelist*, T. Frisch, *Iisus*, Germania, A. Dimitriu, L. Marin, A. Țâmpău, A. Botnariuc, S. Pilipețchi, la orgă — A. Strezeva. Solo în orchestră: A. Falk, oboi 1, oboi d'amore, oboi da caccia (Germania), L. Schneider, oboi 2 (Germania), D. Boțu, N. Negruța, vioară, Iu. Matei, flaut. Importanța acestui eveniment nu poate fi subestimată. Este știut faptul că *Matthäus-Passion* reprezintă un apogeu al muzicii vocal-corale universale grație unei varietăți inedite de coruri: de la corali *a cappella* scrise în limbajul scriiturii omofono-armonice, ce denotă simplitate, la scene vocal-corale de amploare care implică cele mai complexe tehnici polifonice.

O problemă aparte o prezintă și volumul extins al lucrării, a cărei macroformă este constituită dintr-un total de 78 de numere. După cum relatează Gh. Hubov, „Logica expunerii materialului muzical, dezvoltării lui tematice, culminațiilor artistice și semantice, este atât de bine gândită, simplă și clară, încât depășește cu mult dimensiunea monumentalelor *Patimi după Ioan* care se ascultă de la început până la sfârșit cu tensiunea în creștere”. [300, p. 171]. CNC a reușit să demonstreze unitatea stilistică a acestei creații, să sublinieze varietatea procedeelelor facturale și sonore a acesteia, să construiască un plan interpretativ bine pus la punct. Această realizare, în evoluția CNC poate fi considerată drept o dovadă a maturității artistice desăvârșite a colectivului.

Concertul de încheiere a stagiunii 2013—2014 din data de 13 iunie 2014, s-a soldat cu interpretarea a două premiere de interes sporit între creațiile corale contemporane: *Missa Kenya* pentru cor mixt, tenor solo, corn, percuție și pian de P. Basler, compozitor, dirijor și cornist american (1963) și *Missa Criolla* pentru cor mixt, soliști, percuție, chitară și pian de compozitorul argentinian A. Ramires (1964). Prezentarea acestora, continuă și dezvoltă tradiția stabilită de CNC care se orientează spre extinderea limitelor repertoriale prin abordarea creațiilor din diferite țări ale continentului american. Ambele creații se bazează pe resurse folclorice non-europene.

În cazul *Misei Kenya* este vorba de asimilarea culturii ritmice africane, iar în cel al *Misei Criolla* ne referim la integrarea într-un limbaj componistic individual a structurilor ritmice ale genurilor folclorice cum ar fi: *vidala* (cântecul popular de dragoste din nordul Argentinei), *carnavalito* (dans energic și vioi care se bazează pe pași săltăreți), *chacarera* (un dans în perechi acompaniat de obicei de chitară și bas) și *estilo pampeano* (ce își are originea sa în localitatea argentiniană La Pampa). Realizarea artistică a acestor două lucrări s-a datorat implicării a doi dirijori: alături de I. Stepan a luat parte și discipola dumneaei, maestrul de cor al CNC — D. Cebotari și soliștii A. Vinocurov, A. Otean, C. Josanu, V. Luncașu-Popovschi, cu participarea instrumentiștilor — V. Ceban, corn, V. Romașco, pian, A. Mironov, chitară, V. Vdovicenco, contrabas, I. Spânu și L. Koida, percuție.

Linia repertoriului latino-american se completează cu interpretarea, în data de 6 noiembrie 2014, a *Misei Buenos Aires, misatango* pentru cor mixt, soprană, bandoneon, pian și corzi de M. Palmeri cu implicarea L. Marin, mezzo-soprană, E. Negruța, acordeon, D. Matei, pian și dirijorul E. Bushkov (Rusia).

În data de 21 noiembrie 2014, în cadrul *Seratei jubiliare a dirijorului Vladimir Andrieș*, CNC evoluează cu *Magnificat în sol minor* pentru cor și orchestră, RV 610, și *Domine ad Adjuvandum me festina* (pentru cor și orchestră, RV 593) de A. Vivaldi, iar *În ziua de Crăciun* (25 decembrie 2014) publicul chișinăuian a audiat, în premieră la Chișinău, *Oratorio de Noël* (*Oratoriul de Crăciun*) de C. Saint-Saëns pentru soliști, cor și orchestră, având următoarea

distribuție: dirijor — A. Dorin, soliști: N. Moscovciuc, soprană, L. Marin și L. Lavric, mezzosoprane, N. Vascauțan, tenor, R. Ialcic, bas.

Anul 2015 a fost unul fructuos în promovarea creației componistice naționale. Pe 18 ianuarie, în concertul *De ziua culturii naționale* a avut loc premiera tablourilor epice *Monastirea Argeșului* pentru soliști, cor, orchestră și percuție semnate de compozitorul autohton V. Burlea, după balada lui V. Alecsandri, libretul fiind realizat de V. Matei. Interpreți: ONC, CNC, soliștii V. Cojocaru, bas; V. Cheptănanu-Țicu, voce folclorică; N. Jelescu, declamator; A. Strezeva, orgă; M. Kionig, I. Spănu, L. Koida, percuție; la pupitrul dirijoral — V. Andrieș.

În data de 26 mai 2015, în cadrul Radioabonamentului *Prietenii Muzicii*, se organizează concertul cu genericul *Din creația compozitorului Tudor Chiriac*, ai cărui participanți au fost: Orchestra simfonică a Companiei *Teleradio-Moldova*, CNC; Corala *Vocile primăverii* condusă de M. Ganea, grupul instrumental condus de R. Tălămbuță, solo nai — A. Cușnir, solo voce D. Paterău și D. Pădureț, naratoarea N. Arhiliuc. Programul concertului a fost alcătuit din premiera Basmului muzical *Carmina Daciae* pentru narator, cor de copii și orchestră simfonică scris pe versurile lui Gr. Vieru, proze scurte de S. Vangheli de T. Chiriac (sub bagheta dirijorului Gh. Mustea) și Cantata-concert *De la Tiras pân'la Tissa* pentru cor mixt și grup de cordofone (dirijată de I. Stepan).

În data de 21 iunie 2015, CNC încheie stagiunea 2014–2015 cu un program, alcătuit din următoarele creații: *Trois chansons de Charles d' Orleans* de C. Debussy, *Trois chansons* de M. Ravel, *Pavane* de G. Fauré și *Cinco coros castellanos* de A. José, *Chôros No. 10 Rasga o Coração* de H. Villa-Lobos, *Vaqueirada* de F. Menéndez Viejo (acompaniat de duetul pianistilor A. Lopicus – Iu. Mahovici).

Pe 1 octombrie 2015, în concertul de inaugurare a stagiunii 2015–2016, în premieră la Chișinău se interpretează *Dixit Dominus* de G. F. Händel. Componenta interpretativă a fost constituită din CNC și ONC, soliștii A. Morari, soprană și L. Marin, mezzosoprană, dirijor — C. Florea. În alte concerte ale anului 2015 au răsunit două creații de proporții, interpretate pe scena Sălii cu Orgă: *Requiem* de G. Fauré, solistă A. Strezeva, orgă, dirijor — P. Migard, Franța (12 noiembrie 2015) și *Magnificat* din creația lui A. Vivaldi în *Concert-ul de Crăciun* dirijat de V. Andrieș (23 decembrie 2015).

În data de 27 ianuarie 2016, *De ziua lui Mozart* s-a organizat un concert tradițional cu fragmente selecte din operele mozartiene (arii și coruri) în interpretarea CNC și a ONC, dirijor — C. Florea, soliști: K. Dondalska, soprană, Polonia, M. Irimia, tenor, România, Iu. Gâscă, bariton, R. Moldova.

Pe 3 martie 2016, în cadrul ediției jubiliare de 50 de ani a Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor*, CNC împreună cu solista G. Burlacu și un ansamblu instrumental, au prezentat un program de *spiritual*-uri afroamericane și *Misa Criolla* de A. Ramirez pentru cor, solistă, chitară, percuție, contrabas și nai, piesă inclusă și în evenimentul de aniversare a 20 de ani ai CNC din cadrul închiderii stagiunii concertistice la Sala cu Orgă, iunie 2022.

Anul 2016 în evoluția artistică a CNC-ului poate fi numit anul miselor, întrucât mai multe creații de gen au fost interpretate. Astfel, pe 21 aprilie 2016, în colaborare cu ONC, sub bagheta dirijorului D. Manasi din România, soliștii: T. Costiuc, soprană, N. Văscăuțan, tenor, A. Digore, bariton, a fost interpretată *Misa în Sol major* de F. Schubert. Pe 26 aprilie 2016, în cadrul *Concertului de muzică sacră, În Săptămâna Patimilor* a fost prezentată *Misa nr. 10 Sancti Bernardi von Offida (Heiligmesse – Sfânta Misă)* de J. Haydn și *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi. Pentru o sunare de amploare s-a recurs la întrunirea a două colective corale conduse de I. Stepan: CNC și Corul AMTAP acompaniați de Orchestra AMTAP, alături de soliștii: T. Costiuc, soprană, V. Luncașu-Popovschi, mezzo-soprană, N. Văscăuțan, tenor, A. Otean, bariton, sub bagheta dirijorului V. Andrieș.

A urmat concertul de încheiere a stagiunii 2015-2016 și inaugurarea celei de-a XIV-a ediție a Festivalului Internațional *Noptile Pianistice* (16 iunie 2016), în cadrul căruia a sunat *Petite Messe Solennelle* pentru cor, soliști și două pianе de G. Rossini. La concert au luat parte: duetul pianistilor A. Lopicus – Iu. Mahovici, soliști: T. Costiuc, soprană, L. Marin (mezzo-soprană), V. Novîchi (tenor), A. Otean (bariton).

Încă de la începutul actualului deceniu, CNC a acumulat o experiență scenică și un repertoriu vast și variat. Programele concertistice sunt alcătuite din repetări ale creațiilor cândva însușite și deja prezentate publicului autohton ca și premiere. În acest context, în cele ce urmează ne vom axa doar pe premierele colectivului, pe de o parte, și pe creațiile compozitorilor naționali, pe de altă parte.

Cu privire la repertoriul coral universal, în cadrul stagiunii 2016–2017, în data de 22 septembrie 2016 a fost interpretată *Missa brevis Sancti Joannes de Deo (Kleine Orgelmesse)* în *Si-bemol major* pentru soprană, cor mixt, corzi și orgă de J. Haydn. O creație nouă pentru publicul din țara noastră a fost prezentată în data de 27 octombrie 2016, în cadrul Concertului cu genericul *Seara premierelor muzicale!*. Astfel, alături de *Little Suite for Strings*, op. 1 de C. Nielsen, a fost lansat și *Requiem in Es dur* de N. Jomelli în interpretarea ONC, CNC, soliștii T. Costiuc (soprană), L. Marin (mezzo-soprană), V. Ceban (tenor), A. Otean (bariton), sub conducerea lui D. Ceausov. Din cauza lucrărilor de restaurare a Sălii cu Orgă, concertul a avut loc la Catedrala Romano-Catolică *Providența Divină* din Chișinău.

Bilanțul anului 2016 se completează cu *Serata jubiliară a compozitorului V. Ciolac* (19 mai 2016) și cu *Ultimului concert al anului 2016* (30 decembrie) în care CNC a prezentat creații de popularitate din clasică universală: *Hallelujah* din oratoriul *Messiah* de G. F. Händel, lucrări ce aparțin genului de *spiritual*, cântece spaniole, colinde tradiționale etc.

În data de 27 ianuarie 2017, în cadrul tradiționalului concert *De ziua lui Mozart*, CNC a pregătit în premieră la Chișinău creația mozartiană *Misa Litaniae venerabili altaris sacramento*, KV 125. În afară de CNC și CNC au fost implicați tinerii soliști ai TNOB Maria Bieșu A. Cernicova (soprană), L. Marin (mezzo-soprană), V. Novîțki (tenor) și A. Digore (bariton), la pupitru dirijoral — C. Florea.

O altă creație de amploare, și anume *Requiem* de D. Cimarosa a fost lansată, în premieră, în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor–2017*, care s-a desfășurat în Sala Muzelului Național de Artă pe 10 martie 2017. Sub bagheta dirijorului italian L. Quadrini au evoluat CNC, CNC și soliștii G. Răileanu, soprană, L. Marin, mezzo-soprană, I. Timofti, tenor, A. Digore, bariton.

La concertul de inaugurare a stagiunii 2017–2018 a fost interpretat *Dixit Dominus* de A. Vivaldi pentru soliști, 2 coruri și 2 orchestre, RV 594. Pe 26 octombrie 2017 a fost prezentat un rezultat al colaborării CNC cu muzicieni din Ucraina. Astfel, sub bagheta dirijorului I. Andriewskii și implicarea soliștilor A. Kirilov (tenor) și O. Ciornoșciokov (bas) a răsunat o altă premieră: *Messa di Gloria* pentru soliști, cor și orchestră de G. Puccini.

Alte două premiere ale creațiilor corale ciclice au avut loc în data de 14 decembrie 2017: este vorba *Quatre motets pour le temps de Noël* de F. Poulenc (*a cappella*) și *Sancta Maria, Mater Dei*, KV 273 pentru cor și orchestră de coarde de W. A. Mozart. Interesul CNC față de creația corală a lui F. Poulenc se manifestă în repetate rânduri, drept exemplu fiind programul concertului *De la Bach la contemporani* cu participarea organistei din România O. Babadjan, în cadrul căruia a fost prezentat *Stabat Mater* de F. Poulenc, în variantă pentru cor și orgă. Concertul a avut loc în data de 5 martie 2018. Explorarea creativă a moștenirii lui J. S. Bach și-a găsit continuitate la 30 aprilie 2018 odată cu interpretarea, în premieră la Chișinău, a cantatei marelui compozitor german, *Ich habe genug* pentru bariton și orchestră, BWV 82.

În cadrul concertului festiv de Ziua Europei care a fost organizat pe 15 mai 2018 în colaborare cu Ambasada României și Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu”, CNC a interpretat *Când eram pe Ialomița*, nr. 3 din cantata *De la Tiras, pîn'la Tissa* pentru cor *a cappella* de T. Chiriac.

În data de 11 octombrie 2018, Concertul de muzică americană este marcat de premiera Cantatei *The Silver-fanged Boar* (Mistrețul cu colți de argint) pentru tenor, declamator, cor și

orchestră simfonică semnată de I. Iachimciuc, sub conducerea dirijorului D. Ceausov. În data de 16 ianuarie 2019, *De ziua Culturii Naționale*, Sala cu Orgă a organizat un concert în colaborare cu Ambasada României și Institutul Cultural Român *Mihai Eminescu*. CNC a interpretat două creații ale compozitorilor din România originari din Republica Moldova: *Cântă cucu-a-nstrăinare*, pentru cor mixt (un fragment din canatata *De la Tiras pân' la Tissa*) de T. Chiriac și premiera absolută a miniaturii corale *De când Domnu' s-o născutu*, pentru cor mixt *a cappella* semnată de D. Belinschi.

Menționăm, de asemenea, valorificarea repertoriului modern încadrat în tiparele genurilor de proporții ale muzicii baroce. Astfel, pe 19 aprilie 2019, în cadrul *Festivalului Internațional J. S. Bach*, ed. a IX-a, a fost prezentat un model contemporan de misă barocă intitulată *Lumières – Messe Baroques du XXI-e siècle*, scrisă de compozitorul francez J. Loussier. Prestația a avut loc cu participarea solistelor A. Cernicova (soprană) și L. Istrati (mezzo-soprană), sub bagheta dirijorului C. Florea, iar în cadrul Festivalului *Mărțișor – 2019*, în data de 4 martie, a fost interpretată *Misa a Buenos Aires* pentru cor, soprană, bandoneon și corzi de M. Palmeri.

În programul evenimentului muzical intitulat *O seară Giuseppe Verdi* din 31 octombrie 2019, CNC a interpretat *Quattro Pezzi Sacri* pentru cor *a cappella* scrise de marele compozitor italian.

În cadrul Concertului de Crăciun organizat pe 12 decembrie 2019, CNC interpretează *Oratoriul de Crăciun* pentru soliști, cor, orgă, harpă și corzi de C. Saint-Saëns. Au evoluat soliștii: L. Șolomei, T. Costiuc, T. Mustea-Caraman, V. Novîțchi, R. Ialcic, la orgă — A. Strezeva, susținuți de ONC, în frunte cu dirijorul C. Florea.

CNC, întotdeauna, a fost și rămâne un participant activ al vieții sociale și culturale a țării noastre. Afirmăm că acest fapt se datorează unei poziții civice ferme a conducătorului artistic al colectivului și dirijorului I. Stepan. Drept exemplu servește faptul că în ajunul Sfințelor sărbători de iarnă, pe data de 27 decembrie 2019, în situația grea pentru medicii Republicii Moldova, CNC a evoluat în fața colectivului Spitalului Clinic Republican „Timofei Moșneaga” [71].

Cu regret, menționăm că odată cu începutul pandemiei COVID – 19, viața concertistică, la nivel internațional, a suferit multiple probleme. Impactul, desigur că a fost resimțit și în țara noastră, însă artiștii, în diversele domenii de creație, au tins să se mențină pe poziție activă pregătind programe noi și diminuând dezavantajele situației respective. Transmisiunile online au fost, în mare parte, acel colac de salvare care, ulterior, a înrădăcinat o nouă practică — aceea de a înregistra și a expune pe Internet evenimentele culturale. Acest fapt a determinat o propagandă involuntară pe diferite site-uri, totuși, cele mai cointeresate și mai active difuzări, fiind afișate de către pagina web www.privesc.eu. De exemplu, în data de 2 iulie 2020 concertul de închidere a

stagiunii 2019–2020 a avut loc online în direct, iar CNC a evoluat cu *Carmina Daciae* pentru cor mixt, solistă și grup de corzi *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac. Anumite părți din această creație au fost interpretate și la 11 martie 2022 pe scena Filarmonicii Municipale din Cahul.

Deschiderea Stagiunii 2020–2021, în data de 17 septembrie 2020 lărgiște paleta stilistică și de gen a repertoriului CNC: în programul concertului au fost incluși Patru psalmi *Hvad est du dog skjøn*, op. 74, de E. Grieg, solist A. Costăș (bariton), creația *Les Chemins de l'amour* de F. Poulenc, *The Battle of Jerico* (spiritual tradițional) de M. Hogan, partea a patra *La Tarara* din *Cinco Coros Castellanos* de A. José și *El Eco de Una Habanera* de T. Garbizu.

Un alt concert de Crăciun a fost organizat pe 26 decembrie 2020 cu susținerea Ambasadei Franței și Alianței Franceze în Republica Moldova. Acesta, la fel, a fost transmis online în direct. Având drept scop promovarea muzicii franceze, programul evenimentului includea creații corale de J. Massenet, F. Poulenc, C. Debussy, C. Chaminade, G. Fauré, M. Ravel, C. Saint-Saëns. Transmisiunea online în direct s-a desfășurat pe pagina web organhall.md, paginile de facebook organ hall moldova și privesc.eu moldova, precum și la Radio Moldova muzical.

În cadrul tradiționalului concert *De Ziua lui Mozart* din 27 ianuarie 2021, CNC a pregătit în premieră la Chișinău *Misa nr. 11 Spaur* în *Do major*, KV 258, distribuția incluzând ONC sub bagheta lui C. Florea, CNC, îndrumat de I. Stepan, soliștii: A. Cușnir, soprană, L. Istratii, mezzosoprană, V. Novîțchi, tenor, R. Ialcic, bas-bariton. Acest concert, la fel ca și cel sus-menționat, a fost mediatizat online. În cadrul Festivalului Mărțișor, ediția a 55-a, din 7 martie 2021, a fost prezentată publicului autohton o nouă premieră și anume *Missa Brevis* pentru soliști, cor și orgă de Z. Kodály.

Menționăm că în data de 30 iunie 2021, CNC în colaborare cu corul studentesc al AMTAP a prezentat *Iohannes-Passion* de J. S. Bach. În componența interpretativă s-a inclus și tenorul din România T. Bardon, precum și muzicienii din R. Moldova A. Cușnir, soprană, L. Istratii, mezzosoprană, A. Otean, bariton, R. Ialcic, bas-bariton, ONC și dirijorul C. Florea.

În stagiunea vizată, în repetate rânduri, a fost pusă în valoare o capodoperă a muzicii corale franceze, *Requiem* în *re minor*, op. 48 de G. Fauré. Creația se regăsește în programul concertului de inaugurare a stagiunii 2021–2022 (23 septembrie), cât și în unul din concertele *Festivalului Internațional Noapțile Pianistice*, organizat în colaborare cu *Alliance Française de Moldavie* în data de 9 octombrie 2021, în incinta Filarmonicii municipale din orașul Cahul.

Repertoriul național rămâne o preocupare constantă, aflându-se, permanent, în vizorul dirijorului și directorului artistic al CNC. Astfel, în data de 30 noiembrie 2021, în cadrul programului de cicluri corale *a cappella* au fost interpretate integral și *Descânțe* de I. Iachimciuc.

Concertul Pascal desfășurat pe 14 aprilie 2022 a adus spre atenția ascultătorilor oratoriul *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* de J. Haydn (soliști: A. Cușnir (soprană), L. Istrati (mezzo-soprană), D. Mîțu (tenor), V. Maciunski (bariton), CNC și corul studentesc al AMTAP.

În cadrul Concertului Aniversar dedicat aniversării de 20 de ani de la fondarea CNC organizat în data de 16 iunie 2022, colectivul a prezentat un program sub semnul hispanității ca și curent important în strategia repertorială a colectivului: au fost expuse creații de A. Garcia Caturla (Cuba), R. Gutierrez (Costa Rica), H. Villa-Lobos (Argentina), V. Parra (Chile) și *Missa Criolla* de A. Ramirez (Columbia). În concert au luat parte muzicieni invitați: G. Burlacu (voce), I. Negură (flaut), V. Moscvitin și L. Koida (percuție), I. Cojocari (chitară), S. Testemițanu (contrabas), I. Baranovski (pian).

În data de 28 septembrie 2022 în cadrul *Seratei de creație a compozitorul Vlad Burlea* (la 65 de ani), în mod repetat, a fost prezentată premiera oratoriului *Monastirea Argeșului*, protagoniștii fiind ONC sub bagheta dirijorului V. Andrieș, CNC, soliștii: A. Caraman (bas-bariton) și V. Cheptene (contralto). (Reamintim că premiera absolută a creației vizate a avut loc în anul 2015).

În data de 17 noiembrie 2022 în cadrul *Festivalului Internațional Johann Sebastian Bach*, ediția a XI-a, au fost interpretate — *Stabat Mater*, op. 138 de J. Rheinberger, și cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, de J. S. Bach. La concert au luat parte: ONC, CNC, Corul AMTAP, conducător — I. Stepan, soliștii: T. Costiuc (soprano), M. Ișpan (alto, România), V. Novițki (tenor), A. Otean, (bariton), dirijor — C. Florea. În cadrul concertului *De ziua lui Mozart* desfășurat pe 27 ianuarie 2023 a fost interpretat *Credo* din *Misa în Do major*, KV 257, soliști vocali fiind T. Costiuc (soprano), T. Caraman (mezzo-soprano), D. Mîțu (tenor), V. Maciunski (bariton), dirijor — C. Florea.

În colaborare cu tânărul dirijor C. Spătaru, în cadrul proiectului *Vreau să cânt acasă*, în data de 9 februarie 2023 au fost interpretate motetul *Komm, Jesu, komm*, BWV 229, de J. S. Bach, și *Mass no. 2 in G-dur* de F. Schubert (soliști vocali: T. Costiuc, N. Văscăuțan, A. Otean).

Una dintre ultimele realizări ale CNC pot fi considerate premierele creațiilor *Magnificat* și *Missa Jesu Christe* pentru cor și orgă semnate de compozitorul italian G. Gambini. Concertul a avut loc în data de 4 martie, în cadrul Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor – 2023* împreună cu organistul din Italia E. Maria Fagiani.

Dacă vorbim despre promovarea creației corale a compozitorilor autohtoni nu vom trece neobservat Concertul *In memoriam Zlata Tkaci: 95 ani de la naștere* desfășurat în data de 16 mai 2023 la Sala cu Orgă, incluzând creațiile prezente în repertoriul CNC semnate de compozitoare,

printre care și corul *Norii* — reflectat în prezenta teză, dar și câteva lucrări interpretate în premieră de către CNC: *Adâncă Mare* pe versurile lui M. Eminescu, *Pădure, iar pădure* pe versuri populare, *Drumul Nistrului* pe versurile lui V. Codița, *În Dumbrava de Stejari* pe text semnat de M. Crimerman. Menționăm că aceste creații au fost lansate și în cadrul proiectului *Noaptea Muzeelor*, cu acces pentru publicul larg la *Muzeul Național de Artă*, în data de 13 mai, curent.

În alte rânduri, se distinge *Serata de creație a compozitorului Constantin Rusnac* planificată pentru data de 24 mai 2023 cu participarea Orchestrei Naționale de Cameră, prim-dirijor C. Florea și a CNC. Corul a interpretat miniaturi corale din creația compozitorului, dar și anumite opusuri vocal-simfonice.

Pentru încheierea stagiunii 2022–2023 în data de 15 iunie, CNC prezintă o nouă premieră — *Mass in Es*, op. 109 (*Cantus Missae*) pentru cor *a cappella* de J. Rheinberger. Amintim faptul că CNC a mai lansat și altă premieră din creația compozitorului sus-numit și anume *Stabat Mater*, op. 138, interpretată în comun cu ONC și dirijorul C. Florea în cadrul *Festivalului Internațional Johann Sebastian Bach*, ediția a XI-a (17 noiembrie 2022).

O documentare atât de amănunțită și detaliată a evoluției artistice a CNC a fost întreprinsă pentru a crea o bază, o temelie pentru generalizări ce țin de politica repertorială a colectivului și a liderului său, pentru a determina strategia CNC de alegere a repertoriului național, metode și direcții de colaborare cu alte colective artistice și personalități muzicale de vază — atât din Republica Moldova, cât și de peste hotare.

2.3. Profilul artistic al dirijorului Iona Stepan

Calitatea interpretativă a CNC, plurivalența preocupărilor artistice, multitudinea posibilităților sale profesionale, capacitatea de a se integra în orice tip de activitate, pregătirea de a răspunde tuturor cerințelor profesionale: concentrarea unui asemenea potențial se raportează la înaltul profesionalism al dirijorului CNC. Iona Stepan, Artistă Emerită, Artistă a Poporului, conferențiar universitar, este o personalitate de vază în cultura muzicală a Republicii Moldova care, pe plan profesional, s-a format în cadrul școlii naționale de dirijat coral. În cele ce urmează, vom face o trecere în revistă a etapelor de formare a dirijorului.

Între anii 1971–1982 Iona Stepan studiază la Școala Specializată de Muzică *Eugen Coca*, actualmente Liceul de Muzică *Ciprian Porumbescu*, unde din fragedă copilărie demonstrează aptitudini muzicale și capacități personale deosebite. În cadrul unui interviu realizat în data de 5 decembrie 2008, I. Stepan a relatat: „În ceea ce privește școala dirijorală, am fost privilegiată, având-o drept pedagog pe Claudia Cobasnean, eleva faimosului muzician și pedagog Ana Dmitrievna Iușkevici”. Menționăm că A. Iușkevici a fost o figură remarcantă, care a adus un aport

esențial la întemeierea catedrei *Dirijat cor academic*, un pedagog și îndrumător pentru mai mulți discipoli care, ulterior, au adus o contribuție importantă în pedagogia muzicală și în arta de interpretare corală națională. În ultimul an de studii I. Stepan a fost ghidată de Ludmila Poleacov.

„Claudia Cobasnean a fost primul mentor care mi-a insuflat dragostea față de dirijare și mi-a ghidat primii pași. Dumneai mi-a pus bazele dirijatului, m-a pregătit și tehnic și emoțional. Mai târziu, în clasa a XI-a, am continuat studiile în clasa doamnei L. Poleacov care m-a pregătit pentru absolvire. Totuși, dna Claudia Cobasnean prezenta, în continuare, interes pentru evoluția mea și venea, cu regularitate, pentru a mă consulta”. (din interviul oferit de Iona Stepan autoarei prezentei teze în data de 23 octombrie 2016).

După cum relatează însăși I. Stepan, „după îndrumarea C. Cobasnean, în cadrul Conservatorului, mi-am continuat studiile cu un alt discipol al doamnei A. Iușkevici – Gheorghe Strezev” (din interviul cu Iona Stepan realizat de autoarea prezentei teze în 5 decembrie 2008). Aportul ambilor profesori a fost important din diferite perspective: „din punct de vedere tehnic, — precizează I. Stepan, — bine m-a pregătit dna Cobasnean, iar din punct de vedere interpretativ, fără indoială, totul se datorează lui Gheorghe Strezev. Eu consider că aceste două personalități, (de asemenea și doamna A. Iușkevici), au fost cele care mi-au pus bazele în arta dirijorală. Deși n-am cunoscut-o personal pe doamna Iușkevici, consider, că totul vine de la dumneai, deoarece ambii mei profesori i-au fost discipoli” (idem).

În continuare I. Stepan mărturisește: „...eu, de fapt venisem la Conservator cu o pregătire tehnică destul de bună, astfel încât domnul Strezev putea vorbi cu mine despre interpretare. Anume profesorul Gh. Strezev m-a învățat să atrag atenție la unele lucruri pe care, poate, le neglijam,” — adaugă I. Stepan. „Domnul Gh. Strezev a fost omul care mi-a influențat viziunea artistică”, afirmă I. Stepan în cadrul interviului deja citat. (din interviul oferit de Iona Stepan autoarei prezentei teze în data de 23 octombrie 2016). „El mi-a deschis o ușă în domeniul interpretării, în domeniul educației multiple a muzicianului, m-a format ca pe un muzician cu viziune largă, nu doar la capitolul dirijare, dar din toate punctele de vedere”, — subliniază I. Stepan [idem].

În anul 1987, I. Stepan a absolvit cu excelență Conservatorul de Stat, obținând diploma cu mențiune. Programul de specialitate la examenul de licență s-a constituit din miniatura corală *Тришина* semnată de compozitorul contemporan lituanian Rimvidas Zhigajtis, nr. 58 din oratoriul *Judas Maccabaeus (Iuda Macabeul)* de G. F. Händel, *Богородице Дево, радуйся* de S. Rahmaninov, iar în calitate de piesă națională a fost interpretat aranjamentul piesei folclorice *Doina haiducului* realizat de Elena Fiștic, care, pe atunci, își făcea studiile în clasa de compoziție a Zlatei Tkaci. Menționăm că această creație a fost inclusă ulterior de Gh. Strezev în *Crestomație de dirijat coral*.

Pe parcursul studiilor la Conservatorul din Chișinău, studenta Ilona Stepan era foarte activă, prezentând multă creativitate artistică, devenind membra formației *Fraternitate*. Acest ansamblu vocal fusese organizat de către Elena Fiștic și, inițial, era compus din șase membri dar, ulterior, și-a redus numărul, având următoarea componență: Ilona Stepan, Elena Fiștic, Olga Tregubova. Repertoriul colectivului era format din cântece scrise de compozitori naționali (E. Fiștic făcea diferite aranjamente pentru ansamblul vizat), precum și cântece din repertoriul internațional. *Fraternitate* a participat la mai multe evenimente — nu doar în cadrul instituției sau evoluând pe scenele din R.S.S.M., dar a luat parte la festivaluri internaționale de studenți și tineret, organizate în străinătate, preponderent în țările Europei Centrale și de Est (Bulgaria, Ucraina, Lituania, Turkmenistan) (așa numitele festivaluri ale cântecului politic (*Фестиваль политической песни*) din cadrul, așa numitului, *Clubul prieteniei internaționale* (*Клуб интернациональной дружбы*). Acest colectiv a evoluat și câțiva ani după absolvirea conservatorului de către I. Stepan, colaborând cu Uniunea Compozitorilor din Moldova.

În afară de aceasta, în anii de studenție I. Stepan a apărut și pe scena națională de muzică ușoară, colaborând cu compozitorul și cântărețul Mircea Oțel. I. Stepan a interpretat creațiile lui M. Oțel atât *solo*, cât și în duet, participând la diferite evenimente muzicale importante, cum ar fi serata de creație a lui Pavel Boțu, precum și la niște emisiuni TV dedicate creației compozitorului M. Oțel.

Concomitent, ca solistă conlucrează și cu Marian Stârcea. Ei împreună, au fost primii muzicieni autohtoni care au participat la *Festivalul național de muzică ușoară* de la Mamaia, în anul 1992 unde, în cadrul secțiunii *Creație* a concursului, I. Stepan a interpretat *Cântec de leagăn* semnat de M. Stârcea pe versurile lui Gr. Vieru.

În perioada 1987–1990 I. Stepan a activat în ansamblul vocal-coregrafic *Speranța*, unul dintre cele mai repute formații de copii din URSS pe lângă *Palatul pionerilor*. După cum relatează I. Stepan, acesta era un colectiv de amploare în care activau trei coruri, trei grupuri de dansatori și taraf. Toate aceste colective făceau un program artistic împreună *live*, având numeroase concerte și turnee în republică și peste hotarele ei.

Muzica era scrisă de S. Lîsoi, iar conducătorul ansamblului era Rozita Lîsaia, care, după spusele dnei I. Stepan „era o doamnă absolut deosebită, feerică, ea a influențat foarte mult viața mea. Era un adevărat conducător, era foarte exigentă, dar era și iubitoare de oameni. Foarte mulți copii s-au format în acest ansamblu.” (din interviul din 23 octombrie 2016). Deși I. Stepan lucra cu corul de copii, această activitate a avut un imbold în cariera sa următoare. Inițial, dumneaei a fost maestru de concert în corul „mare” (deci, corul de copii cu vârstă cuprinsă între 15–17 de ani)

puțin mai târziu, a preluat rolul de conducător al unui cerc de copii (de la 3 până la 6 ani) cu care făcea multe lucruri frumoase și interesante pe plan profesional.

În afară de aceasta, I. Stepan a activat ca dirijor al corului Liceului *Nicolae Gogol* (pe atunci școala medie nr. 37) și celui din cadrul școlii muzicale serale pentru adulți *Valeriu Poleacov*. Corul mixt pe care îl conducea a acumulat mai multe premii în urma participărilor în cadrul festivalurilor corale. Așadar, toată experiența dobândită de I. Stepan, atât în anii de studenție, cât și ulterior, nu poate fi neglijată. Anume aceasta a trasat anumite direcții care s-au manifestat în activitatea sa interpretativă și organizatorică (este vorba, bineînțeles, de formarea și îndrumarea artistică a colectivului de jazz *Univox Vocal Band*).

În anul 1990 I. Stepan a fost invitată la catedra *Pedagogie muzicală* a Conservatorului (șeful catedrei — V. Trișnevschi). Pentru început, activează ca maestru de concert, ulterior în funcție de lector. Urmează studiile post-universitare în cadrul Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca unde, scrierea tezei de doctorat, era o cerința primordială. După cum afirmă I. Stepan, activitatea științifică nu era o prioritate pentru dumneaei („Mie îmi place să fiu practică. Să interpretez, nu să scriu! În afară de aceasta, studiile respective însemnau vreo doi ani de pauză în activitatea mea dirijorală”) (din interviul realizat cu I. Stepan de către autoarea prezentei teze în data de 5 decembrie 2008).

Anume în acea perioadă, au fost inițiate studiile post-universitare și la Academia de Muzică din Chișinău, I. Stepan a devenit prima absolventă la specialitatea *Dirijat cor academic*, urmând doi ani de studii într-un an. Profesoara dumneaei la nivelul studiilor post-universitare a fost L. Axionova. „Din cauza faptului că am întrerupt studiile pentru un an și jumătate pentru concediul maternal, — afirmă I. Stepan, — am revenit în clasa L. Axionova cu unele imperfecțiuni în ceea ce ține de tehnica dirijorală, pe care dacă nu o folosești, se pierde. Și o mare plecăciune dnei Axionova care mi-a reîntors tehnica, asta am reușit la dumneaei în clasă, deși multe lucruri ce mi le spunea, le negam”.

Începând cu anul 1998, I. Stepan este numită conducător artistic și prim-dirijor al corului mixt al catedrei *Dirijat cor academic*. În această postură, dirijorul împreună cu corul studentesc a avut concerte în România, Polonia, Franța, Letonia, obținând mai multe premii la diverse concursuri și festivaluri internaționale în Varna, Cluj Napoca, Belfort, Chișinău. În anii 2007 și 2011 corul a devenit laureat al Festivalului internațional de muzică bisericească, organizat în or. polonez Hajnówka. În anul 2007, corul mixt al catedrei dirijat cor academic a obținut locul II, iar în anul 2011 a devenit laureat al premiului III (în secțiunea *Coruri din instituțiile cu profil muzical*).

Pe pagina web a concursului s-a păstrat programul artistic interpretat de corul studentesc AMTAP în cadrul ediției jubiliare de 30 de ani de existență a Festivalului, 24–29 mai 2011 [177].

Corul mixt al catedrei a evoluat cu creațiile *Слава Отцу и Сыну și Единородный Сыне* de S. Rahmaninov, *Верую* de P. Ceaikovski, *Достойно есть* din *Божественная литургия святого Иоанна Златоуста* de V. Uspenski, *Отче наш* de A. Schnitke. Repertoriul național de muzică sacră a fost reprezentat de *Concertul coral* nr. 1 de G. Musicescu (partea a 3-a). Adițional, I. Stepan a fost invitată de mai multe ori de către organizatorii Concursului de muzică corală din Hajnówka în calitate de membră a juriului.

În afară de aceasta, corul studențesc AMTAP participă la edițiile festivalului *Mărțișor studențesc*, la proiectele muzicale organizate cu parteneri din străinătate, drept exemplu servind pregătirea și interpretarea *Nelson-Messe* de J. Haydn în colaborare cu dirijorul din SUA, K. Clark. Cu colectivul de studenți, I. Stepan a pregătit mai multe lucrări corale *a cappella*, cu acompaniamentul orchestrei simfonice AMTAP, inclusiv *Messa di Gloria* de G. Puccini sau *Five Mystical Songs*, creația semnată de compozitorul englez R. Vaughan Williams (solist — A. Otean, bariton). Sunt cunoscute și situații, când I. Stepan a stat la pupitrul dirijoral, conducând nu doar corul AMTAP, ci și orchestra simfonică și soliștii, demonstrând aptitudinile deosebite ale unui dirijor de orchestră simfonică. Printre exemplele de acest gen menționăm *Missa* în *Re-major* de W. A. Mozart (KV 194).

În perioada 8–13 decembrie 2008, I. Stepan s-a perfecționat în cadrul Institutului Muzical-Pedagogic *Gnesin* din Moscova. Din spusele dnei I. Stepan, această experiență a fost oportună, oferindu-i teme pentru vizualizarea în comparație a situației, pentru conștientizarea specificului școlii naționale de dirijat coral. I. Stepan a frecventat orele de cor conduse de dirijorul experimentat Serghei Ciukov (actualmente șef al catedrei *Dirijat coral* la Academia Rusă de Muzică *Gnesin*, care pe parcursul a mai multor ani a activat ca maestru de cor și solist în cadrul *Corului Academic de Cameră din Moscova* condus de V. Minin, îndrumător al lui S. Ciukov la masterat). În afara lecțiilor de măiestrie dirijorală, I. Stepan a comunicat cu profesori din instituție care predau și alte discipline, printre care clasa de ansamblu cameral, condusă de Gh. Fedorenko. După cum afirmă însăși I. Stepan, este foarte important „de analizat activitatea pedagogilor, care practică și predau din experiență proprie” (interviul oferit de I. Stepan autoarei prezentei teze în data de 23 octombrie 2016).

În contextul ideii expuse de către I. Stepan, afirmăm că dumneaei, în deplină măsură, îmbină munca artistică cu cea didactică. Activitatea sa ca și conducător a patru colective artistice: Corul studențesc al Catedrei *Dirijat cor academic* al AMTAP, Corul Național de Cameră, Capela Corală Academică *Doina* (CCAD) și trupa de jazz — *Univox Vocal Band* zilnic, îi ocupă cea mai mare parte a timpului. Cu toate acestea, I. Stepan demonstrează o preocupare permanentă pentru continuitatea școlii dirijorale profesioniste a țării prin pregătirea mai multor promoții de dirijori.

Dorința de a împărtăși din măiestria artistică dobândită este argumentată prin faptul că laboratoarele de creație ale colectivelor corale conduse de dumneaei, precum și clasa de specialitate din cadrul AMTAP sunt, oricând, cu ușile deschise. Atât repetițiile cu formațiile conduse, cât și lecțiile de dirijare, prezintă adevărate ateliere de creație în care I. Stepan explică teoretic unele procedee de interpretare dirijorală și le demonstrează în practică. Astfel, ceea ce uneori în clasa de dirijare nu e ușor de înțeles, devine lesne și clar la repetiția clasei corale — acolo unde experimentele se țin lanț și de fiecare dată sunt, pur și simplu, irepetabile.

Măiestria artistică a dirijorului I. Stepan este cunoscută drept una emblematică în cercurile largi ale societății culturale naționale și prezintă un domeniu de interes ce se dorește a fi studiată și descoperită. În acest sens, la solicitarea Asociației muzical-corale din Moldova, I. Stepan prezintă o serie de master-class-uri, cu genericul *Diversitatea genurilor corale*. Astfel, în data de 27 martie 2019, dirijori de formații corale din întreaga țară au putut asista la *Masterclass cu participarea Capelei Corale Academice Doina*, p. I și *Masterclass cu participarea Corului Național de Cameră*, p. II [153; 154]. Au urmat, *Masterclass-ul cu participarea Corului Mixt al Catedrei Dirijat Coral*, p. IV (28 martie 2019) și *Masterclass-ul cu participarea grupului de bărbați al Capelei Corale Academice Doina*, p. VI (29 martie 2019) [155; 156].

În concluzie afirmăm că experiența artistică a dirijorului și pedagogului I. Stepan se prezintă ca o carte deschisă pentru toți cei ce năzuiesc spre această artă, desigur, dacă capacitatea intelectuală și pregătirea profesională permite a fi înțeleasă.

Potențialul dirijoral bogat și energia organizatorică a I. Stepan sunt armonios asociate în activitatea sa extrem de intensă ca dirijor și manager a celor patru colective artistice. Acestea, cu veridicitate, au un succes mare pe scenele naționale și nu numai, fiind apreciate de specialiști și de publicul meloman. Pasiunea față de muzica corală, perfecționismul sănătos îi permite I. Stepan îmbinarea acestor sarcini extrem de dificile. Explicația succesului I. Stepan se regăsește chiar în cuvintele dumneaei: „Bineînțeles, că un dirijor rămîne a fi mereu sensibil la tot ceea ce are loc în jurul lui și mereu e dornic de a munci. Consider că talentul e foarte important, dar trebuie dezvoltat în permanență, muncind asupra lui...” [26, p. 7] — afirmă dirijorul în interviul acordat ziarului *Glasul Națiunii*.

Astfel, când s-a anunțat concursul pentru funcția de director artistic și prim-dirijor al Capelei Corale Academice *Doina* (CCAD), I. Stepan a mers cu hotărâre înainte și, în februarie 2013, a obținut noul titlu pentru care a concurat. Desigur că decizia de a conduce CCA *Doina* a fost o mare încercare pentru dumneaei. La momentul respectiv, CCAD se confrunța cu mai multe probleme, cum ar fi: lipsa unui lider muzical adevărat, un repertoriu învechit, vârsta înaintată a coriștilor, lipsa de motivație a acestora din cauza salariilor modeste etc. Toate acestea cereau

aplicarea unor măsuri majore. Într-o perioadă scurtă de timp, I. Stepan a reușit să amelioreze situația din cadrul CCAD. Drept rezultat, atât specialiștii, cât și publicul larg au sesizat schimbări esențiale în sonoritatea capelei, creșterea nivelului tehnic și interpretativ al ei, însușirea unor programe artistice care, anterior, nu mai fuseseră incluse în repertoriul colectivului.

Desigur, pentru a conduce patru colective de înalt nivel profesionist, sunt necesare calități speciale și totuși, nu e deloc simplu să influențezi personalități deja formate, relatează în interviu I. Stepan: „Să fii dirijor nu este de loc ușor. Trebuie să fii o personalitate, să folosești diplomația avansată, să știi cum să vorbești cu fiecare persoană, să fii foarte atent, să nu permiți să jignești pe nimeni. În ciuda acestor lucruri, rigurozitatea și disciplina sunt foarte importante” [ibidem].

Ilona Stepan se bucură cu adevărat de performanțele fiecărui membru al corului. Țin minte încă din anii studenției afirmația dumneaei: „Doresc ca fiecare dintre voi să fie o personalitate.” Într-adevăr, majoritatea studenților săi au mers pe calea succesului în domeniul artei corale. Un bun exemplu demonstrează discipola sa Viola Julea cu care se mândrește și pe care o susține cu toată ardoarea, numind-o maestru de cor al colectivului său: „Mă bucură extrem de mult succesele discipolei mele Viola Julea, care este maestru de cor și care are o tărie extraordinară de caracter, multiplicându-și calitățile și muncind mult. În fiecare concert are programul ei, dirijând 2–3 creații și o admir și mă bucur pentru capacitatea ei deosebită de avansare”, — afirmă I. Stepan [ibidem].

Unind în jurul său foștii și actualii studenți, ea continuă, de fapt, acel proces de instruire și perfecționare în rândul coriștilor, însă la o treaptă mult mai avansată, lucrând cu adevărați profesioniști. Dintotdeauna o cunosc ca pe o persoană entuziasmată, experimentată, mobilă, plăcută în comunicare și înflăcărată în profesia sa. Energia ei se răsfrânge pe larg în procesul de lucru, astfel repetițiile decurg activ și ușor. „Repede nu înseamnă necalitativ”, — relatează dirijorul, susținând că nu-i place „plictiseala” și „monotonia”, pledând pentru „rapiditate” și „varietate”. Aceste particularități ale manierei sale de lucru au stimulat o perfecționare foarte intensă și rapidă a colectivului încă de la prima etapă a existenței sale.

Pe lângă calitățile de dirijor, conducător artistic și manager, I. Stepan se afirmă și ca un strălucit pedagog, clasa dumneaei de *Dirijat coral* este un adevărat laborator de creație pentru discipoli. Personalitatea I. Stepan este un exemplu demn de urmat pentru studenții ce o înconjoară și care sunt dornici să primească acea energie pozitivă și acea inspirație pe care o emană sufletu-i plin de dragostea pentru muzică. Această atracție a coriștilor față de dirijorul I. Stepan a observat-o și domnul V. Burlea, care subliniază: „Dumneaei reușește de fiecare dată să transmită pasiunea pentru muzica corală și celor care o înconjoară. Mulți dintre coriști sunt elevii ei, iar unii dintre aceștia au declarat că au venit să cânte în cor ca să fie cât mai aproape de I. Stepan” [106, p. 6].

Autoarea prezentei teze apreciază aportul pedagogic al I. Stepan în formarea individualității fiecărui discipol prin prisma viziunii proprii, prin cunoștințele acumulate timp de șase ani de studii în clasa dumneaei, iar alături de acestea, prin experiența acumulată în calitate de artistă de cor în CNC pe parcursul a 17 ani, până în prezent. Experiența de lucru și de creație sub conducerea I. Stepan, educă percepția ideii de libertate și de sinceritate în artă, care în actul dirijoral se obțin prin naturalețea gestului. În opinia I. Stepan gestul trebuie să fie firesc, dar concret și sugestiv în același timp. O atenție deosebită este acordată ținutei dirijorului, caracterizată prin strictețe în privința modalității de exprimare, prin excluderea agitației, a mișcărilor exagerate etc. Expresia și energia să vină din interiorul trăirilor dirijorului, și nu din teatralizarea artificială a mimicii și gesturilor care, în esență, falsifică imaginea artistică a creației. Din cele expuse, conchidem că doamna I. Stepan, de fapt, propagă cultura esteticii dirijorale.

Pentru a face o caracteristică succintă a stilului de lucru al dnei I. Stepan, ne vom referi la explicațiile oferite de coriștii CNC. Printre ei merită menționate afirmațiile Nataliei Gulpa, care mărturisește: „Fiind un dirijor de un înalt nivel profesionist, I. Stepan are cerințe clare față de coriști. Acestea trebuie îndeplinite riguros, căci nu pot să diminueze, ci doar să crească. Conform cerințelor dumneaei, coriștii trebuie să reușească totul dintr-o dată: calitatea sunetului, hașura, dinamica, ritmul, agogica, textul poetic — totul în tempoul indicat de compozitor. Este un lucru absolut normal pentru un profesionist — reușește totul din prima încercare. „Noi suntem un colectiv profesionist...” este deviza anunțată din start de către I. Stepan. Datorită acestei tactici de lucru corul nu doar reușește să însușească foarte repede programe noi dar, mai presus de toate, asigură calitatea textului muzical studiat, iar activitatea repetițională se desfășoară foarte rapid și plăcut, fără monotonie și oboseală.” (Referința din interviul realizat în data de 26 februarie, anul 2009, Turneul în Elveția, cu staționare în Polonia).

O altă calitate care se observă în diferite interviuri, este un respect deosebit manifestat de I. Stepan față de textul componistic. În cadrul repetițiilor, dumneaei mereu amintește: „Cum e scris, așa să cântăm!”. Ideea compozitorului, și nu ambițiile dirijorului se află pe prim-plan; căci nu e corect să impui o viziune interpretativă proprie, asupra unei concepții deja lansate, se cuvine a respecta, întru totul, creația muzicală, a o prezenta în deplină originalitatea sa. „Din practica proprie, — afirmă corista CNC, N. Gulpa, — pot afirma că în cazul programelor pregătite de I. Stepan pentru evoluarea sub bagheta altor dirijori cu renume, din țară sau din străinătate, niciodată nu am auzit ca ceva să fi fost studiat incorect, sau că s-ar cânta înafara stilului. Bineînțeles că anumite detalii pot fi adăugate, sau reduse, dar niciodată lucrul dnei I. Stepan n-a fost schimbat radical”. (Referință din interviul realizat de autoarea prezentei teze, 2009, Turneul CNC în Elveția).

Performanțele dirijorului și profesorului I. Stepan se explică în mare măsură prin calitățile ei personale. De exemplu, Iu. Mahovici, membrul duetului de pian A. Lapticus – Iu. Mahovici, care a realizat mai multe proiecte în colaborare cu I. Stepan și diferite coruri conduse de ea, afirmă: „...este nonconformistă. Este încrezută în tot ceea ce face și nimic nu poate s-o dea jos de pe pozițiile care le are. Este o persoană care-și promovează interesele și asta mi-a plăcut la ea din totdeauna. Ea foarte mult iubește oamenii, cu toate, că e un dirijor cu o poziție fermă și cu o atitudine drastică, e autoritară și cu multă dedicație pentru artă”. (Referința din interviul realizat în turneul din Elveția, 2009).

Calitățile interpretative îmbinate cu potențialul artistic incontestabil al dnei I. Stepan le confirmă și colegii de breaslă din străinătate. De exemplu, dirijorul german Patrick Strub și-a exprimat opinia despre I. Stepan, înainte de concertul din 9 aprilie 2009, când CNC sub bagheta dumnealui a fost interpretat *Matthäus-Passion*: „este un dirijor foarte bun, plin de o energie enormă” (din interviul cu P. Strub realizat în data de 9 aprilie 2009).

În procesul de realizare a proiectelor internaționale care prevedeau participarea CNC la interpretarea operelor din repertoriul universal, corul s-a confruntat cu anumite probleme de ordin profesional. În turneele din Irlanda, spre exemplu, la montarea operelor *Mazepa* de P. I. Ceaikovski și *Macbeth* de G. Verdi, membrilor CNC li s-a pus sarcina de a conlucra cu tineri interpreți-vocaliști irlandezi, convocați strict pentru proiectele respective. Neavând un maestru de cor pentru a se întruni în prealabil, ei nu făceau antrenamente de grup pentru a pregăti minuțios materialul, așa precum o făceau artiștii de cor ai CNC sub conducerea dirijorului I. Stepan la Chișinău. În plus, deși erau toți vocaliști care făceau studii de specialitate în Irlanda ei, absolut deloc, nu cunoșteau limba rusă, nu aveau nici cea mai vagă idee despre pronunțarea corectă a acesteia, imperial necesară, pentru asimilarea textului operei ruse *Mazepa*. Astfel, fiind invitată și în calitate de maestru de cor, I. Stepan a reușit, de fiecare dată să antreneze corespunzător echipa locală de vocaliști, ca mai apoi, să omogenizeze cele două colective cu experiență și manieră vocală diferită. Dumneaei a izbutit să adapteze participanții la o manieră interpretativă și la o sonoritate comună: membrii CNC s-au acomodat cu colegii din Dublin și vice versa. Acest rezultat a fost confirmat de dirijorul spectacolului respectiv A. Anisimov, care a apreciat „o omogenitate genială a vocilor” ceea ce, fără îndoială, reprezintă meritul incontestabil al I. Stepan (interviu cu corista N. Gulpa 6–7 aprilie 2009, Sala cu Orgă, repetițiile pentru *Matthäus-Passion*).

2.4. Concluzii la capitolul 2

În baza materialelor expuse în capitolul 2, afirmăm că CNC este un colectiv artistic matur care demonstrează o evoluție fără precedent în condițiile socio-culturale ale Republicii Moldova

din ultimele două decenii. Într-o perioadă foarte scurtă, CNC a demonstrat un înalt nivel de măiestrie interpretativă — atât în Republica Moldova, cât și la nivel internațional.

1. Unicitatea CNC se confirmă prin prezența unei varietăți în paleta genuistică și stilistică a repertoriului, prin volumul și deversitatea acestuia, prin trofee obținute la diferite concursuri internaționale de prestigiu, prin asimilarea unor domenii de artă corală neexplorate anterior în Republica Moldova.

2. Evoluția CNC a demonstrat însușirea tuturor tipurilor de activitate artistică. Corul evoluează în cadrul concertelor și festivalurilor — atât naționale, cât și internaționale, participă la diferite concursuri, înregistrează și interpretează premiere naționale și internaționale. CNC a dovedit o flexibilitate incontestabilă în interpretarea repertoriului în cadrul diferitor componente interpretative: concerte corale *a cappella*, evoluări cu acompaniament (pian, orgă, două pianе), ca parte dintr-o componență vocal-instrumentală de cameră (cu diferite grupuri instrumentale, un exemplu elocvent, în acest sens, fiind *Carmina Burana* de C. Orff) și terminând cu concertele vocal-simfonice susținute împreună cu orchestră simfonică și soliști.

3. Membrii CNC alături de dirijorul său fac parte din proiecte internaționale de operă, participând în funcție de coriști și, respectiv, I. Stepan ca și maestru de cor în montarea repertoriului liric universal. Aici distinge trei forme diferite. Prima constă în *interpretarea fragmentelor și scenelor corale* din operele lui P. Ceaikovski (*Mazena*, *Пиковая дама*); A. Borodin (*Князь Игорь*); G. Verdi (*Nabucco*, *Macbeth*); G. Bizet (*Carmen*); R. Wagner (*Lohengrin*, *Tannhäuser*). Cel de-al doilea tip de valorificare a repertoriului liric de către CNC constă în interpretarea integrală a operelor *în versiunea de concert*. Astfel, pe scena Sălii cu Orgă cu participarea CNC au fost prezentate *Die Zauberflöte*, *La Clemenza di Tito* de W. A. Mozart, *Моцарт и Сальери* de N. Rimski-Korsakov ș. a. A treia ipostază a existenței CNC în lumea teatrului liric reprezintă participarea, pe deplin, în *procesul de montare și interpretare scenică* a capodoperelor lirice.

Bucurându-se de experiențe frumoase în acest domeniu, colectivul prezintă spectacole regizate atât în tradiții clasice, cât și în viziune modernizată. Primele experiențe în genul de operă au fost axate pe montări clasice realizate în Elveția, în 2007 — *Il barbiere di Siviglia* de G. Rossini *Nabucco* de G. Verdi. Exemplificăm cele spuse anterior prin participarea colectivului CNC și a I. Stepan în funcție de maestru de cor la montarea operei *Mazena* de P. Ceaikovski în cadrul unei echipe internaționale de creație, împreună cu trupa *Gaiety Theatre* din Irlanda și soliști ai teatrelor *Mariinski* din Sankt-Petersburg și *Bolșoi* din Moscova, Rusia, sub bagheta dirijorului belarus A. Anisimov. În stagiunea din toamna 2009 a fost lansată premiera operei *Macbeth* de G. Verdi în

regia lui Dieter Kaegi, de data aceasta alături de soliști din Canada, SUA, Austria; dirijorul fiind M. Zambelli din Italia.

4. Experiențele CNC în domeniul genului de operă manifestă o latură mai puțin specifică pentru colectivele corale de cameră. Participarea coriștilor în funcție de artiști ai operei cere dezvoltarea aptitudinilor de mișcare scenică, dans, actorie. Totuși, înalta pregătire profesională, entuziasmul dirijorului și al coriștilor au contribuit la asimilarea acestei forme de activitate care, pe bună dreptate, a îmbogățit spectrul artistic al colectivului.

5. O altă latură a activității CNC se manifestă prin realizarea înregistrărilor audio. Atunci, cu suportul financiar al Fundației *Union Fenosa* au apărut trei CD-uri, dintre care primul conține imprimarea în direct a concertului de debut; al doilea este dedicat *Requiem*-ului pentru cor de bărbați de F. Liszt; și al treilea CD include un program de divertisment coral care la fel constituie înregistrarea *live* realizată în timpul concertului. Imprimările CNC direct în momentul evoluărilor sale certifică, fără îndoială, înaltele sale aptitudini tehnice și artistice și servesc drept mărturie a calității interpretative oferite publicului.

6. CNC are un rol extrem de important și ca laborator de experiențe artistice practice pentru generațiile tinere de coriști și dirijori. Afirmăm cu certitudine că mai multe creații de proporții studiate sub îndrumarea dnei I. Stepan au fost ulterior interpretate sub bagheta altor dirijori, mai ales, a celor, care reprezintă generația mai tânără a dirijorilor din Republica Moldova.

7. Pe de altă parte, CNC a devenit o platformă interpretativă pentru muzicienii din străinătate, fapt confirmat prin multiple colaborări cu dirijori de renume european, printre care menționăm următorii: P. Strub, Germania; D. Talpain, P. Migard, Ch. Portois, Franța; C. Ward, Marea Britanie; C. Florea, România, Germania, actualmente stabilit în Republica Moldova etc.

3. REPERTORIUL AUTOHTON AL CORULUI NAȚIONAL DE CAMERĂ CA MODEL DE PROMOVARE A CREAȚIEI CORALE NAȚIONALE

3.1. Creațiile compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul CNC

Un domeniu important în activitatea colectivelor corale din Republica Moldova, la etapa actuală, îl constituie interpretarea creațiilor compozitorilor autohtoni. Abordarea și prezentarea acestora pe scenele concertistice naționale și internaționale a devenit o preocupare de bază a conducătorilor formațiilor corale.

În practica corală interpretativă din țara noastră, lansarea muzicii compozitorilor autohtoni se realizează într-un sistem periodic de concerte destinate prezentării acestora. Este vorba de Festivalul Zilele Muzicii Noi, Concursul Tinerilor Compozitori, Festivalul Internațional de Muzică Corală, festivalul coral *A ruginit frunza din vii*, serate de creație sau concerte jubiliare ale compozitorilor, dar și concerte și premiere planificate în cadrul anumitor stagioni.

În acest context CNC, prin numeroasele sale evoluări, se manifestă drept un focar de expansiune a artei componistice naționale, în virtutea faptului că pe parcursul activității sale interpretează o serie selectă de lucrări semnate de compozitorii autohtoni, printre care premierele corale ocupă un loc primordial. Anume acesta este unul dintre factorii care determină valoarea repertoriului național din palmaresul CNC.

Sistematizarea creațiilor compozitorilor autohtoni a fost realizată prin gruparea lor conform a trei criterii muzicologice general acceptate și anume:

- genuri ample;
- miniaturi;
- aranjamente și prelucrări.

Totodată, lucrările cuprinse în categoriile sus-menționate se delimitează între ele și prin intermediul altor principii:

- din punct de vedere tematic se profilează creații laice și religioase (cultul catolic sau ortodox);
- conform textului literar sunt prezente creații pe versuri de autori autohtoni versus celor pe versuri populare.

Alte aspecte care deosebesc opusurile compozitorilor autohtoni din repertoriul CNC se raportează la anumite caracteristici ce țin, nemijlocit, de domeniul coral, cum ar fi:

- creații pentru componentă omogenă versus cea eterogenă (cor de femei/ de bărbați sau cor mixt);

- creații pentru cor *a cappella* sau cu acompaniament.

Compartimentul creațiilor de proporții semnate de compozitorii autohtoni constituie o ramură repertorială importantă în activitatea CNC, iar unul dintre criteriile de bază în clasificarea acestora o reprezintă apartenența la genurile *laice* sau *religioase*. În muzica contemporană aceste domenii nu sunt strict demarcate din cauza tendințelor de secularizare a genurilor religioase și prezentării lor pe scena concertistică. Prin urmare, creațiile de formă mare atribuite cultului sau tematicii religioase le subdivizăm, la rândul lor, în două grupuri. Primul grup include genuri ale *cultului catolic* selectate din muzica compozitorului moldovean V. Ciolac. Printre acestea enumerăm *Salve Regina* pentru cor mixt și soprană; *Magnificat* pentru cor, soliști, orgă și orchestră de corzi; *Requiem* pentru cor mixt, soliști și orchestră, *Stabat Mater* pentru cor mixt și orchestră de corzi și *Misa* pentru soliști, cor, orchestră de corzi și orgă.

Al doilea grup înregistrează *opusuri destinate cultului ortodox*. Printre acestea, *Всенощное бдение* de V. Ciolac este unica lucrare de proporții. Din punct de vedere al scriiturii, ea prezintă un model concertistic. Nu negăm și posibilitatea de a fi utilizată în serviciul divin ortodox.

Un domeniu aparte îl alcătuiesc *creațiile ample laice*. Aici distingem cantata *Cine scutură roua* pentru cor, soliști și orchestră de V. Zagorschi; *Simfonia de cameră* pentru cor și orchestră și *Veritatis, absolutae ultimum verbum* pentru cor și orchestră de cameră de O. Palymski. Aparte stau ciclurile corale neofolclorice semnate de T. Chiriac — cantata *De la Tiras până la Tissa* pentru cor mixt și grup de cordofone, Basmul muzical *Carmina Daciae* pentru narator, cor de copii și orchestră simfonică semnate pe versuri de Gr. Vieru, proze scurte de S. Vangheli, alte versuri și *Descânțete* de I. Iachimciuc. Nu poate trece neobservată nici interpretarea de către CNC, a două premiere absolute: cantata *Oda devenirii* de Gh. Ciobanu pe versurile lui D. Matcovschi *Acolo* și *Monastirea Argeșului* — tablouri epice după balada lui V. Alecsandri pe libret de V. Matei, semnată de V. Burlea.

Printre *miniaturile laice* se deosebesc atât *genuri academice*, precum romanța *Tu, floare mixandă* (în aranjament pentru cor mixt) de C. Rusnac, cât și *genuri populare* reprezentate de *Ciocârlia* în aranjamentul lui I. Enache (menționată mai sus). Alături de acestea se situează și cântecele de dragoste, de dor și jale: *Dor, dorule* de G. Musicescu, *Puiul mamei* de C. Rusnac. Tot în categoria miniaturilor se încadrează o serie de creații profund filosofice, precum *Improvizație moldavă* de V. Zagorschi, *Arșiță*, *Dulce plai*, *Lacul albastru*, *Norii*, *Adâncă Mare* de Z. Tkaci, *Meditație*, *Ninge* de T. Zgureanu și madrigalul *Lumineze stelele* pentru cor mixt de Gh. Mustea.

Într-o rubrică separată remarcăm câteva miniaturi corale cu tematică patriotică, precum *Basarabenilor*, *Marș*, *Meleag străbun*, *Țară* și trei coruri din opera *Ștefan cel Mare* pe libret de C. Cheianu: *Dispară norii de pe cer*, *Disperare și Corul Țăranilor* — toate semnate de Gh. Mustea.

Din creația compozitorului E. Doga, în repertoriul CNC se enumeră partituri, precum *Somnoroase păsărele* din muzica la baletul *Luceafărul*; *Maria Mirabela* din filmul cu titlu identic; câteva miniaturi pe versurile lui M. Eminescu: *Dorința*, *Dintre sute de catarge*, *Floare albastră*; corurile *Omagiu*, *Vocaliză*, *Hora prieteniei*, *Orașul meu*.

Printre miniaturile menționate mai sus evidențiem un amalgam de *colinde* — genuri folclorice din repertoriul calendaristic de iarnă, selectate din palmaresul compozitorilor moldoveni C. Rusnac (*Urare*) M. Stîrcea (*Cântec de Crăciun*), D. Belinschi (*De când Domnu s-o născutu*) etc. În afară de acestea, într-o altă categorie se includ colindele *Colo sus, colo mai jos*, *Colinda Junilor*, *Junelui Bunu* de D. Belinschi, care se referă la ritualul nupțial.

Alături de aceste miniaturi laice se situează o singură creație de mici proporții care aparține cultului ortodox și anume *Lauda Domnului* semnată de G. Musicescu.

După proveniență, repertoriul CNC conține piese de autor și aranjamente ale cântecelor populare. În prima rubrică se include aproape toată lista de creații, pe când în cea de-a doua enumerăm doar câteva: *Ciocârlia*, cântec popular în aranjament de I. Enache, *Tu, floare mixandă* în aranjament pentru cor mixt de C. Rusnac, *Deschide ușa, creștine* (colind popular, aranjament semnat de N. Andrus), *Balada* de C. Porumbescu în aranjament pentru cor vioară și orchestră¹, și două creații *Moldoveneasca* de Ș. Aranov și *Moldova mea* de E. Oleinic, ambele în aranjamentul lui V. Mircos. În lista aranjamentelor care includ corul se încadrează și piesele semnate de I. Aldea-Teodorovici: *Bucurați-vă*, *Eminescu*, *Focul din vatră*, *Pentru limba noastră*, *Pomul vieții*, *Suveranitate*; lucrarea lui M. Dolgan — *Chișinăul meu cel mic*. Această disbalanță numerică între cele două categorii ne conduce spre concluzia că CNC preferă mai mult creațiile originale, decât cele adaptate.

În repertoriul CNC, în mare măsură, predomină creațiile pentru cor mixt, însă anumite proiecte artistice au atras explorarea creațiilor compozitorilor autohtoni semnate pentru *cor omogen*. Printre acestea enumerăm *Trenul*, *Ceasul*, *Ghiocelul* și *Privighetoarea* care au fost propuse spre interpretare în cadrul seratei jubiliare a compozitorului C. Rusnac din 6 februarie 2008, la Sala cu Orgă. Aceste partituri sunt scrise pentru o componentă feminină la trei și patru voci și reflectă o alură inocentă, un sublim spirit copilăresc perfect ilustrate prin gingășia vocal-timbrală. Alături de piesele pentru cor feminin, există și câteva lucrări pentru cor de bărbați. În această categorie se încadrează colindul *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi.

Un alt criteriu de clasificare a repertoriului coral este abordat în vederea aprecierii componenței interpretative. Aici se cuprind creații cu acompaniament (pian, orgă, orchestră de cameră, orchestră simfonică și alte componente instrumentale), dintre care fac parte, în special, lucrările de proporții mari. A doua diviziune include opusurile *a cappella* reprezentate de miniaturile corale laice și religioase. Creațiile *a cappella*, la rândul lor, solicită vocile corale într-o manieră foarte diversificată, astfel încât o parte sunt destinate corului mixt, iar o altă parte, celui omogen (pentru voci de bărbați sau pentru voci de femei).

Dacă vom analiza mai detaliat diferite tipuri de îmbinare a corului cu diverse surse interpretative, vom remarca o creație pentru cor cu solist — *Salve Regina* pentru cor mixt și soprano de V. Ciolac. Corul cu orchestră este prezent în cea mai mare parte a repertoriului național: *Dintre sute de catarge*, *Dorința*, *Somnoroase păsărele* din baletul *Luceafărul* semnat de E. Doga; *Stabat Mater* pentru cor mixt și orchestră de corzi, *Requiem* pentru cor mixt, soliști și orchestră de V. Ciolac, *Simfonia de cameră* pentru cor și orchestră și *Veritatis, absolutae ultimum verbum* pentru cor și orchestră de cameră de O. Palymskii. Îmbinarea corului cu un grup de cordofone și voce *solo* o regăsim în lucrarea *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac.

Componența sintetică care îmbină corul cu orchestră și soliști este reprezentată de cantata pentru soliști, cor și orchestră *Cine scutură roua* de V. Zagorschi pe versuri populare în prelucrarea lui Gr. Vieru, *Oda devenirii* de Gh. Ciobanu pe versurile lui D. Matcovschi *Acolo*, *Requiem* pentru cor mixt, soliști și orchestră de V. Ciolac. Două creații pentru componență interpretativă sintetică, Basmul muzical *Carmina Daciae* pentru narator, cor de copii și orchestră simfonică compuse de T. Chiriac și *Monastirea Argeșului* pentru cor, orchestră, percuție, orgă, solistă și declamator de V. Burlea implică participarea artiștilor de teatru în calitate de narator — în prima și declamator — în a doua.

O altă varietate a forțelor interpretative de tip sintetic o demonstrează cele două creații semnate de V. Ciolac — *Magnificat* pentru cor, soliști, orgă și orchestră de corzi și *Misa* pentru soliști, cor, orchestră de corzi și orgă. În cazul acesta, resursele corului, orchestrei și soliștilor sunt completate de sonoritățile bogate ale orgăi, fapt care poate fi explicat prin originea religioasă catolică a ambelor genuri care au servit drept sursă de inspirație pentru compozitor.

Printre exemplele creațiilor și prelucrărilor corale *a cappella* din repertoriul CNC vom enumera *Lauda Domnului* de G. Musicescu, *Descânțece* de I. Iachimciuc, *Ciocârlia*, cântec popular în aranjament de I. Enache, *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, *Deschide ușa, creștine* în aranjamentul lui N. Andrus. Un număr mai mare de opusuri *a cappella* sunt semnate de compozitoarea Z. Tkaci. Printre acestea se includ următoarele: *Arșiță*, *Norii*, *Dulce Plai* pe versurile A. Roșca, *Adâncă Mare* pe versurile lui M. Eminescu, *Pădure, iar pădure* pe versuri

populare, *Drumul Nistrului* pe versurile lui V. Codița, *În Dumbrava de Stejari* pe text de M. Crimerman. Alte miniaturi corale din repertoriul CNC aparțin lui C. Rusnac (*Ghiocelul* pe versuri de Gr. Vieru, *Ceasul* pe versuri de S. Ghimpu; *Privighetoarea*, *Satul* pe versuri de V. Codița), alături de care este și prelucrarea *Tu, floare mixandă* în aranjament pentru cor mixt.

În repertoriul CNC, creațiile laice (atât miniaturile, cât și ciclurile de miniaturi) cuprind două izvoare tematice fundamentale conform cărora se orientează compozitorii. Unul dintre ele se referă la versurile poeților naționali: M. Eminescu (*Dintre sute de catarge*, *Dorința*, *Somnoroase păsările* din baletul *Luceafărul* de E. Doga; *Adâncă Mare* de Z. Tkaci); A. Roșca (*Arșiță*, *Norii*, *Dulce Plai*, muzică de Z. Tkaci); D. Matcovschi (*Oda devenirii* de Gh. Ciobanu după versurile *Acolo*). C. Rusnac a compus miniaturi corale pe versuri semnate de Gr. Vieru (*Ghiocelul*) și S. Ghimpu (*Ceasul*). Textele lui V. Codița se regăsesc în muzica miniaturilor *Privighetoarea* și *Satul*, semnate de același compozitor și în creația *Drumul Nistrului* de Z. Tkaci.

Un alt grup este constituit din miniaturile corale pe versuri populare, drept exemplu servind *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, *Tu, floare mixandă* în aranjament pentru cor mixt de C. Rusnac etc. *Descânțece* este o creație compusă pe baza textelor populare a căror autenticitate se păstrează foarte grijuliu. În acest context, cantata pentru soliști, cor și orchestră de V. Zagorschi *Cine scutură roua*, pe versuri populare în prelucrarea lui Gr. Vieru ocupă un loc intermediar. O abordare asemănătoare demonstrează și cantata *De la Tiras pân' la Tissa* în cadrul căreia, pe lângă textele folclorice autentice, compozitorul include și modele prelucrate sau versuri originale din poezia poeților autohtoni.

Un grup suficient de vast de lucrări este inspirat din folclorul autohton, fapt ce confirmă interesul compozitorilor pentru tematica populară. Printre piesele miniaturale pot fi enumerate corurile mixte: *Stăncuța* și *Dor dorule* de G. Musicescu, *Colinda Junilor*, *Junelui bunu* și *De când Domnu' s-o născutu* de D. Belinschi și corul de bărbați la opt voci *Colo sus, colo mai jos* semnat de același autor.

Lucrările de proporții mari scrise pe texte populare, deși sunt mai puține la număr, ele prezintă un interes sporit. Un loc aparte îl ocupă trei opusuri corale reprezentative pentru creația componistică din Republica Moldova: *Cine scutură roua* de V. Zagorschi, Cantata-concert *De la Tiras pân' la Tissa* pentru cor mixt și grup de cordofone de T. Chiriac și *Descânțece* de I. Iachimciuc.

Originalitatea acestora se explică, în primul rând, prin transpunerea elementelor folclorice în cadrul unor genuri universale, atipice pentru folclor, precum cantata, oratoriul, suita. Despre prezența acestui fenomen în creația componistică din țara noastră vorbește cercetătorul V. Axionov: „încorporarea elementelor folclorice în țesătura lucrărilor componistice este un proces

extrem de complicat și delicat, mai cu seamă în acele cazuri, când compozitorul apelează la genurile muzicale distanțate (din punctele de vedere ontologic, semantic, arhitectonic) de muzica populară” [5, p. 73].

Printre cele mai reușite exemple de tratare folclorică a genului de cantată menționăm creația *Cine scutură roua?* de V. Zagorschi. În continuare, tradițiile stabilite de compozitorul V. Zagorschi au fost preluate de discipolul său I. Iachimciuc. Un exemplu precoce este ciclul *Descânțece*, scris în anul 1997 ca și lucrare de diplomă, realizată sub conducerea maestrului. După opinia I. Suhomlin-Ciobanu, creația demonstrează viziunea unei noi generații, care se deosebește prin devierea de la folclorul funcțional de uz cotidian, de proveniență contemporană sau relativ mai târzie, spre straturi mai vechi epice și psihologice ale fenomenului” [59, p. 16].

Conform altor metode este interpretat folclorul muzical românesc în creația *De la Tiras pân' la Tissa* de Tudor Chiriac, compozitor a cărui concepție artistică a fost formată în condițiile renașterii naționale. Totuși aceasta, în comparație cu cantata *Cine scutură roua* de V. Zagorschi și *Descânțece* de I. Iachimciuc, este relativ nou scrisă și se încadrează într-o stilistică mai tradițională, dedusă din maniera scriiturii și procedeelelor componistice utilizate.

Drept urmare a celor discutate mai sus, am vrea să remarcăm câteva puncte de tangență a lucrărilor corale propuse spre analiză, trăsături asupra cărora vom atrage atenția, în mod deosebit, în cadrul cercetării de față. Astfel, o problemă primordială este înfățișată de principiul utilizării folclorului, modalitatea abordării acestuia și gradul său de implicare în creațiile contemporane propuse. Alte de ipoteze care atrag atenția și care necesită un studiu minuțios sunt legate de tratarea corului drept protagonist în desfășurarea dramaturgiei muzicale, pe de o parte, dar și de exploatarea abilităților sale tehnice și interpretative, pe de altă parte. Pentru elucidarea tuturor acestor aspecte ne-am propus să analizăm opusurile într-o ordine consecutivă desfășurată în două paragrafe diferite.

Unul dintre ele este dedicat celor mai reprezentative miniaturi corale din opusurile compozitorilor autohtoni în repertoriul CNC și anume: *Ciocârlia* de I. Enache, *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi și *Norii* de Z. Tkaci. Celălalt cuprinde două creații ciclice de proporții — *Descânțece* de I. Iachimciuc și *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac.

3.2. Genul de miniatură corală din creația componistică națională în repertoriul CNC

3.2.1. Procedee de tratare instrumentală a corului în miniatura *Ciocârlia* de Ion Enache

Avându-și originea în arta lăutărească, *Ciocârlia* este una dintre creațiile de referință ce demonstrează diversitatea și frumusețea folclorului. Ea este cântată și răspândită atât pe

meleagurile noastre, cât și peste hotarele lor, devenind și „o carte de vizită” a folclorului local încă din timpurile străvechi. Au cântat-o și au valorificat-o în arta lor lăutarii, care sunt considerați creatorii acestei piese de virtuositate. Mai mulți folcloriști au abordat-o în studiile lor pentru a afla cine este totuși primul interpret al *Ciocârliei*?

Astfel, G. Ciaicovschi-Mereșanu susține că apariția ei este legată de numele distinsului Barbu Lăutarul [337, p. 52]. Atât G. Ciaicovschi-Mereșanu, cât și B. Kotlearov menționează că *Ciocârlia* a fost cântată și de Gh. Murga (1876–1941), care utiliza procedee tehnice specifice și se deosebea prin maniera sa de interpretare [337, p. 90]. Cercetătorul român V. Cosma consideră că printre cei mai timpurii lăutari — interpreți ai *Ciocârliei* a fost A. Dinicu (1838–1905), care a prezentat-o de nenumărate ori la evenimente de talie mondială precum Expoziția Internațională din Paris (1889) [77, p. 185]. În același studiu, V. Cosma afirmă că atunci, pentru prima dată, pe malurile Senei a sunat faimoasa *Ciocârlie*. Vestită fiind, reiese că piesa avea deja o istorie interpretativă bogată și e mult probabil că a fost cântată și de înaintașii lui A. Dinicu, dar poate chiar și de Barbu Lăutarul.

Transmisă din generație în generație, *Ciocârlia* a rămas până în zilele noastre una dintre cele mai cântate lucrări preluate din arta virtuozilor lăutari. Astăzi, ea face parte din repertoriul mai multor orchestre de muzică populară din țara noastră, precum: Orchestra Națională de muzică populară *Lăutarii*, condusă de maestrul N. Botgros, Artist al Poporului, Orchestra *Fluieraș* a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, condusă de S. Ciuhrii, Artist al Poporului, Orchestra de muzică populară *Mugurel*, condusă de I. Dascăl, Artist al Poporului, Orchestra municipală de muzică populară sub conducerea fraților Advahov, Orchestra fraților Ștefăneț etc. Fiecare dintre aceste colective a realizat aranjamentul orchestral al *Ciocârliei* în dependență de componența numerică a instrumentiștilor și în funcție de preferințele lor interpretative. Prin urmare, virtuositatea *Ciocârliei* a atras atenția multor muzicieni-interpreți, care au reinterpretat-o și au valorificat-o prin cele mai distinse modalități atât pe scenele naționale, cât și pe cele internaționale.

Totodată, această melodie lăutărească a servit drept sursă de inspirație și pentru creația componistică autohtonă. Compozitorul T. Chiriac, spre exemplu, a introdus-o în simfonia sa *Legenda Ciocârliei* într-o formă, practic neschimbată, fapt despre care mărturisește și cercetătoarea V. Galaicu în studiul său *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Ea menționează că „...tema principală preia melodia *Ciocârliei* populare în întregime, fără vreo modificare esențială a datelor ei constructive...” [91, p. 77].

Compozitorul abordează această „melodie instrumentală de sorginte lăutărească” nu doar ca sursă tematică, ci și cu scopul de a valorifica stilul concertant, dedus din virtuositatea *Ciocârliei* folclorice. Mai mult decât, el se inspiră și din resursele timbrale ale diverselor ei variante de

interpretare. După cum observă V. Galaicu, autorul ar fi avut intenția „să fructifice, laolaltă, sugestiile coloristice ale celor două versiuni timbrale pe care le cunoaște *Ciocârlia* populară — la nai și la vioară” [91, p. 74]. Până și „carcasa constructului” este „împrumutată de la *Ciocârlia* folclorică”, menționează cercetătoarea [91, p. 75].

Un studiu elaborat de I. Miliutina arată că această melodie lăutărească apare și în *Sonata pentru vioară* semnată de L. Gurov. Compozitorul nu adoptă stilul concertant tipic artei lăutarilor, ci se inspiră din atmosfera peisajului luminos din sânul naturii, conferindu-i o sonoritate pastorală neîntrecută [256, p. 90].

De-a lungul istoriei sale, *Ciocârlia* a atras atenția mai multor muzicieni care au valorificat-o, prin a o prelucra sau a o interpreta. Astăzi, această melodie populară poate fi audiată în cele mai diferite variante interpretative. Cunoaștem că exemplele cele mai timpurii sunt reprezentate într-o formă instrumentală (pentru orchestră de muzică populară, taraf sau chiar interpretare solistică la diverse instrumente). Mai târziu au apărut variante vocale (pentru cor sau pentru ansamblu vocal).

Ciocârlia instrumentală a rămas a fi considerată una rudimentară care este asimilată, dezvoltată și transmisă dintr-o dinastie de lăutari în alta, pentru a o păstra, îmbogăți și valorifica *perpetu*. *Ciocârlia*, în versiune vocală, este un fenomen mai rar întâlnit. Totuși, unele exemple au apărut în creația compozitorilor autohtoni, chiar la finele secolului al XX-lea. Este vorba de *Ciocârlia* în variantă pentru cor mixt *a cappella* realizată de I. Enache încă în anul 1984 [69, p. 32].

Mai târziu, compozitorul I. Iachimciuc a scris *Ciocârlia* pentru ansamblul de jazz *Univox Vocal Band* condus de I. Stepan. Piesa semnată de I. Iachimciuc prezintă o fantezie pentru ansamblu vocal mixt și a fost interpretată de multiple ori la diverse evenimente artistice din țară și de peste hotare. În anul 1997, *Ciocârlia* este înregistrată și inclusă într-un CD alături de alte piese ale lui I. Iachimciuc: *Descânțece*, și *Păsărică, mută-ți cuibul*. Mai târziu, în anul 2002, *Univox* a interpretat-o în cadrul *Festivalului de Ethno Jazz* din Chișinău, având un succes răsunător. În piesa sa, I. Iachimciuc nu citează melodia *Ciocârliei* populare, ci prin diferite procedee tehnice redă sunarea acesteia, conferindu-i o nouă formă de existență.

Ciocârlia lui I. Enache păstrează autenticitatea liniei melodice, apropiindu-se, maximal, de sunarea ei de la origini, redată într-o formă vocală. Situându-se istoric alături de alte prelucrări pentru cor ale compozitorului, precum *Vântule frate* pe versuri de Iu. Filip (1981), *Omul și Patria*, poem pe versuri de D. Matcovschi (1983), *Preludiu și Fugă* pentru cor *a cappella* (1984), *Ciocârlia* are, probabil, cel mai fericit destin. O dovadă veridică a reușitei acestei partituri este faptul că ea rămâne a fi cea mai cântată dintre toate, având un succes colosal în interpretarea mai multor colective corale din țara noastră, chiar și după aproape patru decenii ale existenței sale.

Inițial, partitura a fost propusă spre interpretare corului de copii *Lia Ciocârlia* condus de V. Budilevski, care conștientizând complexitatea tehnică a lucrării, nu a putut accepta propunerea compozitorului. *Ciocârlia* lui I. Enache a fost, însă, promovată de T. Zgureanu, care a susținut creația tânărului compozitor prin a o imprima cu Corul Radioteleviziunii și prin a o propune pentru fondul Radioului. Datorită străduinței lui T. Zgureanu, lucrarea a fost acceptată în colecția Fondului Radioului. Dumnealui a apreciat într-atât de mult înalta valoare a parituri lui I. Enache, încât a făcut și un aranjament pentru cor de femei, interpretat, mai târziu, cu *Renaissance*. Ulterior, *Ciocârlia* a fost inclusă și în repertoriul Capelei Corale Academice *Doina* a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici* care sub bagheta V. Garștea, Artistă a Poporului, a cântat-o de nenumărate ori în țară și peste hotarele ei.

Ciocârlia, semnată de I. Enache a fost interpretată și de Corul de Cameră *Credo* al Ministerului Afacerilor Interne, sub conducerea V. Boldurat, Maestru în Artă. Astfel, lucrarea a avut succes remarcabil la Festivalul de Muzică Corală din Wernigerode, Germania (1999) unde, după mărturiile dirijorului V. Boldurat „*Ciocârlia* a ridicat sala în picioare”. Drept dovadă a calității interpretării ei, poate servi CD-ul ce conține înregistrarea concertului susținut de *Credo* în cadrul festivalului respectiv. Prin urmare, *Ciocârlia*, în prelucrarea lui I. Enache, apare în repertoriul mai multor colective corale din țară noastră. Sunarea ei totuși diferă de la unul la altul, în dependență de specificul fiecăruia.

Atenția noastră a fost atrasă, în mod special, de interpretarea CNC condus de I. Stepan, care prin sonoritatea sa conferă *Ciocârliei* un suflu incomparabil. Piesa a fost inclusă în repertoriul CNC și interpretată chiar în concertul său de debut (6 iunie 2002, Sala cu Orgă din Chișinău), având un impact deosebit asupra publicului. O dovadă a evoluării de succes este înregistrarea realizată în direct, în timpul concertului, în baza căreia, ulterior, a fost lansat și primul CD al colectivului.

Ciocârlia a fost interpretată de nenumărate ori și în alte concerte organizate la Sala cu Orgă, cu precădere, inclusă în programele de divertisment. Astfel, ea a răsunat la *Ultimul concert al anului 2007* (31 decembrie 2007), dar și la *Concert de Bisuri* desfășurat în data de 3 aprilie 2008. Remarcabil este faptul că în evenimentele sus-menționate, *Ciocârlia* lui I. Enache a fost încadrată în programe de concert alături de fragmente muzicale din clasică universală, precum *Corul robilor* din opera *Nabucco* de G. Verdi, *Lacrimosa* din *Requiem*, KV 626 de W. A. Mozart și *Cântecul Clarei* din opera *Porgy și Bess* de G. Gershwin. Plasarea *Ciocârliei* pe lângă faimoasele opere ale clasicilor este o dovadă veridică a valorificării sale la nivelul unor creații de o asemenea popularitate.

Caracterul ei vioi, efectele cântării păsărilor și a sunetelor din natură, îmbinate cu virtuozitatea și profesionalismul interpretării sunt doar unele criterii care determină capacitatea *Ciocârliei* de a cuceri inimile tuturor ascultătorilor. În acest sens, lucrarea este utilizată și în scopul de a încinge atmosfera unui concert, fiind plasată la final de program. În unele cazuri, prezentarea ei nici nu este anunțată, cu scopul de a surprinde plăcut audiența.

Un astfel de efect înălțător a fost produs de către CNC pe 10 noiembrie 2013, la finalul *Seratei jubiliare a profesorului universitar Lidia Axionov*. Atunci, sub ovațiile publicului, doamna profesor a fost invitată în scenă pentru a prelua bagheta dirijorală.

Încadrându-se perfect în programele de divertisment, lucrarea este interpretată nu doar în atmosfera sălilor camerale de concert, precum este Sala cu Orgă, ci și pe scenele unor instituții destinate publicului larg. Astfel, *Ciocârlia* a sunat, de mai multe ori, în concertele organizate la Palatul Național *Nicolae Sulac* sub regia L. Panfil, Maestru în Artă, dar și în casele de cultură din diferite localități din țara noastră, precum în orașele Telenești (iunie, 2002), Comrat (noiembrie 2002), Bălți (martie 2011) etc.

Ingenios este faptul că CNC a prezentat *Ciocârlia* în programe de diverse tipologii. La Palatul Național *Nicolae Sulac*, spre exemplu, ea a fost abordată ca parte componentă a unui spectacol muzical regizat. Menirea ei a fost să transmită un anumit mesaj, reieșind din ideea de bază a evenimentului propriu-zis. În ceea ce privește concertele susținute în localitățile sus-numite, piesa a fost inclusă în programe alcătuite conform anumitor principii de selecție și organizare a repertoriului coral *a cappella*. Astfel, la Telenești și Comrat, *Ciocârlia* a fost încadrată într-un program mixt, cu diverse piese ca stil și gen, care includea creații ale compozitorilor din diferite școli naționale.

Ciocârlia în aranjamentul compozitorului basarabean I. Enache a fost unica piesă din repertoriul autohton prezentată în evoluările de debut ale corului și care, din punct de vedere al organizării stilistice a programului, s-a situat alături de două lucrări din repertoriul coral românesc (*Cântecul păcurarului* de V. Greffiens și *Rapsodie Bănățeană* de S. Drăgoi). În concertul organizat la Bălți, *Ciocârlia* a fost încadrată într-un mic compartiment de creații ale compozitorilor autohtoni, printre care au sunat și *Puiul mamei* de C. Rusnac și colindul *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi.

Interpretarea *Ciocârliei* în multiple concerte și la diferite manifestări culturale a stimulat popularitatea ei nu doar în rândurilor admiratorilor de artă, dar și în mase. Iată de ce piesa este, frecvent, solicitată spre interpretare la festivitățile cu caracter privat — aniversări, celebrarea

căsătoriilor ș. a⁵. Pentru organizarea acestor evenimente, de regulă, este selectat un program de divertisment, alcătuit din lucrări celebre din muzica națională și cea universală.

În privința repertoriului folcloric autohton, *Ciocârlia* a devenit una dintre cele mai populare piese, având o valoare deosebită în oricare tip de program. Lucrarea data este abordată într-o varietate de concerte regizate fapt ce-i determină modificarea statutului. Dintr-o piesă corală de sine stătătoare, prin teatralizarea genului, ea devine parte componentă a spectacolului, menită să contribuie la desfășurarea acestuia, iar coriștii îndeplinind rolul unui grup de actori care o prezintă.

Participarea CNC la astfel de manifestări se datorează, în mare parte, colaborării fructuoase dintre dirijorul I. Stepan și regizoarea L. Panfil. Această colaborare oferă colectivului anumite avantaje: extinderea sferei de activități, acumularea de noi experiențe profesionale, dar și posibilitatea de implicare activă în viața socială a țării. Formație cu un nume bine cunoscut, CNC atrage atenția nu doar melomanilor, dar și oamenilor de afaceri, a membrilor companiilor private din Republica Moldova, care apelează la posibilitățile colectivului în scopuri specifice.

Ciocârlia în interpretarea CNC a sunat nu doar în mediul artistic și cultural din țara noastră, dar și peste hotarele sale. O mărturie veridică sunt evoluările în diferite orașe ale Spaniei, în care publicul local a admirat frumusețea folclorului nostru și înalta măiestrie interpretativă a corului. *Ciocârlia* a avut o rezonanță majoră în inimile ascultătorilor chiar de la prima evoluare în cadrul *Festivalului Internațional de Muzică Corală din Barcelona* (toamna anului 2002). Lucrarea a produs impresii asupra membrilor juriului, care au acordat Corului Marele Premiu.

Succesele acumulate de CNC, prin interpretarea creației respective se datorează mai multor factori specifici sunării corului cameral: lejeritatea, mobilitatea, culoarea timbrală a vocilor, dar și anumite procedee tehnice implementate în exclusivitate pentru interpretarea acestei creații. Totodată, suflul folcloric al piesei și virtuozitatea cu care ea este adusă în scenă oferă privilegiul de a fi cântată pentru diferite categorii de ascultători, cu scopuri diverse și în orice timp, menit să aducă o bună dispoziție publicului. De aceea, dirijorul I. Stepan a extins spectrul de popularizare a acestei lucrări prin a o prezenta la evenimente — fie artistice, fie de divertisment, sau chiar cu scop publicitar.

În așa fel, în activitatea CNC se disting trei căi de propagare a *Ciocârliei* în aranjament de I. Enache: prima — în săli de concert, diferite după capacitatea de auditori (săli concertistice de cameră și cele destinate pentru un public mai larg). A doua — se referă la interpretarea piesei în cadrul unor manifestări cu scopuri diferite (la serbări într-un mediu familial privat; în spectacole

⁵ Deși conform tradițiilor poporului nostru, solemnitățile de acest fel sunt însoțite de muzică prestată de un taraf, la etapa actuală principiile tradiționale au fost depășite, iar prezența colectivelor academice este, tot mai des, întâlnită. În așa mod, genurile muzicii academice și-au făcut loc alături de cele folclorice.

muzicale regizate; în proiecte publicitare). A treia modalitate de promovare a acestei lucrări presupune prezentarea ei la nivel internațional prin evoluarea peste hotarele țării (*Festivalul Internațional de Muzică Corală* din Barcelona, 2002; *Festivalul Coral Internațional Villa de Aviles*, Asturias, Spania, 2004, etc.).

Valoarea lucrării se datorează, fără îndoială, reușitei compozitorului de a face nu doar un simplu aranjament al melodiei preluate din folclor, ci de a crea o partitură corală complexă de un profesionalism vădit. Având cunoștințe în arta cântării corale, dar și în cea dirijorală, I. Enache a folosit cu dibăcie un întreg arsenal de posibilități ale vocilor corale, capabile să redea efecte sonore uluitoare de frumoase. El a revalorificat, de fapt, una dintre capodoperele poporului nostru — *Ciocârlia*. Succesul acumulat de CNC prin interpretarea creației respective se datorează lejerității neîntrecute pe care o poate reda componența corului cameral.

Înainte de a înfățișa unele procedee tehnice de emisie vocală potrivite pentru o interpretare cât mai reușită, propunem o analiză a structurii arhiteconice a creației vizate. Fiind scrisă într-o formă liberă, lucrarea e constituită din patru secțiuni și codă conform schemei de mai jos:

Tabelul 3.1. Forma muzicală a creației *Ciocârlia* de I. Enache

Secțiunile:	A	B	C	D	Coda
măsurile:	1–7	8–27	28–51	52–70	70–78

În incipit, factura corală se distinge printr-o stratificare ritmico-intonativă a vocilor, astfel încât fiecare partidă își are rolul său, iar mișcarea acestora constituie imitarea unui anumit instrument din orchestra de muzică populară. *Sopranele*, cu siguranță, imită viorile, printr-o mișcare structurată pe optimi care, interpretate în tempoul *allegro*, necesită o manieră *non vibrato* de emisie vocală. Utilizarea unui sunet lejer pe silabele *di-ri-di-ri* este stimulată de vocala *i* care în mod natural conferă sunetului vocal calitățile sus-numite.



Fig. 3.1. *Ciocârlia* de I. Enache, mm. 1–3

Altistele, tenorii și bașii fac parte din grupul ce acompaniază. Partida *bașilor* imită contrabasul prin mișcarea la interval de cvartă descendentă, sau pe cvinte și octave ascendente. În partida altistelor și tenorilor se observă o alternanță ritmică, bazată pe un schimb reciproc, care are loc în secțiunile *a* și *b*. Spre exemplu, propunem măsura 8, unde acompaniamentul *altiștilor* și *tenorilor* se structurează pe trei desene ritmice diferite. Mișcarea *altiștilor* I, ritmic este echivalentă cu cea a *sopranelor*, *altiștii* II fac oprire pe timpul 2 și, pe când sincopa de la *tenori* accentuează timpul slab 1 și. Acest joc al vocilor îmbogățește sonoritatea generală, dar înfățișează și unele dificultăți metro-ritmice produse, în mare parte, de accentele ritmice ce se manifestă în desfășurarea melodică a vocilor.

Concepută pentru o interpretare instrumentală, piesa *Ciocârlia* nu dispune de un text literar, ideea creației fiind desfășurată în baza unor sunete și zgomote tipice celor din natură. Autorul pledează, de asemenea, pentru un set de silabe, pe care-l inventează singur cu scopul de a îmbogăți materialul sonor, dar și de a spori efectul interpretării. Astfel, printre silabele frecvent folosite sunt cele care imită cântul ciocârliei: *di-ri-di-ri* la soprane (mm. 2–4; 67–70), *lam-pa-di-ri* la soprane (mm. 8–15; 20–23; 79–82) și la *altiste* (mm. 53–60; 61–69). Uneori, combinația de silabe *lam-pa-di-ri* este dezmembrată în două componente: *lam-pam* și *di-ri*, fiind folosite în diferite contexte. E de remarcat că silaba deschisă *pa* din combinația incipientă *lam-pa* a primit un *m* la sfârșit, formând o silabă închisă, ceea ce facilitează emisia vocală.

Fig. 3.2. *Ciocârlia* de I. Enache, mm. 8–9

Un alt grup de silabe redau zgomote din natură, precum este silaba *ru-ru-ru*, care imită murmurul izvoarașului din luncă (mm. 16–17; 75–76 la *altiste* și mm. 40–41 la *bași*). Pe alocuri, silaba *ru* apare în combinație cu *du*, alcătuiind, în așa mod, o altă grupare silabică — *du-ru-du du-*

ru-du, care expusă pe desenul rimic de sextolet, într-o mișcare descendent-ascendentă în jurul sunetului *do*, creează un efect de doinit care aduce dorul ciocârliei pentru puii săi (mm. 24–25). Deși ciocârlia pare a fi singură în poieniță, în preajma ei, mereu, zumzăie o albinuță: *zum-zum zum-zum* (mm. 2–3; 8–17; 34–39; 42–45; 48–76 la *bași* și *baritoni*).

În partitura sonoră a miniaturii se evidențiază și sunete nemuzicale, lipsite de indicații de înălțime precisă sau aproximativă, așa precum sunt cele din mm. 20–21 și 79–82 etc. În calitate de sonorități ce imită zgomote din natură, servesc interjecțiile vocalizate *ah* (mm. 12–15 la *altiste*, 20–23 la *sopranele II*), *uh* (m. 7 la *altiste*), sau *hei*, care este expusă, uneori la trei voci (mm. 7, 27, 29), iar altele în toate vocile (mm. 1, 4–6, 26, 28). O altă categorie este reprezentată de consoanele surde (ș imită murmurul izvoarașului în mm. 16–19 la *soprane*) și cele sonore (*vj* imită vuietul vântului în măsurile 16–19 la *tenori*).

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Ciocârlia' by I. Enache, specifically measures 16 through 21. The score is written on five staves. Measures 16-18 are marked with 'poco a poco cresc.' and 'dim.'. The vocal line in measures 16-18 includes the vocalization 'u... crese' and 'u u u u'. Measures 19-21 are marked with 'f' and include the vocalizations 'A-h' and 'pam'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fig. 3.3. Ciocârlia de I. Enache, mm. 16–21

Compozitorul a recurs la mai multe procedee de imitare a sonorității instrumentelor folclorice, care trebuie redade corespunzător de coriști. Mai întâi de toate, este vorba de procedeul *glissando* interpretat în tempou rapid, brusc, similar unui *glissando* la nai. Acesta se realizează multilateral: astfel, în mm. 12–15 sunt folosite *glissando* pe intervaluri mai mici precum cvarta perfectă pe sunetele $fi^1 - h^1$ la *altiste* sau cvinta perfectă $si^1 - fi^2$ la *soprane*. Urmează sexta mare în m. 16, iar în m. 17 *sopranele* trebuie să interpreteze un *glissando* și mai extins, în tempou lent care cuprinde mișcarea ascendentă și ulterior descendentă între sunetele $re^1 - si^2$. Acest procedeu își atinge apogeul în mm. 75–78, când *sopranele* interpretează aceeași variantă (un *glissando* ascendent între sunetele $re^1 - si^2$), iar *altiști*, simultan, cântă un *glissando* în direcția opusă pe sunetele $fa\ becar^2 - fa\ becar^1$. Prin urmare, sub aspect sonor, factura corală devine mai densă, mai bogată.

Menționăm și faptul că *glissando* pe intervale mari este susținut de aspect metro-ritmic mai dezvoltat: astfel, *glissando* scurt (pe cvartă, cvintă sau sextă) se încadrează într-o durată de optime, în timp ce intervalele mai mari, de exemplu, cel de terțdecimă se plasează pe un spațiu alcătuit din patru pătrimi, iar mișcarea descendentă ocupă 2 măsuri, deci 8 pătrimi. Prin aceasta, compozitorul oferă interpreților, pe de o parte, un spațiu metric favorabil, iar, pe de altă parte, le înaintează cerințe înalte de interpretare a diferitor tipuri de *glissando* — rapid și lent.

Din punct de vedere interpretativ, vom accentua că aplicarea procedeeului *glissando* în diferite varietăți ale acestuia cere de la coriști o anumită uniformitate sonoră, o calitate greu de atins în situația unui procedeu cu intonație netemperată, de natură improvizatorică.

Un alt procedeu de sorginte folclorică îl reprezintă melismatica, mai mult asociată cu interpretarea la vioară, drept exemplu servind multiplele mordente în mm. 4–7 sau mm. 20–23. Când ne referim la fragmentele melodice monovocale, acestea amintesc de melismatica populară și de ison, în cazul apariției cvintelor perfecte.

Paleta metroritmică a acestei miniaturi este una foarte bogată și introduce diferite tipuri de figuri ritmice; în afară de modelele binare, alcătuite din optimi, pătrimi, doimi etc., identificăm triplete (mm. 35, 40, 41 etc.), sextolete (mm. 80–81), precum și îmbinarea modelelor binare cu cele ternare, sincopile în interiorul măsurii și alte procedee care dinamizează aspectul ritmic al creației vizate.

Toate efectele sonore concepute de către compozitor au ca și obiectiv evidențierea măiestriei interpretative a membrilor CNC. Coriștii au dat dovadă de o tehnică vocală înaltă prin imitarea, cât se poate de firească, a sunetelor din natură, prin emiterea pasajului pe optimi (*di-ri di-ri*) într-un tempou rapid, păstrând cu strictețe metrul, prin intercalarea diferitelor desene ritmice prezente în știmizele corale și prin crearea unui dialog între voci, bazat pe respectul dintre acestea.

3.2.2. Explorarea procedeelelor vocal-corale ca mijloace de tratare a genului de colindă în creația *Colo sus, colo mai jos* de Dumitru Belinschi

D. Belinschi face parte din generația actuală de muzicieni. Născut în Republica Moldova, el și-a făcut studiile la Colegiul Republican de *Muzică Ștefan Neaga* din Chișinău, unde a studiat pianul și acordeonul. Interesul sporit pentru muzica folclorică și cea de *jazz*, sunt manifestate încă din anii de studenție prin fondarea cvartetului de etno-jazz *D.A.V.I.* Aici, tânărul muzician și-a încercat aptitudinile sale în domeniul compoziției, creând pentru trupa sa o muzică ce făcea fuziune între folclorul românesc și elementele *jazz*-ului.

Datorită multiplelor evoluări la Radio și Televiziunea română, dar și participări în cadrul diferitelor concerte și Festivaluri internaționale de muzică *jazz*, în curând trupa a devenit foarte cunoscută și apreciată pentru muzica sa proaspătă și unică. Succesul marcat de trupa sa de etno-jazz a determinat, în mare măsură, calea de mai departe a tânărului compozitor. Astfel, admiterea în anul 1994, la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, la specialitățile *Compoziție* și *Dirijat orchestral* demonstrează intenția muzicianului de a se aprofunda în domeniul respectiv, fapt ce-i permite să avanseze în activitatea sa de jazzman [72].

Fiind student, D. Belinschi a participat la Concursul Național de Compoziție Jazz din Iași, România (1996 și 1997), fiind un dublu-câștigător. În aceeași perioadă prezintă cu succes și creația sa *Rhythms and Syllables* la Concursul Internațional de Compoziție *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca.

Foarte curând, succesele sale în domeniul compoziției au început să dea rod și în practică. Astfel, în anul 1997 tânărul muzician înființează o nouă trupă de etno-jazz, denumită *Shabah*, care prin originalitatea ideilor muzical-artistice și componistice se face mult remarcată în întreaga Românie [72]. Ca și urmare, în anul 1998, guvernul român selectează trupa *Shabah*, mai întâi, pentru participarea la *World Exhibition — Expo '98* în Lisabona, Portugalia, apoi ca reprezentant național la *Centrul Cultural Român* din New York, S.U.A. Arta tânărului compozitor, de fiecare dată, a fost înalt apreciată [109, p. 63].

Dept urmare, în anul 2002, D. Belinschi își concentrează ideile componistice și experiența acumulată în proiectul *It's More Than a Piano Show!* care, și astăzi, se bucură de succes în toată lumea. Aici, D. Belinschi își reunește calitățile sale de muzician profesionist (cântând la pian și la multe alte instrumente) și cele de umorist și comedian. Într-o manieră foarte plăcută și degajată, dânsul delectează publicul cu secvențe din arta muzicală universală.

Chiar dacă pe parcursul anilor, sferele de activitate ale lui D. Belinschi au luat o cale mai diferită și complexă, din punct de vedere artistic, nu putem trece cu vederea realizările sale din prima etapă de creație, atunci când tânărul muzician era preocupat de problema reflectării

tendențelor de folclorism, pe de o parte, și de reprezentarea trăsăturilor culturii corale naționale, pe de altă parte.

Una dintre lucrările de valoare ale acelei perioade este miniatura *Colo sus, colo mai jos*, care constituie un exemplu al primelor sale încercări în domeniul muzicii pentru cor, întruchipând căutările sale în acest domeniu. În pofida unei forme mici pe care o deține lucrarea vizată, aceasta caracterizează reliefat orientarea stilistico-estetică a compozitorului. Abordând genul folcloric de colindă, el propune o viziune proprie a tratării acestuia. Tema colindului are o sonoritate preluată, conform spuselor lui D. Belinschi, din folclorul autohton. Cu toate acestea, în urma cercetărilor multiple în diferite volume de colinde, spre regret, nu am putut identifica sursa folclorică citată de compozitor. Deși pe plan interpretativ, *Colo sus, colo mai jos* se bucură de un succes sporit, în literatura muzicologică și cea etnomuzicologică, în mod egal, nu există pagini care ar viza lucrarea dată.

Având o valoare muzicală înaltă, creația produce un efect considerabil asupra publicului de fiecare dată când este inclusă în programele de concert ale CNC. Concepută în formă de partitură pentru cor de bărbați *a cappella* la patru voci, piesa a fost prezentată de componenta bărbătească a CNC, dar a sunat și în interpretarea trupei de jazz *Univox Vocal Band* [65]. Acest colind se găsește și în repertoriul coralei *Gloria* al Colegiului Republican de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău.

Succesul miniaturii este determinat de coloritul său folcloric reflectat într-o formă individuală. Având drept scop valorificarea genului de colindă, D. Belinschi răscolește straturi mai îndepărtate ale existenței acestuia. Inspirația sa folclorică vine, în primul rând, din conținutul și forma versurilor, care prezintă o expresie a graiului popular în pronunție dialectică, ce derivă din utilizarea unor cuvinte transfigurate, precum: *curcubău*, în loc de *curcubeu*, *Dumnezău* și nu *Dumnezeu*, *grăie*, în loc de *vorbea*, *mulje – mulge*, *șesu – șesul*. La fel, se întâlnește procedeul de inversiune a cuvintelor: *da-te-oi*, *lăsate-te-oi*, specifică limbajului popular. Toate aceste elemente conferă textului autenticitate și subliniază originalitatea graiului popular.

Tematica colindului face o cale întoarsă spre timpurile Daciei străvechi, când credința țăranilor, influențată de popoarele migratoare, de sursele eretice sau apocrifice a scrierilor hagiografilor bizantini, a fost transformată în așa numitul „creștinism popular românesc” intens folclorizat. Aici predomină însă fenomenul de polisinctetism unde elementele preluate din religia țărănească, nedogmatică, pronunțat mitologică și plină de superstiții, sunt mixate cu repere tipice teologiei oficiale [162, p. 10]. Așa se explică prezența în versurile colindului a unor elemente cosmogonice, a motivelor și imaginilor astrale și cosmice și fenomene ale naturii, precum „soare”,

„curcubeu”, „nor de ploaie”, „ceață” etc. „Soarele”, în calitate de personaj folcloric, este perceput ca o divinitate („sfântul soare”).

În textul colindei sunt prezente asociații dintre fenomenele naturii și lucrurile Sfinte (*Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu*), care sunt resimțite prin analogie și, în același timp prezintă „un raport de opoziție” [31, p. 59]. În concordanță cu tematica sa, *Colo sus colo, mai jos* este o colindă „de pețit” și are un text tipic acestui gen⁶. Un text asemănător se întâlnește și în alte colinde „de pețit”, drept exemplu fiind colinda cu nr. 746 din colecția de *Colinde românești* semnat de I. Bocșa. Aici, versurile comune *Colo jos și mai în jos/ Este-o ceață și-o verdeață/ Dar nu-i ceață nici verdeață/ Că-i un mândru curcubeu/ Și turma lui Dumnezeu/.../ C-ăia-s pețitorii tăi/.../ Ei cer turma jumătate/ Noi ț-om da a treia parte/* sunt conservate și transmise de la o colindă la alta [18, pp. 300–301]. În același timp, ele constituie niște momente de reper în ritualul „pețitului”.

Un rol semnificativ i se atribuie și refrenului *Florile dalbe* prezent în colinda vizată a lui D. Belinschi. Acesta însă nu-și găsește echivalentul în colecția colindelor „de pețit” a folcloristului I. Bocșa. Este clar, că însuși compozitorul a intervenit prin ajustare, la textul selectat, a unui refren foarte răspândit atât în tipologiile laice, cât și religioase ale colindei.

După părerea M. Brătulescu, „introducerea unor formule finale și a unor refrene” în textul colindelor constituie una dintre primele forme de adaptare a acestora la creștinism [31, p. 61]. Astfel, este important să remarcăm că D. Belinschi a utilizat unele metode vechi de transfigurare a colindei, scopul său fiind adaptarea textului popular la condițiile proprii de organizare a structurii muzicale a creației. Prin urmare, el prezintă o formă strofică variantică, în care micro-refrenul *Florile dalbe* se repetă constant după fiecare vers.

O altă intervenție de ordin textual, o prezintă abordarea unor sonorități preluate din natură și anume zumzăitul unui roi de albine pe silaba *zum*, prin care compozitorul tinde să se apropie de spiritul expresiei populare. În baza onomatopeei *zum*, el creează un acompaniament ostinat cu caracter energetic și vioi care, în mare parte, influențează structura miniaturii corale. În figura de mai jos observăm o abordare biplanală în aprecierea formei. Aici, forma strofică variantică ($a+a_1+a_2+a_3+a_4$) se află pe prim-plan, iar cea tripartită ($A+A_1+A_2$) este categorizată drept structură de plan secundar.

⁶ *Colo sus colo mai jos/ Florile dalbe/ Colo-n șesu cel frumos/ Florile dalbe/ Nu știu ceață-i ori verdeață/ Florile dalbe/ Nu știu ceață-i ori verdeață/ Florile dalbe/ Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu/ Florile dalbe/ Și la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Și la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Umblă umblă sfântu soare/ Cu soro-sa ce mai mare/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Mulje iute sfinte soare/ Florile dalbe/ Că te-apuc-un nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Că-ți vin pețitorii tăi/ Florile dalbe/ Că-ți vin pețitorii tăi/ Florile dalbe/ Nu știu da-te-oi ori lăsa-te-oi/ Lei cer turma jumătateu/ Leu le dau a treia parte/.*

Tabelul 3.2. Forma muzicală a creației *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi

21 măsuri (1–21) **21 măsuri** (22–43) **21 măsuri** (44–65)

Forma de plan secundar II I parte – A a II-a parte - A₁ a III-a parte – A₂

Secțiunea	I – a	II – a ₁	III – a ₂	IV – a ₃	V – a ₄
Măsurile	1–14	15–33	34–43	44–53	54–65
Nr. de strofe	2	2	2	2	2

Astfel, din punct de vedere muzical, textul este tratat într-o formă strofică-variantică, specifică folclorului românesc. Acest principiu variațional este reflectat în structura temei alcătuite din două motive: primul — ascendent, bazat pe intonații de cvintă și de secunde, iar al doilea — descendent. Este important și fragmentul acompaniator *zum-zum*, care constituie o legătură unificatoare a strofelor. Acesta este, de fapt, un mijloc de constituire a formei fluente a creației, realizat, prin nerespectarea condiționată a desfășurării în comun a cezurilor.

Fig. 3.4. *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, mm. 1–4

Astfel, el apare la începutul lucrării drept o micro-introducere cu rol de prezentare a caracterului general al piesei, după care în mm. 7–8 se prezintă un mic interludiu la hotarele dintre strofe. În altă situație, fiind mai de scurtă durată, formula *zum-zum* este percepută ca o continuare a unei strofe ce finalizează. Concomitent, ea pregătește următoarea strofă (m. 59). Alteori, aceasta este omisă și, prin urmare, trecerea dintre strofe se face fără pregătire (mm. 25–26). Din punct de vedere conceptual, reluarea acestei formule de la un compartiment la altul marchează anumite

etape parcurse de ceata „peșitorilor”. Pe lângă valoarea de material complementar, formula *zum* își asumă și rolul de acompaniament, așa precum e cazul în secțiunea *a*. Alături, aceasta se structurează în baza textului poetic expus, însă, fragmentar, precum găsim în secțiunea *a1* (mm. 22, 24), sau în *a2* (mm. 34, 36, 38–40) etc.

Menționăm că acompaniamentul se prezintă drept unul complex și variat și rolul temei rămâne primordial, deoarece tema este cea care dictează structurarea materialului muzical. În procesul de desfășurare și dezvoltare a temei, compozitorul se axează pe principiile tehnicii motivice. Astfel încât, tema inițială servește drept mostră în baza căreia sunt perfectate celelalte motive. Acest fenomen poate fi observat începând cu a doua strofă (*a1*). Aici compozitorul utilizează ambele forme ale motivelor — ascendentă și descendentă, împărțindu-le pe roluri: primul la *tenori* II are rol afirmativ, iar al doilea la *tenori* I și *baritoni* I — rol confirmativ (mm. 15–6). Dublarea în octavă, precum și repetarea versului *Ba-i un roșu curcubău* oferă motivului secundar un caracter decisiv, convingător. Dialogul între voci apare și în desfășurarea următorului vers (*Ba-i turma lui Dumnezeu*). Aici însă la nivel intonațional sunt prezentate variante ale motivelor, iar dublarea în octavă a vocilor secundare este înlocuită cu o expunere liberă a unei mișcări ascendente la *baritoni* I și alta descendentă la *tenori* I (mm. 17–18).

La nivel compozițional, abordarea folclorică a temei este relevată, în primul rând, prin planul tonal construit conform corelației sistemului majoro-minor cu moduri populare, ce demonstrează procesul de sinteză al principiilor gândirii modal-tonale.

Tabelul 3.3. Planul tonal al creației *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi

<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>
<i>a-moll</i>	<i>a-moll-a-doric</i> – <i>d-moll-d-doric</i> – <i>G-dur-A-dur</i>	<i>h-moll – h-doric</i> – <i>A-dur - H-mixolidic</i>	<i>a-moll-a-doric</i> – <i>C-lido</i> – <i>mixolidic – A-dur</i>	<i>c-moll</i>

Planul tonal al miniaturii se dezvoltă intens, fiind determinat, în primul rând, de alternanța tonalităților majore cu cele minore. De cele mai multe ori compozitorul se axează pe perindarea modurilor omonime, fapt ce poate fi observat și în tabelul de mai jos. Astfel, în secțiunea *a* tonalitatea inițială *a-moll* construiește o arcă tonală cu *A-dur* de la sfârșitul secțiunii *a1* (m. 33). Un alt cadru tonal este realizat între omonimele *h-moll* și *H-dur* în secțiunea *a2* (m. 34 și respectiv 41). Ultimele părți (*a3* și *a4*) sunt marcate de combinația modală *C-dur* (m. 50) și *c-moll* care domină în cadrul întregului final.

Tabelul 3.4. Schema alternării tonalităților majoro-minore omonime în creația***Colo sus, colo mai jos de D. Belinschi***

părțile I-I	părțile III-IV	părțile IV-V
<i>a-moll-a-doric-A-dur</i>	<i>h-moll – h-doric – H-dur</i>	<i>C-dur-C-lido-mixolidic-c-moll</i>

Organizarea unui plan tonal bogat se datorează, în mare parte, unei gândiri modale bine-sistemate. Deși în prim-plan se manifestă sistemul majoro-minor, în substraturile țesăturii armonice descoperim și o încrustare a modurilor populare diatonice și mixtadiatonice, tipice genurilor folclorice. Este esențial de remarcat modalitatea implicării dar și rolul lor în evoluția planului tonal al creației. Acestea derivă din modurile majoro-minore naturale, oferindu-le un colorit mai bogat și mai apropiat de spiritul folclorului național. Din punct de vedere al poziției lor în planul tonal-modal al lucrării, acestea marchează legătura dintre modurile omonime. Astfel, compozitorul sortează câte un mod popular pentru fiecare dintre cele trei combinații de tonalități omonime prezentate mai sus și le plasează în interiorul cercului format de acestea.

Trebuie de remarcat că printre modurile populare diatonice utilizate, doric-ul își face cel mai des apariția. Acesta se manifestă atât în melodie, cât și-n acompaniament, deseori fiind introdus prin acordul subdominantei majore în tonalitățile minore (mm. 4, 7, 18, 38 etc.). Drept rezultat al schemei prezentate, concluzionăm că planul tonal este policentric, deschis, deoarece el manifestă tendința de ascensiune consecutivă la un nou nivel de înălțime, fapt ce contribuie la concentrația dinamicii lucrării.

Un astfel de procedeu simplu de dezvoltare tonală este folosit, probabil, pentru a modela simplitatea genului folcloric. Compozitorul evită modulațiile, iar parcurgerea de la o tonalitate la alta o realizează prin deplasarea înălțimilor centrului tonal. Principiul de alternanță tipică pentru gândirea folclorică, este tratat prin perindarea stărilor modale. Aici, menționăm că senzația de înălțare treptată și de libertate permanentă este reflectată și pe plan interpretativ, mai ales, datorită efectului de evoluție continuă și expunerii variate a strofelor.

În acest sens, un rol esențial îl are jocul timbral în expunerea temei, care este propusă diferitor voci, dar se realizează și în combinație. Acest principiu variațional conferă lucrării mai mult dinamism. Tema își păstrează în permanență structura sa bimotoivică. Excepție face fragmentul *solo* din secțiunea *a2* care este bazat doar pe al doilea motiv. El creează o temă derivată cu caracter individualizat în modul doric (m. 38).

Având rădăcini în același material intonativ, strofele explorează diverse modalități de expunere a temei astfel, deseori, linia melodică este segmentată și oferită mai multor voci, fapt ce

subliniază ideea constructivă a compozitorului. Ca rezultat, pentru fiecare strofă sunt folosite noi sonorități vocal-timbrale:

Tabelul 3.5. Schema expunerii temeii în creația *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi.

Secțiunea	I – a	II – a ₁	III – a ₂	IV – a ₃	V – a ₄
Expunerea temeii	tenori I	tenori II, I – bași II	bași I – tenori II	tenori I	bași

Această metodă de variere a planului timbral conferă muzicii un spirit dinamic și un caracter variat. Datorită procedeelelor ce țin de factura corală se observă, în mare măsură, că și aici compozitorul apelează la un efect de creștere treptată a numărului de voci în expunerea temeii. Dacă la început tema este oferită unei singure partide și anume celei superioare — *tenorii I*, în continuare, chiar din a doua frază este implicată, aproape pe neobservate, partida *bașilor* pe ultimul timp (din m. 9). Apoi ea pledează pentru timpii trei și patru (m. 11).

Începând cu secțiunea *a₁*, versurile *Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu* sunt propuse celor trei grupe corale superioare: *tenorii I* și *II* și *baritonii*, pe când *bașii* își păstrează funcția de acompaniament, ceea ce produce o sonoritate timbrală variată cu efect de dialog între voci. Un factor remarcabil este mișcarea paralelă la o terță descendentă a *baritonilor* față de *tenorii I* (m. 16) — pasaj care ulterior este expus în direcție contrară (m. 18). Dintre toate cazurile enumerate se deosebește fraza *solo* a *tenorului I*, care prin mersul său descendent poate fi asociată cu o adresare către soare: *Mulje iute sfinte soare/ Că te-apuc-un nor de ploaie* (m. 38). Următoarea frază bazată pe elementul ascendent al temeii, constituie răspunsul soarelui: *Ba, ală nu-i nor de ploaie*. Acest dialog al vocilor este creat în baza contrastului vocal-timbral, astfel încât, adresarea către soare este interpretată *solo*, iar răspunsul este colectiv (*tutti*).

Un astfel de procedeu interpretativ poate fi apreciat și sub aspect folcloric, dar și drept element de concert, în care *solo*-ul are un rol primordial. În colindul *Colo sus, colo mai jos* acest tip de interpretare se produce de două ori și anume în secțiunile *a₂* și *a₃*, având scopul de a evidenția culminația sonoră a creației. Totuși este o deosebire mare între ele, dat fiind faptul că prima *Mulje iute sfinte soare/Că te-apuc-un nor de ploaie* din vocea tenorului *solo* este cântată (măsura 38), iar a doua *Că-ți vin peșitorii tăi*, oferită *baritonului solo* este exclamată (m. 38). Prezentarea sub formă de strigătură constituie, fără îndoială, element inspirat din folclor, care produce un efect spectaculos într-o evoluare corală.

Pentru dezvoltarea materialului tematic compozitorul explorează și mijloacele tipice stilului polifonic profesionist. Spre exemplu, în țesătura muzicală se creează un *quasi stretto* din contul imitației canonice ritmice în secțiunea *a₂* (m. 26). Ea se construiește de jos în sus, demonstrând tendința de ascensiune, ce caracterizează o metodă specifică pentru lucrarea dată.

Același principiu polifonic este reluat la începutul secțiunii finale (mm. 54), în care tema este parțial imitată și transformată multilateral. Totuși, această modalitate de expunere oferă prioritate tuturor vocilor, iar apoi le adună într-o sonoritate omofono-armonică, ecviritmică într-o creștere dinamică parcursivă de la *mf* la *f* (mm. 28–30, 54–55).

Fig. 3.5. *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, mm. 50–53

Procedeul imitației parțiale este aplicat și sub alte forme și anume în acompaniament. Totuși, aici imitația pare aproape neobservabilă, deoarece se realizează în recurență și prezintă doar primul element din temă pe cuvintele *ori verdeață* (partida *bașilor* II, m. 11). Un alt exemplu demonstrează imitația directă a motivului descendent, cu mici schimbări ritmice în partida *bașilor* II pe cuvintele *Sfântu soare* (m. 27). Prin urmare, implicarea în acompaniament a motivelor din temă are drept scop întreținerea legăturii organice dintre cele două.

Cu toate că am remarcat câteva fragmente polifonice, în general în partitura colindului dat se profilează factura acordică creată în baza suprapunerii a patru voci de bărbați: *tenori* I și II; *bași* I și II. Compozitorul amplifică factura prin divizarea fiecărei partide în două voci, astfel obținând o verticală compusă din opt voci. Sonoritatea lor concomitentă poate fi auzită doar în ultimul acord al lucrării (măsura 65). Pe parcurs, vocile sunt utilizate selectiv: fie patru, cinci sau șase, rareori fiind trei (mm. 1, 56) sau șapte (mm. 55, 63).

Numărul lor alternează conform rolului care li se atribuie într-un fragment sau altul. În micro-introducere (mm. 1–2), dar și-n unele părți care îndeplinesc o funcție de trecere între strofe (mm. 7–8; 13–14; 20–21; 32–33 etc.), numărul de voci este mai mic, ajungând până la cinci voci-acompaniatorii, care pregătesc apariția și desfășurarea melodiei. *Divisi* sunt realizate atât în bază de intervale consonante, cât și disonante. În rândul celor disonante, secunda mare este cea mai des

folosită și anume în acompaniament. Consonanțele își asumă un rol de vârf, fiind prezente într-o varietate mult mai mare: cvarte, cvinte, octave paralele. Compozitorul pledează, totuși, pentru o structură armonică formată din cvinte, fapt distins din folosirea frecventă a intervalului respectiv, mai ales, în cadrul intermediilor (mm. 1–4; 13–15; 34 etc.).

În explorarea vocilor, compozitorul se bazează pe posibilitățile vocale ale unui cor profesionist. De aceea, dânsul ține cont și de maniera academică de emisie a sunetului vocal și folosește un diapazon larg care cuprinde zone timbrale expresive:

Tabelul 3.6. Ambitusul vocilor în creația *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi

Tenori I	Tenori II	Bași I	Bași II
<i>f</i> is – <i>h</i> ^l	<i>d</i> – <i>g</i> ^l	<i>D</i> – <i>c</i> ^l	<i>C</i> – <i>c</i> ^l

Ambitusul general al corului se extinde de la *C* până la și *h*^l. D. Belinschi a ținut cont de specificul fiecărei voci în parte, utilizând o tesitură comodă și ajustată sonor la caracterul piesei. Totuși, trebuie să remarcăm în strofa a treia la *tenor* I pasajul *solo* care ajunge în registrul de vârf al întinderii generale a corului. În calitate de culminație a lucrării, mai ales în condițiile nuanței *f*, pasajul dat impune cerințe de pregătire tehnico-vocală de care depinde expresivitatea mesajului transmis.

În linii generale, compozitorul manifestă principiul de paritate a tuturor vocilor, astfel încât în expunerea și dezvoltarea temei, el implică toate partidele. Totodată are loc și alternanța funcțională a vocilor, moment în care vocea-lider poate avea și o funcție a acompaniamentului și invers. Așa se întâmplă la crearea acompaniamentului: dacă o voce preia tema, toate celelalte se ocupă de acompaniere. Acest fapt antrenează posibilitățile interpretative ale corului sub aspectul stilului vocal, dar și a celui quasi-instrumental.

Corelația temă — acompaniament își are specificul său dinamic, pe care compozitorul îl respectă cu precauție. Volumul sonor al temei dictează dinamica acompaniamentului, care la început se află la un nivel dinamic inferior decât tema:

Tabelul 3.7. Aspecte dinamice în colindul *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi

Secțiunea:	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>a</i> ₄
dinamica temei:	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i> – <i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i> – <i>f</i>
dinamica acomp.:	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i> – <i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i> – <i>f</i>

Într-adevăr, în figura de mai sus observăm că tema, la nivel dinamic, este superioară acompaniamentului (a, a_1). Totuși, pentru redarea caracterului dorit, în ultimele secțiuni, autorul indică aceeași intensitate sonoră pentru întregul grup (a_3, a_4), ceea ce intensifică sonoritatea generală spre finalul piesei. Astfel compozitorul, din punct de vedere dinamic, plasează toate vocile la același nivel, creând efectul de *crescendo* simultan și obținând o unificare a melodiei cu acompaniamentul. Cu toate acestea balanța acordajului se păstrează.

Tipul tematismului în acompaniament, fie vocal sau instrumental, pune în valoare toate calitățile corului. Uneori ansamblul coral acompaniator participă mai activ la procesul desfășurării formei. În acest caz ritmul este cel care organizează sonoritatea grupurilor corale. Așa ni se prezintă versul *Și la turmă cine umblă?* (m. 22) din vocea *bașilor* II. Aici textul vocilor din acompaniament este prescurtat (*Și cine?...umblă*) și adaptat la ritmul sacadat și energic. Silabisirea versurilor nu modifică înțelesul său, ci dimpotrivă îl argumentează. În alte situații, când acompaniamentul este scutit de textul poetic propriu-zis, cântarea pe silaba *zum* are misiunea de a nuanța caracterul redat în temă. De aici rezultă că acompaniamentul este prezentat sub două aspecte: unul cu rol de decor, iar altul ca participant direct la acțiune.

O importanță deosebită o prezintă procedeele de expunere a facturii corale. Compozitorul modelează vocile într-o manieră liberă, dar totodată foarte comodă pentru interpretarea corală academică. Pe neobservate apar *divisi* care decurg din dezvoltarea naturală a materialului muzical. Spre exemplu, în micro-introducere inițial se prezintă trei voci, apoi spontan se include și a patra voce (*tenorii* II *divisi*). Acest procedeu se desfășoară parcursiv cu o ușoară senzație de ascensiune, principiu tipic pentru creația dată.

Observăm că drept bază pentru realizarea acestuia este șirul de intervale folosite în elementul introductiv, construit conform logicii de lărgire a lor de la mici spre mai mari. Astfel, la *tenorii* II se creează un lanț intervalic care pornește de la *unison* spre secundă mare și terță mică. Mai târziu, în verticală se folosesc intervale mai largi, precum cvarta și cvinta perfectă, sexte mari și mici (mm. 2–8). În partea a doua a primei strofe, se revine la secunda mare care parcurge calea până la sexta mică și apoi revine la *unison* (mm. 9, 11, 13). Dacă facem o paralelă între cele două variante de expunere a vocilor, vedem o evoluție *crescendo* pentru primul caz și una *crescendo - descrescendo* în al doilea caz.

Tratarea liberă a facturii corale determină producerea unor efecte sonore de o înaltă creativitate. Uneori compozitorul aranjează vocile în așa mod, încât ele pot fi asociate cu anumite fenomene din natură. Compozitorul tinde să redevă efectul căderii fulgilor de nea sau a sclipirii de stele prin distribuirea pozițională a elementelor factual-armonice (mm. 48, 64) și prin implicarea succesivă a vocilor la distanță de optime între ele. Acest procedeu poate fi apreciat și ca o expunere

sub formă de cascadă descendentă. Astfel, în primul caz este vorba de o cascadă tipică, direcționată de sus în jos (*tenori I – tenori II – bași I – bași II*), iar în al doilea caz — apariția succesivă a vocilor este mai liberă (*bași II – tenori I – tenori, II – bași II*).

Printre cele mai expresive momente din partitură, un loc aparte îl ocupă fragmentul *solo* al *tenorului I* (mm. 38–40) care conferă sonorității un colorit deosebit. Plasat în mijlocul miniaturii, acesta creează imaginea unui personaj central care marchează momentul de vârf al acțiunii. Pasajul *solo* conține ornamente pe cuvintele *soare* și *ploaie* ale căror intonații corespund spiritului folcloric al creației. Sublinierea acestor două cuvinte are o semantică specifică, prin care autorul evidențiază două fenomene ale naturii ce provoacă stări controversate. Un alt solist apare puțin mai târziu cu strigătura *Că-ți vin peștorii tăi* (m. 49) care, la fel, accentuează stilul folcloric al creației.

Prin urmare, observăm importanța atribuită diferitelor procedee vocale și extravocale, prin care compozitorul tinde să evidențieze multitudinea posibilităților de explorare a partidelor corale, ceea ce îmbogățește esențial imaginea generală a lucrării, pe de o parte, dar și înaintea anumite cerințe la nivel interpretativ, pe de altă parte.

Prin totalitatea procedeelelor de expresivitate, dar și a celor de expunere a facturii corale utilizate în partitura *Colo sus colo mai jos*, D. Belinschi nu are doar scopul să modeleze genul de colindă ca o prelucrare a temelor înzestrate cu suflu folcloric, ci îl interpretează conform cerințelor unui stil componistic contemporan, prin armonie disonantă, procedee polifonice variate, o ritmică energetică. Stilul lucrării se afirmă, mai întâi de toate, prin metoda polifonică de prelucrare a melodiilor folclorice — teme destul de simple, dar aranjate sub aspect armonic într-un stil disonant.

În tratarea modului și a tonalității, interacțiunea metodelor folclorice și celor academice demonstrează o tendință de sinteză a legilor armoniei modale și tonale, axându-se și pe principiul sistemului majoro-minor lărgit. Logica polifonică, la fel, realizează ideea de sintetizare a principiilor facturii bazate pe elemente eterofonice, *ostinati*, pe de o parte, și polifonia imitativă sau *quasi-imitativă* (în ceea ce privește intonațiile ritmice), pe de altă parte. Ca rezultat, genul colindei este metamorfozat și reflectă intențiile creative individuale ale compozitorului, înscrise în contextul curentului neofolcloristic al muzicii secolului al XX-lea.

3.2.3. Corelația text-muzică în miniatura *Norii de Zlata Tkaci* pe versurile Agnesei Roșca

Printre miniaturile corale semnate de compozitorii autohtoni, în repertoriul Corului Național de Cameră, un loc aparte îl ocupă creațiile cu tematică meditativ-filosofică. Aici se includ corurile *Ninge* și *Meditație* ale lui T. Zgureanu, dar și piesele *Norii și Arșiță* de Z. Tkaci. Acestea din urmă, fiind scrise în ultimii ani din viața ai compozitoarei, au fost încredințate anume dirijorului

I. Stepan. De aceea, până în prezent, creațiile sus-numite putut fi audiate doar în interpretarea corurilor conduse de dumneaei, motiv din care ne-am și propus reflectarea lor în cercetarea de față.

Pentru a dezvălui modalitatea dirijorului de a percepe și a transmite muzica Z. Tkaci, este esențial să elucidăm unele momente legate de relația profesională stabilită, care exprimă și atitudinea reciprocă a acestor două personalități. Cert este că această colaborare se baza, în mod primordial, pe aprecierea înaltă pe care o avea compozitoarea față de profesionalismul și maniera de interpretare a I. Stepan, motiv din care i-a oferit mai multe dintre lucrările sale.

I. Stepan, la rândul ei, avea o atitudine deosebită față de Z. Tkaci și, mai ales, față de muzica ei, pe care o considera originală. „Această muzică merită să fie interpretată”, spunea dirijorul în timpul repetițiilor corale, deoarece „este o muzică sinceră”. Aici „plină de emoții copleșitoare vibrează inima compozitoarei, iar datoria noastră este să o facem auzită”, spunea I. Stepan.

Astfel, în tratarea dirijorală a I. Stepan au sunat cele două diptihuri corale, scrise în ultima perioadă din viața compozitoarei: primul constituit din piesele *Lacul albastru* pe versuri de M. Eminescu și *Dulce plai* pe versurile A. Roșca (2001) și al doilea — *Norii* și *Arșiță*, ambele pe versurile A. Roșca (2005).

Atenția noastră va fi concentrată asupra interpretării creației *Norii*, care reprezintă cel de-al doilea diptih, dat fiind faptul că exprimă trăirile compozitoarei în ultimele clipe din viața sa. Spre fericire, la puțin timp după ce creațiile au văzut lumina zilei, Z. Tkaci a asistat la o primă prezentare a acestora, ascultându-le în interpretarea *Corului studențesc* al catedrei *Dirijat Cor Academic* de la AMTAP, într-o audiență restrânsă.

Partitura *Norii* se deosebește prin profunzimea trăirilor lăuntrice ale compozitoarei reflectate și în mesajul poetic transmis de poeta A. Roșca. Un bogat spectru de imagini este încadrat într-o formă tripartită de tip *A A1 A2 codetta*, care pe de o parte, asigură dezvoltarea intonațională și modal-armonică, iar pe de altă parte, contribuie la păstrarea unei stări psihologice neschimbate.

Măiestria componistică a Z. Tkaci se manifestă prin corelarea iscusită a textului poetic cu cel muzical. Patru catrene ale poeziei A. Roșca sunt tratate liber în raport cu arhitectura muzicală. Astfel, în secțiunea incipientă *A* se implică primele două catrene ale textului poetic (mm. 1–21). În continuare, textul literar este supus deconstrucției: compozitoarea folosește procedeul de repetare a unor fraze, iar spre sfârșitul miniaturii corale, folosește și repetarea unor cuvinte. Prin urmare, structura poetică inițială se distruge, se lărgește, creând un plan aparte în raport cu compoziția muzicală. Astfel, în secțiunea *A1* se repetă cuvintele *cu spumă se așterne*, iar ulterior cu repetarea cuvântului *cupe*, denaturând structura simetrică pătrată a textului.

Ipotetic acest procedeu este menit să creeze un efect sugestiv, având drept scop modificarea inerției percepției muzicale a ascultătorului. Totodată, se produce și amplificarea prin intermediul

mijloacelor modal-tonale: în comparație cu prima secțiune expusă în modul *doric*, îmbinat cu treapta a IV-a ridicată, următoare secțiune se expune având centrul tonal *fa diez*, deși fondul intonațional rămâne asemănător. Același procedeu de lărgire a textului poetic prin repetare îl observăm și în secțiunea *A₂* prin preluarea frazei *și iarăși peste toate* (mm. 51–53).

În toate compartimentele formei se observă procedeu de apariție a sunetelor lungi spre sfârșitul secțiunii: pentru prima dată acest procedeu apare în mm. 18–20 (o pătrime, o doime, o doime legată cu altă doime și optime); apoi (în mm. 46–49) durata ultimului acord din factura corală devine cu o pătrime mai lungă, din nou încălcând simetria secțiunilor formei.

Tabelul 3.8. Forma muzicală a miniaturii corale *Norii* de Z. Tkaci

Structura textului poetic	strofele I-a + a II-a	strofa a III-a	strofa a IV-a	fragment al strofei a IV-a
Forma muzicală	A	A ₁	A ₂	<i>Codetta</i>
Măsuri	1–21	22–35	35–49	49–66

Prin intermediul acestui procedeu se creează o formă individualizată, fluidă.

Gândirea modal-tonală a compozitoarei este una avansată și se bazează pe schimbările frecvente ale centrelor tonale, pe de o parte, și pe păstrarea structurii modale, pe de altă parte. Astfel, în cadrul primei secțiuni are loc suprapunerea culorilor tonale ale diferitor centre: *re doric* cu implicarea treptei a IV-a ridicată și aceleleași structuri modale cu centrul pe sunetul *fa*. Acest procedeu creează efectul apariției unei culori sonore sumbre. În secțiunea a doua, aceeași structură modală se păstrează, iar central tonal devine sunetul *fa diez*, un procedeu care duce la creșterea intensității sonore. În cadrul secțiunii *A₂* culorile tonale devin și mai sumbre bazându-se pe sunetele modului *doric* cu centrul *mi-bemol*. Așadar, principiul de schimbare a centrului tonal-modal servește nu doar un mijloc de dezvoltare a planului tonal-armonic, fiind explorat pe deplin pe parcursul întregii creații, ci și întruchipează conținutul textului poetic.

În miniatura vizată se menține factura corală monoritmă, pe baza acordurilor în poziție îngustă, sonoritatea lor fiind foarte disonantă și tensionată. Totodată, în *codetta* se creează un alt tip de factură: vizual, partitura corală pare a fi un imens spațiu sonor, în care partida sopranelor simbolizează „cerul”, bașii reprezintă „marea”, iar altistele și tenorii întruchipează norii ce plutesc sub bolta cerească (mm. 57–61). În partitură, extremele universului („cerul” și „marea”) sunt rediate prin susținerea punctului de orgă dublat în două octave la soprane și bași — o împerechere mai puțin tipică pentru cor, dar atât de potrivită pentru crearea acestui tablou sonor.

Fig. 3.6. *Norii* de Z. Tkaci, mm. 57–60

Limbajul armonic disonant se asigură prin implicarea acordurilor cromatice, precum acordul dublei dominante de sensibilă (mm. 3, 5, 9, 11 etc.) sau acordurile care conțin octavă micșorată (cum ar fi verticala *do diez-la-mi-do* în m. 4 sau *mi becar-do-la bemol-mi bemol*, m. 12).

La dezvoltarea discursului muzical un rol important i se atribuie facturii, care confirmă măiestria compozitoarei în domeniul scriiturii corale. Ea folosește diverse procedee de explorare a vocilor, ținând cont de posibilitățile lor tehnice, dar și de întinderea naturală a acestora. Astfel, ambitusul corului, cuprins între sunetele D_1 și ges^2 dispune de registre comode care pun în evidență frumusețea timbrală a fiecărei partide, dar și a corului în general.

Pe parcursul lucrării se profilează factura omofonică, unde partida *sopranelor* conduce melodia, iar celelalte voci acompaniază. Doar în final, factura este polifonizată și evidențiază două planuri sonore: *sopranele* și *bașii* care țin pedala pe cuvântul „norii” și *altistele* cu *tenorii*, care prezintă repetat formula ritmică pe textul „molateci, tandrii, norii” (mm. 57–61). Combinarea vocilor în perechi poate fi apreciată drept un procedeu caracteristic pentru piesa dată, deoarece se realizează nu doar cu scopul de diferențiere a tipurilor de factură, ci și pentru stimularea dialogului între voci. Drept exemplu, poate fi propusă mișcarea contrară dintre soprane și bași care pune în valoare unele cuvinte simbolice din textul poetic: „astru”, „luna”, „pieptul”, „cerul”, „umbră”, „purpura”, „spumă”, „zbor”, dar și anumite epitete care le însoțesc, precum „învălurată” („luna”), „îngândurat” („cerul”), „albăstrie” („umbră”) etc.

Pe plan interpretativ, evidențierea acestor cuvinte, prin mișcarea contrară a vocilor din extremități (*sopranele* și *bașii*), dar și prin plasarea lor pe timpii metrici tari produce un efect acustic nemaipomenit, ce ilustrează un adevărat peisaj de toamnă. Imaginea „noriilor” este redată prin mișcarea descendentă la *bași*, pe când „aștrii” și „luna”, care se strecoară prin ceata lor deasă, sunt ilustrate prin mișcarea ascendentă la *soprane*.

De o mare importanță este și poziționarea accentelor ritmice logice prin respectarea accentelor naturale din cuvinte. Uneori, silabele neaccentuate, deși sunt plasate pe timpi slabi, au o durată mai lungă care provoacă apariția unei probleme metrice — accentuarea involuntară a anacruzei. O astfel de situație este înfățișată chiar de la începutul lucrării pe cuvântul „clipește”, în care prima silabă neaccentuată „cli-” este dată pe timpul doi complet al măsurii (măsura 1). Un caz similar avem în mm. 20–21, unde cuvântul „abia” începe o nouă frază cu anacruza pe timpul doi complet pe silaba neaccentuată „a-” care, în comparație cu cea accentuată „-bia”, reprezintă o durată mai lungă. Un exemplu asemănător se profilează la începutul strofei a patra pe cuvintele „e boarea”, unde „e” ocupă timpul doi plin, față de silaba accentuată „boa-” („boarea”) care are o durată de optime ca și în celelalte situații menționate (mm. 34–35). Anacruzele pe timpul doi complet marchează, de fapt, începuturile de secțiuni, deoarece în interiorul acestora frazele debutează doar pe durată de optime (mm. 5, 8, 12, 24, 38, 43, 48, 50).

Teoretic, dacă toate anacruzele ar fi fost date pe o durată de optime, accentele ritmice nu ar fi avut de suferit, însă este cert că, din punct de vedere practic, toate începuturile ar fi avut un caracter prea aspru și prea strident pentru un peisaj de toamnă, în care „norii” „molateci” aduc starea de tristețe și nostalgie pentru tot ce a trecut și nu se mai întoarce.

Pe plan interpretativ respectarea acestor detalii ține de aptitudinea dirijorului și a coriștilor de a găsi și aplica soluții pentru depășirea obstacolelor care parvin în procesul de studiere. În acest sens, sala de repetiții a CNC prezintă un adevărat laborator de creație, unde I. Stepan găsește și aplică cele mai potrivite metode pentru obținerea rezultatului dorit.

Într-un anumit înțeles, interpretarea unei piese prezintă viziunea dirijorului, care ar putea s-o propună publicului așa cum o aude sau așa cum o simte. Cu toate acestea, criteriul de bază de care trebuie respectat este îndeplinirea indicațiilor compozitorului. În acest sens, menționăm că dna I. Stepan respectă cu rigurozitate toate detaliile indicate în partitură, ceea ce simplifică munca dirijorului. Dumneai interpretează cu strictețe orice nuanță dintr-o partitură sau alta. Afirmă, adesea, că „nu este necesar să cauți, să inventezi, căci totul este scris”, cu alte cuvinte „interpretul trebuie să execute nemijlocit indicațiile din partitură, întrucât compozitorul a redat în scris valoarea, nimeni nu este în drept să reinventeze mesajul acestuia, ci doar să-l reproducă în forma concepută”.

Într-o creație corală, atât ideea, cât și concepția artistică, sunt determinate de relația dintre text și muzică. Iar pentru redarea emoțiilor lansate de fuziunea acestora, interpretul trebuie să evidențieze sau să atenueze anumite momente. În acest sens, dna I. Stepan dă importanță deosebită accentelor metrice și corespunderii ritmului muzical cu cel textual. Ea insistă mereu asupra înlăturării accentelor pe timpii slabi ai măsurii. Iar pentru a susține coriștii cu gestul dirijoral, ea

evită respirația profundă, mizând pe una lejeră. Gestul ei trece neînsemnat peste anacruză și tinde ușor spre timpul întâi din prima măsură (silaba „-peș-”), însă fără să îl accentueze, deoarece acest fapt ar putea opri mișcarea și ar provoca pierderea pulsului metric. Această metodă este aplicată și pentru interpretarea celorlalte construcții muzicale, fapt care generează o derulare fluentă a discursului. Pentru a obține această fluentă, mai rămâne de soluționat problema accentuării timpilor tari.

Fig. 3.7. *Norii* de Z. Tkaci, mm. 1–4

Timpii tari, susținuți fiind de silabele accentuate din cuvinte, tind să fie marcați în fiecare măsură, motiv din care se împiedică desfășurarea cursivă a frazei muzicale. De aceea, dna I. Stepan atenționează coriștilor să atenueze accentele textuale în favoarea celor muzicale. În acest fel, textul poetic nu se supune, ci coordonează cu cel muzical.

Alteori, accentul muzical intră în contradicție cu cel poetic, așa precum se observă în măsura a 2-a. Aici cuvântul „serii” este aranjat pe un ritm sincopat, unde prima silabă accentuată are o durată de optime, iar silaba a doua neaccentuată este de o pătrime. Acest fapt contravine structurii metrice logice, conform căreia timpii tari durează mai mult decât cei slabi. Totuși, compozitoarea reliefează pulsul metric, expus în vocile extreme (*soprane* și *bași*).

3.3. Genuri ciclice de amploare semnate de compozitori autohtoni în repertoriul CNC

3.3.1. Tratarea procedeelelor corale în ciclul *Descânțece*, de Igor Iachimciuc

Ciclul *Descânțece*, semnat de I. Iachimciuc, a fost scris în mai 1997, în anii de studii la Universitatea de Stat a Artelor din Chișinău sub îndrumarea profesorului universitar și renumitului compozitor V. Zagorschi (1995–2001). Concepută inițial pentru o componentă corală mixtă, în prezent ea se găsește și în alte două variante interpretative: una — pentru ansamblu vocal și alta — pentru ansamblu vocal și chitară bas. Versiunea pentru ansamblu vocal a fost propusă spre audiție în premieră absolută, de ansamblul vocal *Univox Vocal Band*, condus de I. Stepan în anul

2000, după ce a fost înregistrată în octombrie al aceluiași an și se păstrează și astăzi în fondurile CP TRM.

Versiunea pentru cor *a cappella* a fost inclusă în programele concertistice mult mai târziu, dat fiind faptul că aceasta prezintă dificultăți tehnico-interpretative considerabile. Astfel, de-a lungul anilor se relevă intenția câtorva colective camerale de a o însuși, rezultatul însă fiind unul nesemnificativ. Prima încercare a fost întreprinsă de corul *Musical Feast* condus de E. Enache care a interpretat doar partea a II-a din *Descânțece*. Partea a III-a a intrat în repertoriul corului *Credo* al MAI (dirijor V. Boldurat, Maestru în Artă).

Două secțiuni — părțile a II-a și a IV-a ale ciclului au fost interpretate de către Corul *Union Fenosa* (conducător I. Stepan), în vara anului 2004, în cadrul programului prezentat în orașul Torrevieja, Spania. Abia pe 10 noiembrie 2011, partitura ciclului *Descânțece* pentru cor mixt a fost interpretată integral, grație inițiativei dirijorului Corului Național de Cameră, dnei I. Stepan, eveniment la care au fost prezentate două „premiere corale”: *Descânțece*, de I. Iachimciuc și *De la Tiras pân' la Tissa*, de T. Chiriac.

Un factor de importanță sporită este caracterul integral al ciclului *Descânțece* de I. Iachimciuc, acesta fiind determinat de predilecția sa la folclorul românesc și, mai ales, pentru cel ritualic. Explorarea acestor genuri este un fenomen frecvent întâlnit în creația componistică contemporană. Interesul compozitorilor sec. al XX-lea pentru aspectele ritualice ale muzicii folclorice au fost manifestate elocvent în *Sărbătoarea primăverii* și *Nunta* de I. Stravinski, *Dansul focului* din baletul *Amorul vrăjitor* de M. de Falla, episodul funerar din partea a II-a a *Divertisment-ului* de B. Bartok și alte creații [5, p. 99].

În privința abordării unor categorii străvechi ale folclorului în arta componistică din Republica Moldova se pronunță și cercetătoarea I. Suhomlin-Ciobanu: „Devierea de la folclorul funcțional de uz cotidian, de proveniență contemporană sau relativ mai târzie, spre straturi mai vechi epice și psihologice ale fenomenului se prezintă, de exemplu, în *Musica dolorosa* de Gh. Ciobanu, *Descânțece* de I. Iachimciuc, la baza ambelor creații fiind puse modele ale bocetelor și descântecelelor” [59, p. 16]. Prin *descânțec*, I. Iachimciuc face referire la o sursă veche a tradiției populare, care constituie o formă specifică a ritului, „simbolică, mitologică, de origine păgână” a folclorului românesc [141, p. 164].

În ceea ce privește originea versurilor, compozitorul păstrează forma și conținutul lor autentic, el nu intervine nici într-o măsură asupra textelor populare, ba chiar intenționează evidențierea elementelor autentice. Mai mult ca atât, cu scopul redării desăvârșite a conținutului și caracterului acestora, el le prezintă sub diverse forme și le dezvoltă prin diverse metode tehnice. În lucrarea sa, I. Iachimciuc se bazează pe latura simbolică, mistică a folclorului, tratând

„descântecul” într-o viziune contemporană. Compozitorul nu citează melodii populare, ci folosește doar unele elemente și formule reprezentative specifice folclorului tradițional românesc.

La nivelul materialului muzical, I. Iachimciuc se dezice de citarea directă a exemplurilor muzicale, el redă spiritul melosului folcloric, utilizând unele intonații, turații, moduri, ritmuri care reproduc efecte sonore specifice, precum: imitarea cocoșului, mersul la galop al calului, zborul „păsării ușoare” etc. Alături de acestea sunt afișate unele elemente extramuzicale de tipul bătăilor din palme, a strigăturilor, șoptitului etc.

La nivel stilistic, mijloacele utilizate pentru expunerea și dezvoltarea acestora plasează creația *Descânțete* în sfera neofolclorismului. Unele dintre elementele caracteristice folosite sunt modurile specifice arealului românesc, tonalitatea cromatică și cea lărgită, intonațiile și turațiile melodice reprezentative pentru folclorul local. În prezentarea materialului tematic persistă tehnica motivică, realizată după principiile micropolifoniei, deseori, motivele sau frazele muzicale fiind expuse în *stretto*.

Sub aspect arhitectonic, opusul prezentat se axează pe principiul formei ciclice, purtând o idee dramaturgică, unitară care dezvăluie o concepție generală. O latură specifică pentru *Descânțete*-le lui I. Iachimciuc este prezentarea diferitelor ipostaze ale unuia și aceluiași ritual — descântecul. Privită diferențiat, procedura „descântatului” urmărește mai multe scopuri: „de dezlegare” (Nr. 1, 2), „de legare” (Nr. 4), „pentru scrisă” (Nr. 3) și „de făcut pestrițe” (Nr. 5) [103]. În conformitate cu diversitatea textelor selectate, compozitorul a elaborat o formă pentapartită complexă *A B C D E* care corespunde legităților unei suite de „descânțete”.

Tabelul 3.9. Forma muzicală a ciclului *Descânțete* de I. Iachimciuc

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>
$a+b+a_1+b_1+a_2$	$a+b+a_1+c+d+b_1$	$a+b+c+d+d_1$	$a+b+a_1$	$a+b+c+d+a_1$

În baza figurii prezentate propunem o analiză detaliată a fiecărui descântec în parte, cu scopul de a elucida întregul arsenal de procedee componistice, caracteristice scriiturii individuale a lui I. Iachimciuc, dar și pentru a releva metodele de interpretare ale acestora.

Primul descântec după conținutul său este unul de *dezlegare în dragoste*, idee care este intuită de versurile *scrisa mea s-o întâlnești/până nu se va sofi cu scrisa care-i va fi*. Obiect de descântare, aici este ales *coșul* — care este transformat de vrăjitoare în *cucoș*, adică din neființă în ființă: *Coș, coș, până astă seară ai fost coș/ De-acuma vei fi cucoș*. Coșul, treptat, personificat în cucoș este cel care va scoate din vrajă soarta eroului legat în dragoste: *Scrisa mea s-o ciocănești/ Cu aripi de-oțel, tu s-o plesnești*.

Toate aceste expresii derivă din varietatea tipologică a descântecelor lungi, voluminoase, care sunt clasificate conform următoarelor principii: „Gradația (*Coș, coș, până astă seară ai fost coș/ De-acuma vei fi cucoș*); Porunca (*În pat așternut/ Tu să scormonești/ Scrisa mea s-o întâlnești*); Comparația (*din loc să-l urnești/ Ca fumul pe no*)” [141, p. 165]. Magia *cucoșului* este realizată parcursiv, astfel încât motivul inițial, bazat pe mișcare de secunde, este expus pe durate în descreștere de la doimi la optimi, fapt ce conduce la o acumulare treptată de tensiune, accentuând caracterul mistic al sonotității clusterului format între voci.

Varietatea mijloacelor vrăjitoarești este înglobată într-o forma tripentapartită *a-b-a1-b1-a2*, în care prima temă prezintă personajul central — *cucoșul*. Transfigurarea *coș - cucoș* este redată prin sunarea mistică bazată pe intonații de secunde mari și mici într-o factură acordică dispersată în două planuri timbrale: a vocilor de femei și a celor de bărbați. Compozitorul propune o alternanță dintre mersul descendent al grupului feminin cu cel ascendent al grupului de bărbați, care prin emiterea succesivă a acordurilor generează efectul fenomenului de „facere – desfacere” specific farmecelor.

The musical score is for a piece titled "Descântece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 1-10". It is in 4/4 time and marked "Allegretto". The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Coș, coș, până astă seară ai fost coș / De-acuma vei fi cucoș". The score shows a series of descending and ascending intervals, with dynamics like "f" and "dimin". The bottom part of the score shows a more complex rhythmic pattern with lyrics "până astă seară ai fost coș coș coș coș".

Fig. 3.8. Descântece de I. Iachimciuc, p. I, mm. 1-10

Creșterea dinamico-sonoră este stimulată, în primul rând, de intensificarea densității facturale prin micșorarea duratelor de la doimi — la optimi (Nr. 1, mm. 1–8). În continuare, cele două planuri timbrale iau căi diferite de dezvoltare, astfel încât vocile de bărbați rămân pe aceeași undă de descântec (*coș - coș*), pe când vocile de femei dezvoltă procesul vrăjitelui, rostind: *Până astă seară ai fost coș/ De-acuma vei fi cucuș* (mm. 9–14). Alternanța între cele două planuri creează un efect sonor în care timpii neaccentuați ies în evidență pentru a aduce o aluzie pur jazzistică de *swing*.

Secțiunea *b* cucerește prin spontaneitatea apariției unei figuri ritmico-intonationale de tipul celor din muzica ușoară sau jazz, caracterizată și prin îmbinări silabice specifice acestor genuri: *pam pa ra pa pa ra ra ra*. Acesta este, de fapt, un acompaniament ostinat care derulează în vocea tenorilor pe parcursul întregii secțiuni și care va fi reluată de bași în *b1* și de alto — în *a2*. Un alt moment specific muzicii de jazz este înfățișat prin replicile sopranelor și bașilor (*De oțel/ de fier*), sub forma unui acompaniament de tip *back vocal*.

Accentele neordinare marcate de compozitor în expunerea temei disting o altă trăsătură proprie jazz-ului (mm. 16–17), iar acestora li se alătură și tema înzestrată cu un ritm sacadat în care timpul slab „doi și” este accentuat (m. 18).

Tema, din punct de vedere compozițional, este alcătuită din două elemente variate în care primul este expus la *alto* (mm. 18–21) într-o mișcare descendentă cu caracter afirmativ (*Cu aripi de oțel/ cu cioc de fier*), iar al doilea — continuarea temei (*Și cu gheare aurite*) este preluat de *soprano* și e structurat ascendent în baza unei dinamici în creștere de la *sp* la un *f* neașteptat (m. 26).

Handwritten musical score for five staves, measures 15-17. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Measure 15 has a fermata over a whole note. Measure 16 has a fermata over a whole note. Measure 17 has a fermata over a whole note. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The vocal part has lyrics: "f coș", "f coș", "Pampampam... mf er z z b i c o", "Cu a-zi pi de o-", and "sp".

Fig. 3.9. *Descânțe* de I. Iachimciuc, p. I, mm. 15–22

Deși compozitorul a dispersat tema, din punct de vedere al componenței interpretative, aceasta, sub nici o formă, nu trebuie întreruptă în interpretare, întrucât și textual și muzical ea constituie o frază integrală.

Aceasta conduce, nemijlocit, la apariția secțiunii a_1 unde, pe fonul procesiunii vrăjitoarești desfășurate de către *soprane*, *altiste* și *tenori*, apar *bașii* și *baritonii* cu o temă nouă, care continuă misiunea cucoșului: *În pământ în sat/ Pe drum neumblat/ În pat așternut/ Tu să scormonești/ Scrisa mea s-o întâlnești*. Duratele egale de pătrimi la interval de sextă mică constantă sunt încadrate într-o factură acordică și întruchipează mersul cucoșului după „scrisă”. Încheierea secțiunii vizate se bazează pe imitația polifonică a motivului expus incipient în vocea baritonului (m. 37), care într-o ordine succesivă parcurge toate vocile începând cu cea mai gravă și ajungând la cea mai acută (m. 41). Această structurare a vocilor, vizual, dar și auditiv, creează imaginea unei scări ascendente care ajunge la desăvârșirea descântecului, însă o cădere bruscă — motivul redat în vocea *bașilor* — întrerupe acest efort (m. 43).

Firul farmecelor nu este pierdut datorită revenirii spontane a cucoșului *cu aripi de oțel, cu cioc de fier* în secțiunea b_1 . De astă dată, însușirile cucoșului sunt atribuite *sopranelor*, ritmul ostinat — *bașilor* și *baritonilor*, iar replicile de tipul *back vocal altiste*-lor și *tenori*-lor, ceea ce poziționează vocile extreme într-un plan sonor primar și stimulează, totodată, sonoritatea energetică și pregnantă. Secțiunea dată sfârșește prin polifonia motivică a vocilor pe cuvintele *cu aripi de oțel*, și cu revenirea în factura acordică odată cu rostirea versului imperativ *tu s-o plesnești*. Un efect sensoric este creat de cele trei „bătăi în palme” executate *tutti* ca reacție a cuvântului — poruncă *plesnești*, pronunțat, la fel, de trei ori.

Fig. 3.10. *Descânțece* de I. Iachimciuc, mm. 53–56

În secțiunea *a*₂ principiul descântecului este păstrat, însă remarcăm câteva schimbări conceptuale: mișcarea pe secunde de jos în sus (și nu de sus în jos cum a fost expusă în *a*₁) și înlocuirea cuvântului *coș* cu porunca *din loc să-l oprești*, care face remarcată insistența, continuu în creștere, a procesului vrăjitoresc. Pe fundalul acompaniator *pam pa ra pa pa ra ra ra* susținut de *altiste* apare *subtil* o nouă temă *Ca fumul pe nor/ Pe vânt călător*, bazată pe suprapunerea intervalului de terță mare constant întreținută de *sopranele* I și II. Folosind procedeul de dispersare a temei în două părți, întâlnit și în compartimentul *b*, compozitorul oferă *altistelor* continuarea temei (*Pe ploaie, pe soare/ Să nu stea din cale*), timp în care *sopranele* preiau acompaniamentul (mm. 78–81).

Motivul incipient *din loc*, și acompaniamentul *pam pa ra pa pa ra ra ra* sunt modele preluate din secțiunile *a*₁ și, respectiv, *b* moment ce, după opinia C. Paraschiv, sugerează ideea sintetizării acestora în cadrul secțiunii finale *a*₂ [141, p. 163]. Fraza finală a descântecului (*Până nu se va-nsoți/ Cu scrisa care-i va fi*) este construită de jos în sus, de la *bas* spre *soprano* sub formă de imitație, într-o creștere dinamică de la *p* spre *f*. De astă dată nu avem nicio cădere, ci prin resurse sonore și procedee facturale este semnalată desăvârșirea farmecului.

Fig. 3.11. *Descântece* de I. Iachimciuc, p. I, mm. 83–85

Utilizarea pentacordului este o trăsătură caracteristică pentru ciclul *Descântece*, în general, și pentru prima parte a ciclului, în particular. Câteva exemple mai evidente pot fi găsite uneori în calitate de acompaniament, precum este redat în secțiunile *b* (mm. 17–18), *b₁* (mm. 45–54), *a₂* (mm. 72–77 la *altiste*, 78–81 la *soprane*), iar alteori ca motiv tematic, precum este prezentat versul *cu aripi de-oțel*, expus ascendent la *tenori*, *altiste* și *soprane*, iar descendent în partida *bașilor*.

Despre importanța tetracordurilor și pentacordurilor pentru melodica populară scrie etnomuzicologul P. Stoianov: „...cvarta și cvinta, tetracordul și pentacordul cu adevărat sunt elemente importante ale melodicii populare” care prevalează în „câmpul intonațional” al cântecelor populare moldovenești [319, p. 8].

Cel de-al **doilea descântec**, conform mesajului textual, ca și primul, este unul „de dezlegat”. Maria — „o fată bătrână” legată prin *vrajă* — într-o zi „de dimineață”, este întâlnită de o bătrână care o dezleagă și-i menește să aibă noroc „ca firul de busuioc”. Spre deosebire de celelalte descântece, acesta istorisește, în detalii, un întreg episod legat de nenorocirea fetei, iată de ce, ca procedeu introductiv, se prezintă „povestirea” (*De dimineață pe cale/ A plecat Maria la vale/ Și în drum nu s-a oprit/ Cu nimeni n-a tănuțit*). Întâlnirea Mariei cu bătrâna e marcată de un dialog (*De ce ești supărată/ De ce ești înlăcrimată/ Sunt fată bătrână/ Și sunt supărată/ Fiindcă sunt legată*). În procesul dezlegării bătrâna alungă cele rele de la fată prin „poruncă” (*Să se ducă de le tine/ Cele rele să se spele/ Și la drum s-o pornească/ În pustiuri să se-oprească*), iar în final îi menește fericirea cu ajutorul comparației (*Să fii curată și dezlegată/ Ca floarea de îmbujorată/ Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc*) [idem].

Din punct de vedere arhitectonic, al doilea descântec se structurează într-o formă liberă *a - b - a₁ - c - d - b₁*. Astfel de abordare diferă de afirmația C. Paraschiv, care în cadrul articolului

citat anterior, scrie că forma părții a II-a este una „tripartită cu repriză” [idem]. În opinia noastră, această tratare contrazice logicii interne a părții a II-a: structura liberă marchează diferite etape ale acțiunii magice. Secțiunea *a* în tempoul *Allegro* (mm. 1–10) reproduce constant durate de optimi în hașura *marcato*, vocile imită mersul grăbit de neliniște al Mariei. Apariția lor succesivă, de la cele mai grave spre cele acute, redă o stare de tensiune stimulată și de dinamica expresivă, care parcurge o cale treptată de la *p* la *f*, direcționându-ne spre culminația frazei (măsura 10). Conform indicațiilor compozitorului, aceasta este executată într-o manieră vorbită exclamativ-afirmativă de la *ff* spre un *diminuendo molto* care, pentru o clipă, dă senzația unei prezentări teatrale menite să pregătească următoarea scenă a discursului dramatic — secțiunea *b* (mm. 11–25). Atmosfera acesteia este creată de schimbarea tempoului din *Allegro* în *Adagio* și de apariția unui material muzical absolut nou, unde se afișează „scandarea cuvântului „bom” de către majoritatea vocilor în cadrul unui poliostinato, acesta fiind de fapt fundalul pentru expunerea liniei melodice în partida soliștilor — alto 2 și tenor 2” [141, p. 163].

The image shows a handwritten musical score for five voices, likely alto 2 and tenor 2 as mentioned in the text. The score is divided into two sections: *Allegro* (mm. 1-10) and *Adagio* (mm. 11-25). The lyrics are "Cu ni-meni-na tai-nu-it ziten." The notation includes various dynamic markings such as *dim*, *ff*, and *p*. In the *Adagio* section, there are rhythmic notations like "x) Bom P" and "Bom Bom" indicating the "scandarea" (scansion) of the word "bom". The score is written on five staves, each with its own vocal line and lyrics.

Fig. 3.12. *Descântece* de I. Iachimciuc, p. II, mm. 10–15

Lansarea parcursivă a cuvântului „bom” creează imaginea unui tablou pictat în culorile proaspete ale dimineții. Scandarea lui la o distanță de jumătate de timp, în cinci din cele opt voci corale, poate fi asociată atât vizual, cât și auditiv, cu niște picături de rouă „de dimineață”. Aceste senzații sunt, în mare parte, create de prezența armoniei cvintare, în care șirul de cvinte se acumulează parcursiv într-o construcție verticală (măsura 11).

Observăm că cele patru nivele sonore (*baritoni*, *tenori* I, *altiste* I, *soprane* I) cu excepția *bașilor*, care constituie punctul de pornire, sunt reprezentate de vocile superioare ale partidelor corale, scopul fiind redarea unei sonorități lejere și transparente ce ar caracteriza tema — mersul Mariei luminat de o rază de speranță. Tema, încadrată într-un ambitus de cvartă, amintește sonoritatea unui cântec de leagăn, pătruns de o cantilenă neîntrecută care, în cazul dat, este pusă în evidență de frumusețea timbrală a celor două grupe de *soprane*. Linia melodică expusă în vocea superioară este dublată la un interval de terță descendentă de cea inferioară. Aici se formează o politonalitate între stratul vocal superior (*soprano* I, II și *alto* I) care afirmă tonalitatea *C-dur* și stratul vocilor inferioare care sunt expuse în *B-dur*.

Acompaniamentul, bazat pe o formulă ostinată conține și un substrat structurat în baza unor imitații polifonice care apar mai târziu în partida *alto-ului* II și *tenorului* II pentru a fi interpretate

solo (măsurile 17–25). Îmbogățite cu melismatică, ele se încadrează în diapazonul unui pentacord, fie într-un mers descendent (la *alto* II), fie ascendent (la *tenor* II), intonațiile cărui reflectă sunarea melosului popular moldovenesc.

Un element important parvenit din folclorul autohton și care-și găsește, pe larg, reflectarea în creația lui I. Iachimciuc este prezența intonațiilor de secunde mărite care, cu siguranță, imită melosul cântecelor populare. În partea a II-a, un astfel de procedeu intonațional caracterizează dialogul bătrânei cu Maria: *De ce ești supărată/ De ce ești înlăcrimată?/ Sunt fată bătrână/ Și sunt supărată? Fiindcă sunt legată!/. Acest fragment este scris în tonalitatea c-moll armonic, cu treapta a VII-a ridicată, astfel, între suntele *as* și *h* se formează o secundă mărită (p. II, măsura 26).*

În partea a II-a, ritul descântării este precedat de o scenă de pregătire a vrajei (*aI*). Aici este redată o atmosferă încordată, stimulată de mișcarea cromatizată ascendent la *soprane* și descendent la *tenori* pe fundalul ostinat al *bașilor* și *altistelor* (măsura 36). Cele două grupuri de voci (*bași – tenori* și *altiste – soprane*) formează între ele câte un triton, care constituie pista de pornire a fiecăreia dintre voci într-o mișcare imitativă pe cuvintele *Bătrâna se apuca* expusă după principiul *stretto* în tempoul *Allegro non troppo* (mm. 38–42).

Acest *stretto* e alcătuit din două motive, dintre care al doilea (*Și Mariei îi zicea*) este expus în aceeași ordine a vocilor, dar este puțin mai desfășurat (mm. 42–44). Un al treilea val al expunerii *stretto* cuprinde doar jumătate de vers (*Și Mariei*), arătând mersul spre cadența care pregătește procesul descântării *Să se ducă de la tine/ Cele rele să se spele/*. Aici vrăjitoria este caracterizată de o formulă ritmică expusă după principiul *ostinato* și care are o structură ingenioasă ce unește două elemente ritmico-intonative interpretate de către două voci diferite. Astfel, *altistele* I și II creează imaginea în care se deapănă două fire de ață pe un singur fuior, ce redă ambianța procesiunii magice (secțiunea c, *Allegretto*, m. 49).

Pe acest fundal, *tenorii* I și II vin cu o temă al cărei caracter energetic poate fi desprins din ritmul sacadat și vioi (m. 53). Aceeași temă e asimilată de către *sopranele* I și II, doar că cele două grupuri corale poartă mesaje diferite: *tenorii* rostesc poruncile vrăjitoarei (*Și la drum să pornească/ În pustiuri să se-oprească/*), iar *sopranele* indică locul unde să fugă răul (*Unde cocoșii nu câta/ Unde fata mare cosițe nu-mpletește/*). În acest fragment, gruparea vocilor are loc după principiul polimetriei, fapt ce creează o situație de haos tipică stării interioare a celui ce este vrăjit. Vocile corale revin într-o factură pur acordică pe versul incomplet *Unde nimeni nu-ndrăznește nicicând*, care prezintă o expresie caracteristică descântecelor de boli fizice sau psihologice.

Despre acestea scrie cercetătorul A. Gorovei: „Descântătoarea, amenințând boala și îngrozind-o, ca să iasă din trupul bolnavului, îi poruncește să se ducă în locuri unde nu l-ar mai putea întâlni, sau unde om nu poate să locuiască” [103, p. 174]. Prin specificarea acestor locuri,

A. Gorovei indică, în primul rând, direcția „unde nimeni nu nimerește”, asemănătoare cu cea din textul selectat de I. Iachimciuc „unde nimeni nu-ndrăznește” [partea a II-a, mm. 70–73].

Continuarea versului (*a urca și-a coborî*), pe plan muzical, este redată printr-o mișcare ascendentă pe tonuri întregi, iar apoi descendentă, ceea ce imaginează urcușul și coborâșul. Acest interludiu cu caracter fantastic conduce spre o ultimă etapă a magiei, când vrăjitoarea desăvârșește descântecul prin rostirea versului *Și eu te dezleg/ De toate făcăturile lumești și trupești*, după care urmează secțiunea *b₁* care este, de fapt, repriza modificată a secțiunii *b* (mm. 109–128). Cadența politonală este realizată pe versurile *Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc* — o urare supremă, în care „firul de busuioc” simbolizează fericirea și norocul în viață.

Cel de-**al treilea descântec** este „pentru scrisă” și reprezintă o scenă deosebită de celelalte. Dintre tipurile de descântece aici întâlnim comparația (*zulufaș ca un auraș*), porunca exprimată prin verbe imperative (*să pornești/ mîntea să ți-o folosești/ s-o plesnești/ s-o oprești*) [103, p. 189; p. 166]. Conform opiniei C. Paraschiv, această parte are o structură tripartită *A B A*, secțiunile *A* și *B* respectiv sunt alcătuite din compartimentele *a* și *b*, iar ultima secțiune este *a*. În opinia noastră, această parte are o structură liberă *a-b-c-d-d1*, fapt confirmat prin caracterul contrastant al materialului muzical al secțiunilor, iar repetarea ultimei secțiuni are o funcție de finalizare a materialului muzical.

În secțiunea inițială **a** toate vocile corale sunt implicate nemijlocit în procesul vrăjitului prin rostirea segmentară a cuvântului-cheie *zulufaș*. Atmosfera mistică este subliniată de împărțirea facturii corale în două straturi sonore: primul — *sopranele* și *tenorii* rostesc la o înălțime relativă silaba *faș*, derivată din diminutivul *zulufaș*, iar al doilea strat — *altistele I și II* și *bașii I și II* intonează intervalul de cvintă perfectă pe silaba *zu* într-un ritm ostinat.

⊕ Moderato

19 21

zu-les Te-am spă-lat
 zu-le-faş Te-am spă-la-at
 faş zu-le-faş Te-am spă-lat
 a-u-zaş Te-am spă-la-at
 Ca în a-u-zaş Te-am spă-lat
 zaş zu-le-faş Te-am spă-la-at
 Ca în a-u-zaş

23 25 27

S Te-am spă-lat Te-am în-gi-jit Te-am
 A Te-am spă-lat Te-am în-gi-jit Te-am
 T Te-am spă-lat Te-am în-gi-jit Te-am
 B Te-am spă-lat Te-am

Fig. 3.14. *Descântece* de I. Iachimciuc, p. III, mm. 19–27

Acest joc polifonic, brusc este înlocuit cu o țesătură acordică pe versul *Timpul a sosit* (m. 30), la începutul secțiunii *c*, în cadrul căreia se expune o temă foarte desfășurată, destinată sopranei solo — *Iată timpul a sosit/ Ca în lume să pornești/ Minteă să ți-o folosești*. Ea e bazată pe o mișcare la patru timpi, încadrată în măsura de 3/4, pe când metrul acompaniamentului se schimbă frecvent, în conformitate cu accentele ritmice ale versurilor. Găsim aici o alternanță între măsurile 3/4, 2/4 și 4/4. Acompaniamentul este structurat în două planuri, dintre care unul — *altistele* I și II și *tenorii* imită sunetul ceasului prin reproducerea silabei repetate *cic*. Bătăile

ceasului reprezintă trei direcții temporale diferite: una privește în trecut la ceea ce a fost și este, redată prin sonoritatea intervalului de cvartă perfectă descendentă în partida *altistelor* I, a doua imaginează prezentul prin susținerea constantă a sunetului *si b* de către *tenori*, iar a treia – se referă la viitor, aspect redat prin intonațiile de cvartă perfectă ascendentă la *altistele* II (mm. 32–65). Al doilea plan este structurat pe un fundal pastoral bazat pe cvinte paralele în vocile *bașilor* I și II, cu completarea acestora de către linia *tenorilor* II. Caracterul pastoral este determinat și de prezența tonalității *F-dur*.

Odată ce ceasornicul își stopează bătăile, începe o altă etapă a descântecului (secțiunea *d1*) în care vrăjitoarea rostește porunca *Să fii în astă seară ca o pasăre ușoară*. În această expresie, un rol important îl are „pasărea” care este una dintre ființele vii ce ascultă de poruncile descântătoarei [103, p. 179]. Redarea acestui fragment bazat pe procedeul *stretto* creează imaginea unui tablou în care pasărea își ia zborul. În continuare remarcăm un joc de accente metrice, care intenționat schimbă structura ritmică a cuvântului *pasăre* (la *altiste* și *tenori*). Alternanța accentelor, în interpretare, dă senzația unor devieri metrice atunci când silaba *pa* la soprane coincide cu emiterea silabei *re* la altiste, în acest caz începutul și sfârșitul cuvântului rostindu-se simultan (mm. 68–89).

Procesiunea cu participarea păsării, odată încheiată, revine la repriza fazei inițiale a descântecului *Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș* care, de astă dată, sfârșește sub formă de exclamație *zuluf*, la nuanța *ff* (m. 95).

Fig. 3.15. *Descânțece de I. Iachimciuc, p. III, mm. 91–95*

Al patrulea descântec este „de legat” și este caracterizat prin utilizarea frecventă a poruncii indirecte, exprimată prin verbe la conjunctiv cu nuanță imperativă (*să nu te odihnești, să pornești, s-o întâlnești, să nu stea, să nu mănânce, să nu se culce*). Toate aceste porunci sunt adresate „steluței” care are rolul de fenomen intermediar în realizarea descântecului de ursită [103, p. 178]. În muzică, adresarea către *stea* este încredințată *tenorului solo* (*Stea logostea/ Toate stelele*

să stea/ Numai tu steluța mea/ În noaptea asta să nu te odihnești/ Slujbă mare să împlinești/). Spre deosebire de alte părți, nr. 4 se caracterizează prin folosirea unei structuri tripartite *a-b-a1*, subliniate de raportul tempourilor *Adagio — Allegro — Adagio*.

O scurtă introducere, bazată pe microimitații, construite pe secunde ascendente și descendente în partidele corale, lansează un fundal intonațional foarte important în cadrul părții date, care va fi dezvoltat ulterior:

Fig. 3.16. *Descânțete* de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 1–4

Pe fundalul microtemelor descrise anterior, în cadrul secțiunii *a* se expune tema *tenorului solo* pe versuri: *Stea logostea / Toate stelele să stea/ Numai tu steluța mea/ În noaptea asta să nu te odihnești/ Slujbă mare să-mi plinești* (m. 7). Sub aspect modal, aceasta se construiește în baza sintezei sunetelor tonalității *g-moll* natural, îmbogățite cu *g-moll dublu armonic* (cu treapta a IV-a ridicată) și *g doric*. Astfel de structură orizontală, complexă produce diferite îmbinări de secunde mărite: *b – cis, es – fis, cis (des) – e*, acestea fiind utilizate atât în mișcare ascendentă, cât și descendentă.

Dezvoltarea secțiunii introduce un fragment *tutti* (mm. 19–24) bazat pe expunerea a trei inele secvenționale, fiecare fiind construit la un interval de cvartă perfectă ascendentă unul față de celălalt:

Fig. 3.17. *Descânțece* de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 16–24

Înlocuirile enarmonice, utilizarea liberă a diezilor în combinație cu bemolii confirmă gândirea compozitorului în contextul tonalității cromatice. Revenirea la diatonică se înfăptuiește la fel de liber și nepregătit. Aici predomină tonalitățile monotertare *C-dur* și *cis-moll*, ale căror introducere se realizează prin deplasarea liberă a cvintelor (mm. 25–26).

Secțiunea mediană *b* coincide cu o nouă etapă a descântecului: *În cruciș/ În curmeziș/ Să ia drumul în pietriș/Să nu bea / Să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce/* (m. 28). Pe plan muzical aceasta este redată printr-un motiv compus din două sunete expuse la o distanță de secundă mică (această temă dezvoltă structura motivică a secțiunii incipiente a părții a IV-a). Tratarea acesteia se realizează prin imitarea motivelor de către toate vocile, dintre care cele de bărbați le expun în

stare directă, iar cele de femei — în recurență (măsurile 28–75). În așa fel se creează o atmosferă încordată care denotă starea de concentrare puternică a descântătoarei. Pe acest fundal, în partida *bașilor și baritonilor* se structurează tema calului, compusă din două elemente caracteristice: primul — bazat pe mișcarea cromatică a cărei direcție oscilează și în sus și în jos, și cel de-al doilea — un bas ostinat pe sunetul *do* (mm. 36–85). Ele se încadrează într-un ritm ostinat pe silabele *Dum-du-du-dum* care imită mersul la galop al calului.

35 37 39

cu- me- zis în cu- cis cu- me- zis

zis în cu- cis cu- me- zis

zis în cu- cis cu- me- zis

cu- me- zis în cu- cis cu- me- zis

Dum-du-du dum-du-du ... s. mile

41 43

S II zis în cu- cis cu- me- zis

A II în cu- cis cu- me- zis

T I în cu- cis cu- me- zis

B II zis în cu- cis cu- me- zis

Fig. 3.18. *Descânțe* de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 35–43

E de remarcat că în opinia mai multor cercetători, în procesiunea descântecului, alături de pasăre, calul este o vietate prin care poate fi realizată vraja și căreia i se pot da porunci spre împlinire [103, p. 179]. În cazul nostru, ritmul ostinat indică pornirea calului în căutare. După ce primește porunca *Să nu stea/ Să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce/*, el își ia avânt *Către scrisă să pornească/ Iute el să călărească/ Sângele să-l năpădească/ Nimeni să nu îl oprească/*. Mersul său nebun este caracterizat de tema expusă inițial în vocea *sopranelor*, iar apoi este reprodusă fără modificări de către *bași* pe silabele *pa-ra-pa-ra-pam-pa-ram-pa-ram-pa* cu un spirit energic și vioi (mm. 78–85; 94–101). Descântarea prin comparații (*Pe nuia de-alun/ S-alerge nebun/ Pe nuia de-arțar/ Ca un armăsar/*) este redată sub formă de secvență la interval de terță, mai întâi la *soprane*, iar apoi la *bași*. Vocile divizate formează o mișcare pe cvarte ascendente ce dau senzația unui avânt „către scrisă”.

În ultima secțiune a părții a IV-a *al*, *Adagio*, factura corală este construită conform principiului par al vocilor, formând o țesătură corală polistratală, care se dezvoltă secvențional la interval de cvarte descendente.

Fig. 3.19. *Descânțete* de I. Iachimciuc, p. IV, mm. 107–112

Aici se observă și aranjarea vocilor de sus în jos, adică de la cele acute spre cele grave. Armonia bazată pe mișcarea cvintelor paralele conferă o stabilitate interioară care este definită și de „colțul alb al năframei lui cutare în casă la ea”, versuri ce simbolizează „aflarea ursitei”. Această idee este concluzionată prin ultima frază (*când se vor cununa*) a cărei imagine este creată în baza unui motiv tratat ca temă. Ea este prezentată în stare directă la *baritoni* și în recurență la *soprane*. În interiorul facturii are loc o dezvoltare intonațională continuă a ciclului, fiecare dintre voci explorând desene ritmice diferite, fapt ce schimbă accentele metrice. Toate aceste straturi sunt

aranjate pe un fundal tonal, bazat pe punctul de orgă pe sunetul *si* care este susținut de *bași* (mm. 119–126).

Al cincilea descântec constă în ghicitul pe „41 de bobii” care cunoaște o răspândire foarte largă în lumea ghicitoarelor. Cercetătorii Gr. Botezatu și N. Băeșu în cartea *Creația populară* oferă mai multe variante ale vrăjitelui pe „41 de bobii”, apreciindu-le ca și cele mai tradiționale forme de descântec [29, p. 165]. Descântecul selectat de compozitorul I. Iachimciuc este unul desfășurat și descrie câteva etape de dezlegare prin bobii care sunt conturate într-o formă cu repetarea primei secțiuni $a + b + c + d + a_1$.

Prima secțiune începe într-un caracter energetic și concentrat care se datorează, în mare parte, facturii acordice monoritmice, construite pe un ritm format din durate egale de optimi, unde opririle pe pătrimi se fac intenționat cu scopul punerii în evidență a unor cuvinte-cheie, precum sunt: *bobii*, *frați*, *cîmpul*, *gîndul* etc. În acest fel, accentele dictate de ritmul versurilor determină schimbarea frecventă a metrului care variază între 9/8, 6/8 și 7/8.

Fig. 3.20. Descântec de I. Iachimciuc, p. V, mm. 1–2

Spre exemplu, în compartimentul *a* primul element tematic (măsurile 1–12) se axează pe accentuarea ultimei silabe: *patruzeci și unu de bobii*, *patruzeci și unu de frați*, și *să-mpodobiiți*, *lumea s-o hrăniți* etc. În a doua frază muzicală este evidențiată prima silabă din vers: *asa să știți/să umblați/gîndul lui/să-l aflați* (mm. 13–24). Acest joc de accente ține să modifice cursul acțiunii. În primul caz se simte tendința de a înainta, iar în al doilea — de a opri procesul. Din punct de vedere al tematismului muzical, a doua frază se distinge prin prezentarea unui motiv, a

căruia dezvoltare secvențională este realizată pe fundalul basului ostinat îmbinat cu textul verbal repetat constant: *Și să-mpodobiți/ Lumea s-o hrăniți*.

Secțiunea *b* (mm. 25–56) este o continuare a mesajului descris în *a*, însă prezintă o imagine mai luminoasă, determinată de linia melodică ce se dezvoltă ascendent pe versul: *dacă are bucurie*, urmat de porunca *să-mi dați pe cinci/ colac în prag/ în temei/*, desfășurată sub formă de imitații canonice după principiul mișcării directe (la *soprane* și *tenori*) și celei în recurență (la *altiste* și *bași*). Pe parcursul dezvoltării frazei, cele două grupuri corale își schimbă rolurile, astfel încât *sopranele* și *tenorii* preiau mișcarea în recurență, iar *altistele* și *bașii* — pe cea directă (mm. 33–44).

Secțiunea *c* introduce o factura corală mai bogată datorită stratificării sale în două planuri contrastante. Primul, prezentat de *soprane*, *altistele II*, *tenorii I* și *bași*, lărgeste mișcarea prin susținerea unor durate mai mari, iar al doilea — *altistele I* și *tenorii II*, din contra — o intensifică prin mișcarea continuă pe durate de optimi, îndeplinind rolul de pedală. Aici, principiul mișcării directe și celei în recurență, este accentuat și de rostirea simultană în cele două voci a două cuvinte-simboluri: *bucurii* și *inimă*. Deși iau direcții opuse, acestea exprimă un sentiment unic — „bucuria inimii” (măsurile 49–56).

Secțiunea *d*, *Moderato*, reprezintă un tablou meditativ structurat în parametrii unei facturi polifonice. Delimitarea vocilor de bărbați de cele feminine simbolizează singurătatea în care aceștia se află. Prezentarea materialului muzical se realizează conform principiului secvențional, inelele secvenței fiind expuse în ordine succesivă de către cele două grupuri corale. Tematismul e caracterizat de mișcarea la o cvintă perfectă, inițial, ascendentă (mm. 57–65), iar apoi descendentă (mm. 71–81).

Pe fundalul ultimului acord, tenorii, brusc reiau „descântecul bobilor” pe o temă ostinată la înălțimea sunetului *la bemol*, timp în care celelalte voci le poruncesc: *umblați prin gânduri văzute și nevăzute/ umblați prin gânduri știute și neștiute*.

Modérato

57 59 61

Soprano (S): Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z

Alto (A): Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z

Tenor (T): Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z

Bass (B): Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z Da-că e - se ne - ca z

Fig. 3.21. *Descântece* de I. Iachimciuc, p. V, mm. 1–9

Folosirea modului anhemitonic contribuie la crearea lumii fantastice prin care „umblă bobii” (măsurile 93–95). Aceștia nu se opresc din cale — drumul lor construind puntea între secțiunile *d* și *a*₁. În curând, *calea bobilor* este urmată și de celelalte voci, care își fac apariția parcursiv. Fatura corală se construiește din interior spre exterior, adică de la *tenori* și *altiste* spre *bași* și *soprane* — care se unesc într-o verticală acordică care, se va menține până la sfârșit. Odată unit, corul concluzionează unanim *Că ce se gândește/ Se împlinește/*.

Cu referire la sursele intonaționale ca factor al caracterului unitar al creației, autorul urmează principiul de monotematism, realizându-l la micronivel. Motivul inițial al părții I, construit pe mișcare pe secunde mari sau mici, este frecvent utilizat. Grație explorării sale în modele și construcții diverse, acesta trasează o axă comună între părțile I și IV, ceea ce-i conferă statutul de *leit-intonație*. Chiar de la bun început, el sună atât în stare directă, cât și în inversare (p. I, mm. 1–14).

Analizând modalitatea de expunere a acestuia, observăm prezența a două planuri timbrale care diferențiază cele două mișcări contrare: vocile de femei înfățișează motivul-temă descendent, iar cele de bărbați — ascendent. Acest joc de poziții are loc pe parcursul întregii secțiuni *a* din prima parte. Motivul dat este reluat în secțiunile *a*₁ și *a*₂ din prima parte (mm. 27–33; 64–81), însă demonstrează tangențe și cu materialul expus în partea a IV-a.

Acolo, același principiu de mișcare directă și inversă a *leit-intonației* este realizat în partidele vocilor de femei, însă, într-o configurație mai complicată. Datorită dialogului între cele patru voci care apar succesiv, pot fi reliefate două orizonturi fonice: mișcarea directă la *sopranele* I și II și cea în inversare la *altistele* I și II. Alternanța dintre ascendent și descendent este realizată prin structuri ritmice care variază de la o voce la alta și care fiind interpretate la nuanța *p* creează efectul sclipirilor de stele.

Același material intonațional, precum și procedeul lui de expunere, este folosit în secțiunea **c** din partea a IV-a, însă cu schimbarea poziției planurilor: mai întâi, tema expusă în direcția descendentă la *tenori* I și II, iar mai târziu — preluată ascendent de către *altistele* II și *sopranele* II (p. IV, mm. 28–75). Pe fundalul muzicii cu sunare mistică, în continuare se construiesc consecutiv două teme care reprezintă două extreme. Prima — tema *bașilor* și *baritonilor*, distinsă printr-un ritm vioi pe formula textuală *dum-du-du-dum-du-du* imaginează mersul sprinten al calului, care urmează căile persoanei descântate.

A doua — se dezvoltă în toate celelalte voci și reprezintă lumea misticului, în care se face descântecul. Vrajitoarea, prin intermediul calului, dă poruncă forțelor magice *În cruciș în curmeziș/ Să ia drumul în pietriș/ să nu stea/ să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce*. Tema acestui discurs este expusă inițial la *alto* I, iar ulterior, este asimilată și de *soprano* I (mm. 44, 52). Acest duet coral împreună cu celelalte straturi corale sunt dezvoltate intens, conducând spre culminația generală a părții a IV-a (m. 75).

Mai târziu, în secțiunea finală a părții a IV-a, compozitorul reproduce combinația a două planuri de expunere a motivului incipient ca o reminiscență a atmosferei spațiului stelar la sfârșitul acesteia. Mișcarea directă este oferită *altistelor* I și II, iar cea în recurență — *tenorilor* I și II. În acest fragment descoperim și un al treilea plan, constituit dintr-o temă mai dezvoltată, cu ambitus de sextă. Aici procedeul mișcării directe și în recurență este explorat, încă odată, de *baritoni* în direcția ascendentă, iar de *soprane* — în cea descendentă (p. IV, mm. 120–126). Această suprapunere a straturilor produce efectul unui caleidoscop stelar, în care vocile ca niște stele, rând pe rând, își arată strălucirea.

Tot în această secțiune ia naștere un nou motiv care face legătura între părțile a IV-a și a V-a. Principiul de expunere rămâne același, dar vocile se schimbă, astfel încât mișcarea directă la *altistele* I alternează, într-o imitație de tip *stretto*, cu cea a *altistelor* II (p. IV, mm. 76–101). În continuare același motiv este utilizat în formă circulară atât directă, cât și inversată, inițial în sonoritatea concomitentă a *tenorilor* I cu *altistele* II, iar apoi factura se amplifică prin completarea sa cu vocile *tenorilor* II și *altistelor* I, prin urmare se alătură *baritonii* și *sopranele* II, iar în ultimă instanță își fac apariția *bașii* și *sopranele* I (p. IV, mm. 102–105). O reluare a motivului analizat

mai sus are loc în partea a V-a (mm. 41–44, secțiunea *b*) prin îmbinarea de cuvinte *în temei*, expusă la *bași* în recurență, iar apoi la *soprane* — în mișcare directă.

Un alt exemplu de *leit-intonație* trasează linia de legătură între părțile a III-a și a V-a. Cele două expuneri ale ei se caracterizează prin intonații similare și desen ritmic identic, ceea ce se modifică este doar tonalitatea, în partea a III-a — *B-dur* (secțiunea *c* — *Allegro*, m. 30), iar în partea a V-a — *C-dur* (secțiunea *a1* — m. 108).

Asociațiile intonaționale, descoperite în evoluția materialului muzical, stabilesc nivelul primar al structurii unitare a formei ciclice a *Descânțece*-lor. Acest prim-nivel este determinat de utilizarea sistemului de *leit-intonații* care, conform exemplificărilor propuse, poate fi considerat unul fundamental în creația dată. Din punct de vedere al desfășurării discursului muzical, el prezintă un subterfugiu pregnant în redarea ritului mistic de descântare. Sistemul de *leit-intonații*, precum și alte două criterii: cel al compatibilității tonale și cel al dezvoltării tempoului, favorizează caracterului unitar al lucrării. Evoluția desfășurării criteriilor sus-menționate o prezentăm în schema de mai jos.

Tabelul 3.10. Spectrul tempourilor și planul modal-tonal în ciclul

Descânțece de I. Iachimciuc

I	II	III	IV	V
<u>de dezlegare</u>	<u>de dezlegare</u>	<u>pentru scrisă</u>	<u>de legare</u>	<u>de făcut peștrițe</u>
<i>Allegretto</i>	<i>Allegro (1–10)</i> <i>Adagio (11–25)</i> <i>Adagio (26–37)</i> <i>Allegro non troppo (38–48)</i> <i>Allegretto(49–98)</i> <i>Allegro (99–108)</i> <i>Adagio (109–128)</i>	<i>Allegro (1–19)</i> <i>Moderato (20–28)</i> <i>Allegro (29–95)</i>	<i>Adagio (1–27)</i> <i>Allegro(28–108)</i> <i>Adagio(109–126)</i>	<i>Allegro (1–56)</i> <i>Moderato (57–102)</i> <i>Allegro (103–120)</i>
<i>d mixolidic (1–15),</i> <i>e lidic (16–26),</i> <i>dis mixolidic (27–29),</i> <i>e lidic (45–46),</i> <i>e mixolidic (47–53),</i> <i>d mixolidic (68),</i> <i>fis-moll melodic (78–88),</i> <i>Fis-dur (89)</i>	<i>c-moll armonic (26–34)</i> <i>c hemitonic (35–37)</i> <i>fis, es hipofrigic (38–76)</i> <i>b,d hipofrigic (77–98)</i> <i>b (99–108)</i> <i>b lidic (109–128)</i>	<i>f mixolidic (1–28)</i> <i>f lidic (66–77)</i> <i>f (78–95)</i>	<i>g-moll natural/ dublu armonic/doric(1–8),</i> <i>fis, cis, gis, h cromatic (19–126)</i>	<i>b lidic/ treapta a II-a ridicată/a V-a coborâtă (1–24),</i> <i>g cromatic (25–34),</i> <i>gis (35)</i> <i>Es hemitonic (95)</i> <i>C-durr</i>

Examinând schema propusă, se poate lesne observa prevalarea tempoului *Allegro*, care determină, în creația de față, un mers general al lucrării, ceea ce creează o impresie inițială și despre caracterul ei. Tempoul *Allegro* este prezent în fiecare parte a ciclului, astfel, menținând continuu atmosfera de agitație interioară, provocată de vraja sub care se află persoanei descântate. Datorită apariției parțiale a tempoului lent — *Adagio* (în părțile a II-a și a IV-a) și celui *Moderato* (în pp. a III-a și a V-a), această agitație alternează cu o stare mai calmă, care dă senzația de scufundare într-o atmosferă magică.

Caracterul unitar al ciclului este asigurat, în primul rând, de folosirea a diverselor moduri, printre care un loc important aparține modului *lidic* și *mixolidic*. Periodic apare modul format din tonuri întregi (*hemitonic*), iar paleta modală, în momentele de dezvoltare, se completează cu moduri cromatice.

Se observă prevalarea tonalităților majore ce se leagă de concepția generală a lucrării. Deși ține de un rit păgân, ideea procesiunii de descântare este exprimată, în creația dată, într-o optică pozitivă. În acest context este important să remarcăm faptul că din cele trei tipuri de activitate „ocultă” (vraja, farmecul și descântecul) compozitorul a ales partea bună care are menirea de a izbăvi omul de „rău”, de „demon”, de „boală” sau, mai bine zis, de „făcătură” — produsă prin vrajă sau farmec. Astfel, compatibilitatea mișcărilor se datorează scopului central pe care acestea îl urmăresc — izbăvirea de rău și sporirea în viață, idee concluzionată prin fraza de încheiere a părții finale *Că ce se gândește/ Se împlinește*.

În concluzie, menționăm că prin intermediul genului popular al *descântecului*, compozitorul I. Iachimciuc abordează folclorul autohton — parte componentă a culturii muzicale contemporane. Ca și alți compozitori ai timpului, în creația sa, valorifică bogatele valori înrădăcinate în muzica populară. Compozitorul nu doar că unește multiplele aspecte ale ritului păgân: narațiunea, porunca directă și indirectă, comparația, gradația, dar și sintetizează câteva tipuri de descântece: „de dezlegare”, „de legare”, „pentru scrisă” și „de făcut pेत्रițe” ale căror particularități le dezvăluie într-o formă ciclică structurată în cinci părți, formă determinată de diversitatea textelor selectate. În esență, ea reprezintă dezvăluirea multilaterală a unui și același rit — *descântecul*.

În redarea specificului procesului de descântare un rol esențial îl joacă corul, ale cărui posibilități interpretative sunt pe larg valorificate. Aici predomină factura polifonizată, vocile fiind într-un permanent dialog, care, deseori, e marcat de distribuția elementelor unei anumite teme, mai multor partide corale. Procedul dat creează efectul segmentării liniei melodice, drept rezultat, însă ea este reintegrată datorită împletirii reușite a vocilor. Uneori, factura corală se bazează pe imitarea unor sunete extramuzicale, cu scopul de a sublinia aspectele magice ale muzicii.

Materialele analitice expuse mai sus confirmă faptul că ciclul *Descânțece*, semnat de Igor Iachimciuc reflectă pe deplin o gândire muzicală complexă, ce se încadrează în parametrii stilului contemporan. Creația corală vizată introduce în circuitul interpretativ o varietate de procedee tehnico-stilistice — atât tradiționale, cât și inovatoare, care fructifică un întreg arsenal de posibilități interpretative ale CNC.

3.3.2 De la Tiras pân' la Tissa de Tudor Chiriac privită sub aspect analitic și interpretativ

Lucrarea *De la Tiras pân' la Tissa* ocupă un loc important în creația compozitorului Tudor Chiriac — figură marcantă a culturii muzicale contemporane din întreg spațiul românesc. Dat fiind faptul că, compozitorul s-a format în condițiile „acelor mutații din climatul componistic basarabean, care l-au făcut sensibil la iradierile etnice ale cîntecului popular și la ideea muzicală folclorică” [91, p. 60], creația sa poartă spiritul tezaurului național. Astfel, el se avântă într-un larg spectru genuistic, îmbinând în muzica sa tradițiile naționale cu cele universale.

Muzica pentru cor constituie o latură reprezentativă în creația sa componistică. Ea cuprinde atât opusuri *a cappella*, cât și genuri vocal-simfonice. Prima categorie conține ciclul *Închinare*, pe versurile poezilor moldoveni (1973), *Litanie de priveghi*, pe versuri de Gr. Vieru (1987), *La moartea lui Ștefan Vodă* — variațiuni corale pe tema unui compozitor anonim (1987), *Tatăl nostru*, pentru cor mixt *a cappella*, pe text liturgic și altele. Printre creațiile vocal-simfonice se remarcă *Luci, soare, luci*: Cantată pentru cor de copii și orchestră pe versuri de Gr. Vieru (1978); *Divertisment festiv*, pentru cor și orchestră pe versuri de Gr. Vieru (1980), *Doinatoriu (Opus Sacrum Dacicum)*: Cantată în 9 părți, pentru solist (contralto), cor mixt, orgă, nai, vibrafon, *campana di chiesa* și toaca, pe versurile lui M. Eminescu, Gr. Vieru și D. Matcovschi (1990).

În cea de a doua categorie se încadrează și lucrarea *De la Tiras pân' la Tissa* — creație pentru cor mixt, solistă și grup de cordofone. În viziunea compozitorului, ea apare cu subtitlul *Carmina Daciae*, care, în traducere din limba latină, semnifică *Cânțece Dacice*. După amploarea sa, această creație ține locul uneia dintre cele mai valoroase realizări ale compozitorului în domeniul muzicii corale. Partitura a fost scrisă în anul 2008 și dată la tipar în 2009 la Iași, fiind dedicată „Corului *Cantores amicitie* și distinsului maestru Nicolae Gâscă” [49, p. 3], căruia autorul îi poartă profund respect. În România, lucrarea a fost interpretată de câteva ori, însă visul maestrului a fost să o prezinte în țara sa natală — Moldova, ceea ce a și realizat pe data de 10 noiembrie 2011 la Sala cu Orgă din Chișinău.

Primul pas întreprins a fost înregistrarea audio a creației în studioul Companiei Publice Teleradio-Moldova între 3–6 octombrie, 2011. Această variantă a fost realizată în interpretarea

Corului Național de Cameră condus de I. Stepan, *Corului de copii* al studioului coral *Vocile primăverii*, dirijat de M. Ganea, interpreta de muzică populară D. Paterău (solista orchestrei *Folclor*, conducător P. Neamțu), violoniștii: R. Tălămbuță, I. Manciu, C. Andriuță și violoncelistul I. Stahi. Aceasta a fost componenta selectată de însuși compozitorul, care a depus o muncă asiduă pentru a obține rezultatul dorit. Chiar cu câteva zile înainte de înregistrare, în cadrul unei reuniuni cu muzicienii, dumnealui și-a exprimat doleanța în adresa interpreților: „Doresc ca această înregistrare să fie un exemplu de urmat pentru toți cei care încă nu au auzit sau interpretat lucrarea” și, într-adevăr, maestrul a rămas nu doar satisfăcut, dar profund impresionat de calitatea și rapiditatea cu care a decurs înregistrarea.

Deși creația a sunat în România, cu certitudine, ea prezintă un fenomen actual în lumea muzicală din țara noastră. Valoarea acesteia este determinată, în primul rând, de consistența materialului muzical care este fundamentat pe melodii, intonații, structuri metro-ritmice și modale, extrase din folclorul românesc. Compozitorul a căutat să cuprindă o zonă geografică cât mai largă a materialului cules, „începând cu valea Tirasului (numele dacic al Nistrului), și terminând cu Crișurile Bihorului” [49, p. 1], fapt ce demonstrează intenția maestrului de a unifica arta românească de pretutindeni într-un produs artistic, un conținut și o valoare culturală unică și inseparabilă. În opinia cercetătoarei E. Mironenco, folclorul este „vectorul ideatic al lui T. Chiriac, fiindu-i un suport moral, o călăuză spirituală” [112, pp. 131–132].

Este de remarcat faptul că sursele folclorice abordate nu sunt anonime, ci (precum menționează compozitorul) „din repertoriul profesioniștilor tradiției orale românești: surorile Osoianu, Fl. Bradu, Șt. Pintilie, Gr. Leșe, T. Ștefan ș.a.” [49, p. 1]. Un exemplu veridic este binecunoscuta baladă *Miorița*, a cărei melodie a fost înregistrată „de la Ileana Anastasiu din satul Manta/Cahul în anul 1976” [148, p. 95].

Referindu-ne la creația *De la Tiras pân' la Tissa*, specificăm că utilizarea folclorului profesioniștilor înseamnă revalorificarea artei, deja, popularizate. Înălțarea spre acest fenomen artistic este înfăptuită prin „intervenirea” compozitorului nu doar „asupra melodiilor, ci și a textelor poetice” [49, p. 1]. După cum mărturisește însuși autorul, o asemenea imixtiune, în creația componistică, poate fi asociată cu „exemplul modernilor baltici: Velio Tormis, August Anist, Tonu Seilenthal, Arvo Laanest și alții” [idem].

Originalitatea versurilor nu se datorează doar adaptării acestora la conținutul dramatic al lucrării, ci și juxtapunerii inedite a textelor folclorice cu poezia autentică a poetului Gr. Vieru. Însuși compozitorul comunică faptul că „singurul vers scris de poet este *Lai lăișor* și aparține lui Gr. Vieru” [49, p. 1], reprezentând expresia autodefinirii poetului basarabean. T. Chiriac concepe aceste versuri drept un colind pentru cei doi îndrăgostiți. Abordarea poeziei lui Gr. Vieru nu este

întâmplătoare, compozitorul identificând în ea unele simboluri fundamentale ale vieții umane: „Creatorul/ personalitatea (*Doamne, ce blând munte/ printre păsări multe*), Mama (*I-auzi cum mai cântă/ de-o mumă lui sfântă*), Dragostea (*blonduța cu părul ca luna*), Creația (*Și tot suie-n cale/ steaua gurii sale*), Veșnicia (*Și tot ia lucire/ din dumnezeire*)” [idem].

Ideea profund filosofică a creației este exprimată printr-un ansamblu de mijloace de expresie muzicală și poetică tipice folclorului românesc. Acestea sunt încadrate într-o arhitectonică ce „depășește principiul de ciclu” datorită mai multor factori, dintre care compozitorul remarcă „principiul tectonic de Riturnelă” [49, p. 2]. Conform concepției autorului, acest procedeu urmărește o funcție dublă: delimitarea părților și unificarea întregului, în același timp [idem]. Fiind constituit din douăsprezece numere, ciclul marchează două subcicluri: primul include secțiunile cuprinse între 1 și 4 (Nr. 1 — *Lai lăișor*; Nr. 2 — *Cântă cucu-a-nstrăinare*; Nr. 3 — *Când eram pe Ialomîța*; Nr. 4 — *Mult mi-i dor de badea iară*), și al doilea — părțile încadrate între 6 și 12 (Nr. 6 — *Cântec de voinicie*; Nr. 7 — *Ce cânti, bade-așa la șes?*; Nr. 8 — *Trimisu-mi-o badea carte*; Nr. 9 — *Dorul la badea mă mână*; Nr. 11 — *Faptu-s-a de-un legănel*; Nr. 12 — *Lai lăișor*). Nr. 5 — *Vin flăcăi din străinie* reprezintă „axa de simetrie a lucrării” [idem]. Caracterul unitar al ciclului este realizat prin trasarea unui contur generalizator în jurul formei, sursa de universalizare fiind prima secțiune (*Lai lăișor*), reluată în finalul lucrării cu un alt text poetic — colind pentru copii [49, p. 3].

Profunzimea mesajului poetic l-a determinat pe compozitor să folosească resursele „genului cantato-oratorial” [49, p. 3]. Intenția sa poate fi confirmată mai ales de implicarea, nemijlocită, a corului, drept protagonistul principal al lucrării și reprezentantul de bază al genului respectiv. În creația componistică a lui T. Chiriac, o abordare genuistică similară a fost realizată prin *Doinatoriu*, titlu prin care autorul a combinat „două noțiuni foarte bine conturate: *doina*, gen al muzicii populare românești și *toriul* (*oratoriul*), gen vocal simfonic din muzica academică” [50, p. 131]. Pentru a evidenția unicitatea conceptului ideatic al creației *De la Tiras pân' la Tissa* vom face o comparație succintă a acestor două lucrări.

Pe lângă unitatea genului, o altă trăsătură comună pentru cele două opusuri este utilizarea versurilor poezilor basarabeni, dintre care poezia lui Gr. Vieru apare în ambele. Ceea ce le deosebește, din punct de vedere textual, este faptul că în *Carmina Daciae*, textele populare sunt prelucrate și adaptate la discursul dramatic de însuși compozitorul, pe când în *Opus Sacrum Dacicum* (p. I — *Făptura*), dumnealui face referire la versurile populare prelucrate de N. Dabija.

O altă distincție între cele două lucrări este tematica, care în ambele cazuri este perfect actualizată. *De la Tiras pân' la Tissa* este pătrunsă de o concepție, cât se poate de explicită, a

dragostei în mediul contemporan românesc [49, p. 1], pe când *Doinatoriul* este creat drept un ritual pentru comemorarea eroilor naționali și martirilor neamului.

O altă paralelă între *De la Tiras pân' la Tissa* și *Doinatoriu* este intenția compozitorului de a îmbina arta academică cu cea populară, mai ales prin utilizarea instrumentelor din orchestra simfonică (vibrafon, violoncel) și cea de fanfară (trombon, tubă) alături de instrumentele populare (vioară, nai, cinel, drâmbă, toacă). Desigur că pot fi descoperite o mulțime de tangențe, precum și componentele distinctive între aceste două lucrări de amploare, însă ceea ce le unește cu siguranță este valorificarea corului, prin investirea lui cu rolul de reprezentant principal al genului abordat.

În creația *De la Tiras pân' la Tissa*, corul este interpretul central, dat fiind faptul că dintre cele douăsprezece mișcări componente, unsprezece sunt corale și doar unul, sub formă de bocet, implică participarea solistei (Nr. 5 — *Vin flăcăi din străinie*). Corul, însă, nu este exclus nici acolo, îndeplinind o dublă funcționalitate: uneori, acompaniază, iar alteori definește ambianța. Rolul de acompaniament îi este atribuit odată cu expunerea *solo*-ului *Cine-nstrăinează omul/ Să îi sărăcească Pomul* (c. 32), unde vocile corale își fac apariția parcursiv la interval de secunde mici și mari.

Suprapunerea vocilor într-o manieră intensă, formează o densitate factuală excesivă și produce o atmosferă mistică care este definită, la sfârșitul perioadei, de înfiriparea unui *cluster* pe versul *să se petreacă* preluat din tema solistei (3 mm. înainte de c. 33). Anume în acest caz, corul participă în mod direct la conturarea ambianței, după care, odată cu prezentarea strofei a doua (c. 33), își reia poziția de acompaniator.

Fig. 3.22. *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac, Nr. 5 — *Vin flăcăi din străinie*, mm. 30–32

Alteori, anumite partide corale sunt tratate, de către compozitor, drept personaje centrale ale dramaturgiei muzical-poetice, atribuindu-li-se roluri solo. Vom remarca faptul că autorul valorifică calitățile solistice ale tuturor vocilor. Spre exemplu în Nr. 5 (*Vin flăcăi din străinie*), dânsul optează pentru „dramatismul nedisimulat al altistelor, cu timbrul lor profund, dens și înțelept” [49, p. 2], în scopul redării unei expresivități potrivite „*con dolore*, cu resemnare și cu sinceritate” [49, p. 39] a temei inițiale din secțiunea — *Nistrule, apă sălcie / vin flăcăi din străinie...* În *Cântec de voinice* (Nr. 6), *tenorii* și *bașii* I preiau rolul unei voci-solo, interpretând tema la *unison*, pe când toate celelalte voci acompaniază.

În alte părți, precum sunt *Când eram pe Ialomița* (Nr. 3), *Mult mi-i dor de badea iară* (Nr. 4), și întreaga „suită bihoreană” încadrată între numerele 7 și 10 (*Ce cânti, bade-așa la șes?*; *Trimisu-mi-o badea carte*; *Cântec de logodire*; *Dorul la badea mă mână*) rolul de soliste îl dețin *sopranele*, posibilitățile lor vocal-timbrale fiind explorate în vederea reproducerii rafinate a stărilor emoționale reflectate în context. *Când eram pe Ialomița* evocă amintiri despre dragoste și afecțiuni de nostalgie, întruchipate printr-un caracter vioi, cu acompaniament în ritm de horă. Spiritul elegiac se remarcă în *Mult mi-i dor de badea iară*, care exprimă un sentiment de înstrăinare dureroasă.

Acestea sunt redade prin cantilena duioasă „cu dor mult” și cu caracterul „legănat”, încadrat în desenul ritmic al trioletelor pe care este construită tema [49, p. 31].

Aici un interes deosebit prezintă acompaniamentul către a doua frază (*Nourășul ce-o fi oare?*), unde compozitorul introduce vocea tenorului cu o sunare suavă pe durate egale de triolete pe silabele *di-ri-di di-ri-di*, imitând „șitura de cobză” [idem].

24 $\text{♩} = 80$ cu dor mult legănat ma legato
 S. *mp* Pu- li - naș din deal a - dus, *poco* din deal a - dus,
 A. uu... *p*
 T. *p*

cu dor intens liric cu dor mai resemnat
 S. *mf* tre - ce - un no - u - raș pe sus, din - spre ră - să - rit spre - apus. Do - ru - le dor, floa - re de - a - li -
 A. *sub. p* uu... *sub. p*

25
 S. or. *p* No - u - ra - șul ce - o fi oa -
 A. *mf*
 T. *div.* soave e eguale (con moto) *mp* Di - ri - di di - ri - di simile
 S. re? ce - o fi oa - re? *legato* *mf* Nu știu - i ploa - ic, ori nin - soa - re.
 A. *mp* uu...
 T. *legato*
 B. *mp* uu...

Fig. 3.23. *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac,

Nr. 4 — *Mult mi-i dor de badea iară*, mm. 8–12

Prin intermediul resurselor corale sunt folosite importante procedee de dezvoltare a discursului muzical, precum tratarea instrumentală a vocilor corale și folosirea procedeele vocale inovatoare care depășesc aria intonației muzicale. Prin aceasta, inovațiile muzicii contemporane se îmbină firesc cu limbajul folclorului românesc. În fond, se depistează multiple procedee de dezvoltare a discursului muzical, iar posibilitățile vocilor corale sunt folosite drept resurse de bază ce prezintă un solid potențial de execuție a acestora. Alături de tratarea instrumentală a vocilor corale, se profilează și procedee vocale inovatoare care depășesc aria intonației muzicale. Prin aceasta, inovațiile muzicii contemporane se îmbină firesc cu limbajul folclorului românesc.

Tratarea instrumentală a vocilor corale, procedeu frecvent utilizat în partitura *De la Tiras pân' la Tissa*, demonstrează intenția compozitorului de a multiplica funcțiile corului. Exemple elocvente sunt prezentate în *Cântec-ul de voinicie* (Nr. 6), unde anumite voci reproduc sonoritatea instrumentelor ce se potrivesc timbrului, registrului și particularităților acestora. *Soprano* și *alto* redau efectul sonorității trompetei cu și fără surdină, prin rostirea silabelor *ta-ba-dam-pam-pam* într-un etalaj consecutiv (4 mm., înainte de c. 41). *Basul II* imită „tromboanele, susținute de *tamburo militare*” cu ajutorul silabelor *ta-ba-da-ba-da-ba-dam* pe o mișcare cromatică descendentă, ce generează și o dinamică în descreștere de la *f* la *mp* (3 mm. înainte de c. 41).

The image shows a musical score for a choir and instrumental accompaniment. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "ta ba dam pam pam", "ta ba dam pam pam", "Bum ta bum ta bum ta bum ta", "lui, ce e dat doar o - mu -", "Bum ta bum ta bum ta bum ta", "lui, ce e dat doar o - mu -", "bum", "ta ba daba daba dam bum bum bum". The instrumental parts include a Bassoon (B.) and a Bass (B.). The score is in 4/4 time and features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *mp*.

Fig. 3.24. *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac,

Nr. 6 — *Cântec de voinicie*, mm. 52–54

În continuare, tromboanele sunt, brusc, înlocuite cu tuba din fanfara militară prin pronunțarea silabelor *bum-bum* și *rum-pum*. Imitarea altor instrumente, precum *toba* și *cinelul*, componente ale orchestrei de muzică populară, este încredințată partidelor feminine (*soprano* și *alto*), toba fiind reprodusă prin silaba *bum*, iar cinelul prin *ța* (c. 37).

Accentuăm faptul că compozitorul este foarte atent la interpretarea acestor procedee, indicând o serie de remarci, precum: „punând palmele „pâlnie” la gură și acoperind nările cu ambele degete arătătoare, imită trompeta cu surdină” [49, p. 67].

Încă un instrument abordat de compozitor este *drâmba*, aceasta fiind imitată, mai întâi, de *alto* pe silaba *biu*, pronunțată nazal la înălțimea sunetului *sol* după care e preluată de *tenor* într-un ritm similar, însă la înălțime diferită (c. 56). Sub aspect ritmic, sunetele atribuite *drâmbei* sunt organizate în mod diferit: în partida *tenorilor* I se realizează un strat sonor alcătuit din 8 optimi în măsură, iar în partida *tenorilor* II optimele alternează cu pauze.

(56)

The musical score consists of the following parts:

- S. (Soprano):** Three staves with lyrics: "În-ge-rii și Ste-le-le lai la la la la la lai lai,"
- A. (Alto):** Two staves with lyrics: "În-ge-rii și le lai la la la lai lai," and "uu... div."
- T. (Tenor):** Two staves with lyrics: "Biu biu biu biu Bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u bi-u"
- T. I. (Tenor I):** One staff with lyrics: "Biu biu biu biu Biu biu biu biu biu biu biu biu"
- B. (Bass):** One staff with the lyric "la"

Fig. 3.25. De la Tiras pân' la Tissa de T. Chiriac,

Nr. 9 — Cântec de logodire, mm. 21–23

Un alt exemplu de imitare a instrumentarului muzical popular reprezintă nr. 5 *Mult mi-i dor de badea iară*, unde compozitorul afișează indicația: „imitând țitura de cobză. Optimea a 3-a a fiecărui triolet trebuie cântată cât mai aproape de primele două, și nu izolată de ele” (p. 31 a partiturii). În plus, această remarcă demonstrează o atenție sporită a compozitorului asupra procedeelelor de interpretare vocal-corală. Puțin mai târziu se profilează imitarea țambalului în partida *bașilor* [49, p. 69].

Intenția compozitorului de a reda caracterul popular al muzicii dictează, de fapt, apelul la resursele interpretative aparținente folclorului românesc. Astfel, pentru *solo*-ul din partea a 5-a (*Vin flăcăi din străinie*) compozitorul înaintea o cerință fundamentală, verbalizată și în cadrul repetițiilor CNC cu prezența dumnealui, cu referire la interpretarea în manieră populară, nu academică” [49, p. 41].

În unele cazuri, compozitorul apelează la posibilitatea abordării unor figuri de stil potrivite sonorității instrumentelor. Ca exemplu vom propune reproducerea a trei *cinele*, realizată în *Cântec de voinicie* (Nr. 6) de către *soprano* II și *alto* II, prin intermediul *onomatopeelor nonsonore*: *cii...*, *țss...*, *psss...* (cifra 39). O altă menire a *onomatopeei* este de a crea atmosfera și de a reda fenomene din natură, precum este reprezentată în Nr. 5 — *Vin flăcăi din străinie*. Aici, prin silaba *șși*, în care vocala *î* face o trecere treptată la *i*, este imitat „șuieratul vântului a *pustiu*”, procedeu executat de *alto* III, *tenor* III și *bas* III [49, p. 44]. Prin aceste exemple dezvăluim inventivitatea compozitorului în privința procedeelelor de emiteră a sunetului coral.

Cu referire la folosirea procedeelelor care depășesc aria intonației muzicale în partitura creației vizate, descoperim mai multe mijloace inovatoare care contribuie la crearea unui tablou sonor inedit. Unul dintre ele se referă la folosirea frecventă a procedeeului *glissando* care, după cum se știe, este legat de intonarea stohastică, un fel de aleatorică limitată. Astfel, pe p. 42 a partiturii în partida *sopranelor*, *glissando* se îmbină cu *Sprechstimme*, deci, desenul ritmic se execută precis, pe când înălțimea melodiei nu este indicată. În acest context este vorba, mai degrabă, de o intonație vorbită, și nu una muzicală. Într-unul din momentele de vârf, *glissando* capătă un efect expresiv pregnant, atenționând ascultătorii asupra cuvintelor-cheie ale textului literar al acestei părți (*de suflet, la moartea sa*).

Același procedeu îl găsim în Nr. 8 — *Trimisu-mi-o badea carte* (c. 52), unde *glissando* descendent pe cuvintele *hei țurăi* este însoțit de *Sprechstimme* cu o organizare ritmică diferită, ceea ce conferă fiecărei partide corale un caracter individualizat.

La începutul nr. 9 *Cântec de logodire* depistăm *glissando* care se îmbină cu *Sprechstimme*, implicând mai multe desene ritmice ale unor pasaje cu extindere diversă. Menționăm remarca

autorului: „*Glissando* cromatic descendent; trebuie interpretat cât mai cromatic, nu intonat ca pe note” [49, p. 105].

În cadrul părții a 5-a *Vin flăcăi din străinie* compozitorul utilizează *glissando* în diferite straturi ale facturii corale. De exemplu, la p.47 găsim *glissando* ascendent-descendent în partidele *altiştilor, tenorilor și bașilor*, limita de diapazon fiind aceeași (*bașii* cu o octavă mai jos). Sub aspect interpretativ menționăm că este dificilă interpretarea acestui procedeu identic pentru toate vocile, cu început uniform și simultan al sunetului de bază și cu viteză egală a mișcării pe scara sonoră până la vârful *glissando*-ului și înapoi.

În nr. 10 *Dorul la badea mă mână*, compozitorul implică *glissando*-ul în toate partidele — procedeu des întâlnit în practica componistică contemporană. Și în acest caz, avem indicația concretă despre modul de execuție: „*Glissando* cromatic descendent; aici trebuie interpretat cât mai exploziv, nu intonat „ca pe note”” [49, p. 118]. În partidele corale acest *glissando* descendent începe de la sunete diferite: g^2 în partida *sopranelor* I și II, g^2 și f^2 în cea a *altiştilor*, g în partida *tenorilor* I și II și de la h în cea a *bașilor* I și II.

O altă trăsătură specifică în interpretarea procedurii *glissando* se evidențiază în aplicarea *glissando*-ului ascendent ca pasaj ce se încheie deseori cu un sunet final fără intonație muzicală și înălțime concretă. În acest mod se produce efectul unui strigăt. Drept exemplu servește *glissando* ascendent în partida *alto* I din partea a 10-a *Dorul la badea mă mână* (pp. 119, 120, 121 ale partiturii): în continuare compozitorul variază ambitusul *glissando*-ului de la octavă la sexta mare.

Un exemplu inovator de tratare a intonației non-muzicale în cadrul creației analizate, se prezintă în partea a 9-a *Cântec de logodire* (pp. 116–117 din partitură), unde compozitorul indică doar aspectele ritmice ale facturii corale. În locul resurselor vocale, se folosesc procedee produse prin intermediul corpului uman: astfel, după cum indică însuși compozitorul, „Notele cu piciorușele în sus = bătăi din palme. Notele cu piciorușele în jos = lovire cu degetul mare al mâinii drepte, pe încheietura mâinii stângi. Acestea nu se aud, dar sunt sprijin pentru interpretarea ritmului sincopat, dificil” [49, p. 116].

Generalizând cele expuse anterior, afirmăm preocuparea compozitorului pentru explorarea multilaterală a corului. Pentru redarea conținutului dramatic, dumnealui folosește întregul arsenal de posibilități interpretative și, desigur, îl îmbogățește calitativ, înălțând vocile corale până la altitudinea sunetelor instrumentelor atât din orchestra populară, cât și din cea de fanfară, ceea ce rezultă o tratare instrumentală a vocilor. În plus, paleta sonoră a creației vizate se exinde considerabil prin diferite procedee care implică sunetele non-muzicale, non-intonate precum *glissando*, *Spreschstimme*, bătăi din palme etc.

3.4. Concluzii la capitolul 3

1. Utilizarea folclorului constituie o prioritate pentru componistica muzicală contemporană unde se regăsesc diverse surse folclorice. Printre compozitorii din Republica Moldova, T. Chiriac și I. Iachimciuc manifestă două viziuni diferite asupra folclorului, reflectate, în mare parte, în creațiile *De la Tiras pân' la Tissa* și, respectiv, *Descânțece*.

2. Astfel, T. Chiriac a folosit un strat țărănesc, în care se abordează și tema înstrăinării la diferite etape ale vieții. I. Iachimciuc, prin urmare, a recurs la un izvor mai vechi al tradiției populare — *descântecul* — o formă specifică a ritului păgân. În ceea ce privește originea versurilor, *De la Tiras pân' la Tissa*, pe lângă textele folclorice autentice, include și modele prelucrate și chiar versuri originale din poezia autorilor autohtoni. În *Descânțece*, dimpotrivă, compozitorul nu intervine nici într-o măsură asupra textelor populare, ba chiar intenționează evidențierea elementelor veritabile. Mai mult ca atât, cu scopul redării cât mai desăvârșite a conținutului și caracterului acestora, el le prezintă sub diverse forme și le dezvoltă prin diferite metode tehnice.

3. Forma ciclică este realizată și în lucrarea lui T. Chiriac, aceasta cuprinzând mai multe mișcări bazate pe desfășurarea unui subiect comun. Principiul formei unitare este o preocupare a ambilor autori. Fiecare dintre opusurile sus-numite prezintă câte o idee dramaturgică desfășurată în felurite ipostaze ce se unesc într-o concepție generală. Integralitatea piesei *De la Tiras pân' la Tissa* se datorează poeziei *Lai lăișor* de Gr. Vieru prezentată în părțile extreme (I și a XII-a) ale ciclului — o structură echilibrată compusă din două subcicluri, divizate prin intermediul numărului solistic (Nr. 5 *Vin flăcăi din străinie*). *Descânțece* se structurează pe o formă pentapartită, determinată de diversitatea textelor selectate care, în esență, prezintă dezvoltarea multilaterală a unui și același fenomen — descântecul.

4. La nivelul limbajului muzical, T. Chiriac folosește citate din repertoriul profesioniștilor tradiției orale. I. Iachimciuc, însă se dezice de citarea directă a exemplurilor muzicale, el creează melosul folcloric utilizând unele intonații, turații, moduri, ritmuri care redau efecte sonore specifice, precum: imitarea cocoșului, mersul la galop al calului, zborul „păsării ușoare” etc. Pe lângă acestea se profilează unele elemente extramuzicale de tipul bățăilor din palme, a strigăturilor, șoptitului ș.a.

5. La nivel stilistic, mijloacele utilizate pentru expunerea și dezvoltarea acestora plasează creația *Descânțece* în stilistica neofolclorismului. Unele dintre cele mai caracteristice elemente folosite sunt modurile specifice din spațiul românesc, tonalitatea cromatică și cea lărgită, intonații și turații melodice reprezentative pentru folclorul local.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea întreprinsă în cadrul prezentei teze a condus la **soluționarea unei probleme științifice importante** care constă în fundamentarea rolului CNC în promovarea muzicii corale autohtone. Prin aceasta, prezenta lucrare își aduce contribuția la lichidarea discrepanței dintre valoarea artistică incontestabilă a moștenirii de creație a Corului Național de Cameră, în general, și a repertoriului național interpretat de acest colectiv, în particular și, completează insuficiența studiului științific al aportului CNC în cultura națională la confluența secolelor XX și XXI.

Rezultatele științifice obținute în consecința elaborării prezentului studiu sunt următoarele:

1. Conceperea profilului de creație al Corului Național de Cameră, prin constituirea istoricului, repertoriului și realizărilor sale artistice, fapt ce a condus spre confirmarea conceptului de cor de cameră ca și tip special de cor — o ramură componentă a artei interpretative profesioniste. Specificul corului cameral, în general, dar și cel al CNC, în mod particular se definește prin anumite noțiuni caracteristice: *strategie sonoră; voci flexibile; sonoritate echilibrată; mobilitate în creație; individualitate artistică* etc.

2. Demonstrarea universalismului drept direcție caracteristică CNC, concept atribuit atât universalității repertoriului abordat, cât și multilateralității sferelor activității sale pe plan național și internațional. Evidențierea repertoriului de muzică spaniolă și cel *semnat de compozitorii spațiului latino-american* ca și trăsătură unică, determinată de contextul în care s-a format colectivul, care a generat instituirea unei direcții particulare și anume, tendința spre *repertoriul de muzică spaniolă* și, în sens mai larg, spre *tematica hispanității*.

3. Elaborarea profilului artistic al conducătorului artistic și prim-dirijorului CNC — Ilona Stepan. Definirea stilului său dirijoral, prin sistematizarea tradițiilor și școlilor de dirijat coral urmate: națională, sovietică (rusă) și europeană (românească). Elucidarea premiselor care au determinat formarea stilului dirijoral de natură sintetică al I. Stepan, prin evidențierea experienței concertistice vaste, a activităților multiple în cadrul festivalurilor, turneelor, proiectelor, concursurilor, desfășurate în țările Uniunii Europene, cărora li se adaugă și colaborările cu organizațiile concertistice internaționale.

4. Potențarea, în contextul analizei creațiilor compozitorilor autohtoni, a limbajului și procedeelelor componistice folosite; evidențierea specificului utilizării folclorului în muzica corală din Republica Moldova; reliefarea procedeelelor interpretative tradiționale și descoperirea celor inovatoare; relevarea particularităților interpretative ale creațiilor studiate.

5. Descoperirea, în creațiile analizate, a mai multor procedee interpretative — atât tradiționale, cât și inovatoare, precum tratarea instrumentală a vocilor; imitarea de către coriști a diferitor procedee onomatopice și cele de emiterea sunetelor extra-muzicale, neintonate, care au drept efect lărgirea spectrului sonor al creațiilor analizate, pe de o parte, dar și valorificarea posibilităților interpretative de înalt nivel ale CNC, pe de altă parte.

Printre cele mai relevante **concluzii**, obținute în urma cercetării, menționăm următoarele:

1. Ca și rezultat al cercetării activității artistice a CNC am demonstrat următoarele: corul de cameră reprezintă un tip special de cor. Acesta este mai mobil, mai select și se deosebește de alte categorii de colective corale prin faptul că își atribuie o sarcină specifică — implementarea unei strategii sonore speciale. Alături de aceasta, se profilează necesitatea identificării posibilităților fiecărei voci în particular, crearea sonorității uniforme ale grupurilor corale individuale și cel al *tutti* coral [36].

2. Ca urmare a cercetării parcursului artistic și activității CNC, am dedus faptul că repertoriul CNC are ca și calitate universalismul. Acesta se manifestă în diferite planuri: din punct de vedere al genurilor și formelor, ceea ce ține de apartenența stilistică a compozițiilor corale și din considerentul atribuirii lor la diverse școli naționale etc. Toate aceste premise au determinat acumularea experienței de interpretare de către membrii corului și de către dirijorul Iona Stepan. Această experiență este aplicată și în interpretarea muzicii compozitorilor naționali.

Universalismul se manifestă și în activitatea CNC de-a lungul istoriei sale de peste două decenii, prezentându-se prin experimentarea continuă a diverselor tipuri de activități extratradiționale. Printre ele enumerăm: activitatea de concert, înregistrarea interpretării *live*, sau audio și video într-un studio, participarea la proiecte internaționale de operă, implicarea în spectacole cu program constituit din fragmente corale ale scenelor de operă, inclusiv prestața coriștilor nu doar pe post de cântăreți, ci și ca actori dramatici. Evidențiem și contribuția membrilor CNC în ipostaze de coriști și de actori în înregistrările spoturilor comerciale [171].

În același context al universalismului, menționăm și tratarea CNC ca și laborator de creație pentru numeroși dirijori străini, atunci când colectivul devine o platformă de lucru pentru dirijori care aparțin diferitelor culturi muzicale, școli dirijorale și prezintă diverse viziuni interpretative.

3. Profilul artistic, direcțiile de dezvoltare ale CNC, specificul interpretativ și selectarea repertoriului corului sunt determinate, în mare măsură, de talentul și munca enormă a conducătorului artistic și prim-dirijorului CNC — Iona Stepan. Evoluția sa pe plan profesional demonstrează că a sintetizat diferite tradiții și școli de dirijat coral: națională, sovietică (rusă) și europeană (românească). Personalitatea artistică a I. Stepan îmbină echilibrat tehnica dirijorală moștenită de la profesorii C. Cobasnean și L. Axionova. Specificul interpretativ, atitudinea față de

repertoriu, măiestria de a reda aspectele sonore și stilistice ale compoziției corale le-a preluat de la Gh. Strezev [37].

Datorită experienței concertistice, participării la festivalurile și concursurile europene, inclusiv cele de artă corală spaniolă, grație implicării în diverse proiecte și colaborării cu organizațiile concertistice internaționale, I. Stepan și-a format o viziune universală asupra modalității de tratare a creațiilor din diferite epoci și un stil individual de interpretare a muzicii, având și acesta o natură sintetică.

În consecința cercetării am sistematizat câteva particularități ale stilului dirijoral individual al Ilonei Stepan. Printre ele ne vom referi la simțul impecabil al stilului muzical, la măiestria unică de a obține o sonoritate potrivită mesajului componistic, la tehnica bazată pe precizie, virtuozitate și simțul măsurii, la o dicție și o prozodie adecvate, realizate în diferite limbi și alte procedee. Cu privire la stilul de conducere a colectivului, coriștii și muzicienii cu care colaborează I. Stepan, afirmă că este un stil democratic. Strategia dumneaei se axează pe respectul față de fiecare interpret, pe de o parte, și pe o disciplină severă, pe conștientizarea responsabilității față de actul de interpretare, pe de altă parte [37].

4. Măiestria CNC, calitatea artistică a acestuia a devenit un stimulent important pentru dezvoltarea școlii componistice naționale. Istoria CNC demonstrează că cele mai interesante lucrări corale sau coral-simfonice scrise de compozitorii din Republica Moldova (V. Zagorschi, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Ciobanu, V. Ciolac, V. Burlea, M. Stârcea, I. Iachimciuc) au fost interpretate de CNC și incluse în repertoriul corului, prezentate pentru public național și internațional, astfel promovând creația componistică autohtonă.

Cu privire la repertoriul național, în teză am realizat o clasificare a creațiilor acestora interpretate de cor: opere de autor versus aranjamente corale, piese pentru componentă omogenă versus cea eterogenă, opere *a cappella* versus piesele cu acompaniament; compoziții bazate pe versuri ale poeților naționali versus celor pe texte populare; creații laice sau religioase (care aparțin cultului catolic și ortodox); miniaturi corale versus lucrări ciclice de proporții etc.

5. În baza analizei creațiilor compozitorilor autohtoni: *Ciocârlia* de I. Enache, *Colo sus, colo mai jos* de D. Belinschi, *Norii* de Z. Tkaci pe versuri A. Roșca, *Descânțete* de I. Iachimciuc și *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac au fost valorificate posibilitățile interpretative ale corului. În prezenta teză se profilează mai multe procedee interpretative — atât tradiționale, cât și inovatoare care au fructificat capacitățile de interpretare ale CNC ca și cor de cameră contemporan. Printre cele mai importante procedee vom menționa tratarea instrumentală a vocilor în creația *De la Tiras pân' la Tissa* de T. Chiriac, care se bazează pe imitarea suntelor diferitor instrumente fie din orchestra populară (tobă, cinel, drâmbă) sau din cea de fanfară (trombon, trompetă). În diferite

contexte muzicale, prin atribuirea funcțiilor de solist și de acompaniator partidelor corale, T. Chiriac valorifică particularitățile vocal-timbrale, dar și tehnice ale corului [39; 40].

6. În creațiile studiate descoperim interpretarea diferitor tipuri de factură corală, bazate pe micropolifonie, eterofonie, poliostinato, polifonie imitativă și contrastantă, polifonia straturilor; relevăm interpretarea (inclusiv *a cappella*) a verticalei disonante în condițiile aplicării structurilor polimodale, tonalității lărgite, cromaticii etc. În creația *Descânțece* de I. Iachimciuc, determinată de stilistica neofolclorismului, predomină factura polifonizată, inclusiv micropolifonie. Vocile sunt într-un permanent dialog care, deseori, e marcat de distribuirea elementelor unei anumite teme, mai multor partide corale. În cadrul scriiturii polifonice compozitorul reușește să obțină autonomia și libertatea vocilor corale și folosește, pe larg, verticala disonantă care cere de la cor o măiestrie aparte [41].

O problemă interpretativă aparte se referă la imitarea de către coriști a diferitor procedee onomatopice, care înaintează muzicienilor cerințe înalte pentru a obține o articulație impecabilă, o dibăcie desăvârșită în emiterea sunetului programat de conceptul componistic, un simț ritmic avansat. Pe lângă toate, remarcăm și lărgirea spectrului sonor al creațiilor analizate prin implicarea mai multor procedee de emiteră a sunetelor extra-muzicale, neintonate, care cer de la coriști și de la dirijor o înțelegere perfectă a specificului expresiv al acestor procedee, solicitând și capacitatea de a le reda adecvat, în conformitate cu conceptul componistic. Nu întâmplător, premierele mai multor creații au fost realizate în strânsă colaborare cu compozitorii, așa precum a fost și în cazul lansării pieselor Z. Tkaci, ale lui T. Chiriac, I. Iachimciuc și cele ale lui D. Belinschi, analizate în prezenta teză. În acest context, ideile compozitorilor au fost discutate, clarificate și, prin urmare, întruchipate în cea mai reușită versiune posibilă.

În temeiul concluziilor și constatărilor elaborate vom formula anumite **recomandări**:

1. A continua cercetările în vederea valorificării creațiilor corale semnate de compozitorii din Republica Moldova, în baza unei arii de investigare ample, terenul materialului empiric fiind lărgit prin abordarea unui număr mai mare de opusuri corale autohtone.

2. A iniția studii comparate legate de activitatea corurilor de cameră din regiune — România, Ucraina, Bulgaria, Serbia, Polonia, Cehia și alte țări.

3. A include CNC într-un context european și mondial prin stimularea apariției articolelor științifice în reviste de specialitate din țările Uniunii Europene, Statele Unite ale Americii, Canada ș.a.

4. În temeiul consolidării și optimizării materialelor tezei, a promova patrimoniul interpretativ inedit al CNC prin înregistrarea a noi materiale video, prin crearea filmelor documentare și diseminarea acestora pe platforme online; a actualiza înregistrările *video* și *audio*

realizate pe parcursul existenței colectivului în vederea conservării datelor valoroase cu referire la crearea, afirmarea și evoluția colectivului ca și model primar de colectiv coral cameral în Republica Moldova.

5. A asigura popularizarea repertoriului CNC, inclusiv creațiile compozitorilor din țara noastră, pe plan internațional, prin organizarea turneelor, participarea la diferite evenimente internaționale de artă corală, inclusiv, și prezentarea de master-class-uri.

6. Ținând cont de predilecția CNC către tematica *hispanității muzicale*, a promova repertoriul alcătuit din opusurile autorilor din Spania, Portugalia, țările Americii Latine.

7. A reveni la practica utilizată în perioada existenței CNC ca și Corul *Union Fenosa* în ceea ce privește propagarea artei corale profesioniste pe tot teritoriul Republicii Moldova, prin crearea proiectelor speciale dedicate popularizării acestei ramuri de creație.

8. În baza profilului artistic al dirijorului Ilona Stepan cercetat și formulat în cadrul tezei, a promova aportul dumeaiei prin organizarea masterclass-urilor de dirijat coral, înregistrarea și folosirea lor ulterioară în activitatea didactică a instituțiilor de învățământ artistic mediu și superior, în activitatea colectivelor corale din Republica Moldova.

9. A include materialele tezei în predarea disciplinelor de profil din instituțiile de învățământ artistic superior: *Clasa corală, Repertoriul coral, Istoria muzicii naționale, Teoria și istoria artei corale, Citirea partiturilor corale, Practica interpretativă* ș.a.

10. A consolida capacitățile profesionale ale studenților de la specialitatea *Dirijat coral* prin schimb de experiență cu artiștii CNC care au participat în proiecte lirice internaționale (atelieri de creație, traininguri, etc.).

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. A fost inaugurată Fundația Union Fenosa. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, iunie-2003, nr. 20, p. 4.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. AXIONOV, V. Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor. In: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 9–14. ISBN 5-376-01748-6.
4. AXIONOV, V. Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993. pp. 56–65. ISBN 5-376-01668-4.
5. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporanității). In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998. pp. 73–84. ISBN 9975-67-071-7.
6. AXIONOV, V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2003*. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 96–99. ISBN 9975-9778-5-5.
7. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 215 p. ISBN 978-9975-60-012-5.
8. BADRAJAN, S., DOROȘ, S. Modele ornamentale în cântecul liric propriu-zis. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 1(18), pp. 57–60. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-154-3.
9. BADRAJAN, S., TONU, E. Particularități ale structurii sonore în cântecul de leagăn. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 1(18), pp. 47–51. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-154-3.
10. BALABAN, L. *Genurile muzicii corale religioase în creația componistică din Republica Moldova (realizare și interpretare)*: autoref. la teza de doctorat. Chișinău, 2006.

11. BALABAN, L. *Liturghia* de T. Zgureanu: particularități de compoziție și dramaturgie. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău. Grafema Libris. 2006, nr. 1/2(6/7), pp. 29–35. ISSN 1857–1581. ISBN 978-9975-52-019-5.
12. BARBANOI, H. *Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe*: autoref. tezei dr. în studiul artelor. Chișinău, 2016. 27 p.
13. BĂINȚAN, V. *Dirijori la lucru: Voicu Enăchescu* [online]. Emisiunea în spatele scenei. 2010. Arhiva TVR online, postat 21.11.2022 [citat 01.03.2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=nBOjq1nfzZc>
14. BĂLAN, G. *Sensurile muzicii: compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical*. București: UCMM, 1965. 260 p.
15. BEJENARU, V. Periplul estival al Corului Union Fenosa în Spania. In: *Săptămîna*. 2004, 27 august, p. 13.
16. BENTOIU, P. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală, 1975. 221 p.
17. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015. 170 p. ISBN 978-9975-51-652-5.
18. BOCȘA, I. *Colinde românești*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2003, vol I. 392 p., vol II. 662 p. ISBN 973-8431-02-6.
19. BOGDANOVSKI, E. Omagiu pentru Veronica Garștea. In: *Literatura și arta*. 1992, 3 dec., p. 1.
20. BOGDANOVSKI, E., AXIONOVA, L. *Muzica corală din Moldova*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972. 52 p.
21. BOLDUR, A. *Muzica în Basarabia. Schiță istorică*. București: Institutul de Arte Grafice „Marvan”, S. A. R., 1940. 48 p.
22. BOLDURAT, V. Considerații asupra culturii vocale în cântarea corală. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2002*. Chișinău: Grafema Libris, 2002, pp. 116–118. ISBN 9975-9658-7-3.
23. BOLDURAT, V. Cultura muzicală corală în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2001*. Chișinău: Universitatea de Stat a Artelor din Moldova, 2002. pp. 76–78. ISBN 9975-9617-3-8.

24. BOLDURAT, V. Mihail Berezovschi — promotor al tradițiilor muzicii corale. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2001*. Chișinău: Grafema Libris, 2002, pp. 78–79. ISBN 9975-9617-3-8.
25. BOLDURAT, V. Unele aspecte ale tehnicii vocal-corale. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2002*. Chișinău: Grafema Libris, 2002, pp. 120–122. ISBN 9975-9658-7-3.
26. BOLEA, I. Iona Stepan — sufletul Corului Union Fenosa. In: *Glasul Națiunii*. 2004, 8 iulie, p. 7.
27. BOTEZ, D. *Tratat de cânt și dirijat coral*. Vol. I. București: Consiliul culturii și educației socialiste, 1982. 334 p.
28. BOTEZ, D. *Tratat de cânt și dirijat coral*. Vol. II. București: Consiliul culturii și educației socialiste, 1985. 440 p.
29. BOTEZATU, Gr., BĂIEȘU, N. *Creația populară. Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*. Chișinău: Știința, 1991. 768 p.
30. BRAȘOVEANU, A. Corul Union Fenosa premiat la Barcelona. In: *Țara*. 2002, 4 octombrie, p. 4.
31. BRĂTULESCU, M. *Colinda românească*. București: Editura Minerva, 1981. 356 p.
32. BREAZUL, G. *Gavriil Musicescu: schiță monografică*. București: Editura Muzicală, 1962. 223 p.
33. BREAZUL, G. *Pagini din istoria muzicii românești: în 5 vol.* București: Editura Muzicală, 1966–1981.
34. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
35. BUNEA, D. Tipologia melodică a colindei. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, pp. 60–67.
36. **BURLAC, F.** Direcții în activitatea artistică a colectivelor corale camerale la etapa contemporană. In: *Studiul artelor și culturologie: teorie, istorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2018, nr. 1(32), pp. 93–99. ISSN 2345–1408.
37. **BURLAC, F.** Dirijorul Iona Stepan — promotor al artei corale profesioniste din Republica Moldova. In: *Studiul artelor și culturologie: teorie, istorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2020, nr. 1(36), pp. 69–76. ISSN 2345–1408.

38. **BURLAC, F.** File din istoria colectivelor corale camerale din Republica Moldova (sec. XX – începutul sec. XXI). In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2012, nr. 1(14), pp. 75–79. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9886-3-6.
39. **BURLAC, F.** I Ideea principală și rolul corului în creația *De la Tiras pân' la Tissa* de Tudor Chiriac. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2011, nr. 1–2(12–13), pp. 151–156. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
40. **BURLAC, F.** Interpretarea genului de colindă în creația *Colo sus, colo mai jos* de Dumitru Belinschi. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2012, nr. 4(17). pp. 220–228. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
41. **BURLAC, F.** Principii de integritate compozițională în ciclul *Descânțece* de Igor Iachimciuc. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2012, nr. 3 (16), pp. 207–213. ISSN 185–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
42. BUZILĂ, S. *Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460–1960)*. Chișinău: Arc, 1996. 477 p. ISBN 9975-928-02-1.
43. CACIUC, A. Veronica Garștea, Capela Doina a fost și rămâne o veritabilă școală corală, o pistă de lansare a talentelor tinere. In: *Literatura și arta*, 2009, p. 4.
44. CACIUC, A. Veronica Garștea: prim dirijor și conducător artistic al Capelei Corale Academice Doina la 40 de ani. In: *Viața satului*. 1997, 8 febr., p. 10.
45. *Capela corală Academică Doina. Academy choir chapel Doina. Akademiceskaâ horovaâ kapella Doina*. Chișinău: Litera, 1995. 20 p.
46. Capela Corală Academică Doina (1930). In: *Calendar Național 2020*. Chișinău: Primex-Com, 2019, pp. 383–384. ISSN 1857–1549.
47. Capela Corală Academică Doina — 90 de ani de excelență în muzică. In: *Ziarul de gardă*. 2021, 28 ian., p. 24.
48. CHICIUC, N. Descânțece de Igor Iachimciuc: procedee componistice. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2012, nr. 4(17), pp. 229–234. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-4-1.
49. CHIRIAC, T. *De la Tiras pân' la Tissa* (partitură). Iași: Artes, 2009. 145 p.
50. CHIRIAC, T. *Muzica românească de filiație ancestrală: Principii fundamentale de compoziție și analiza integrală a muzicii*. Iași: Artes, 2006. 293 p. ISBN 973-8271-21-5.

51. CHISELIȚĂ, V. Talent, dăruire, mărturie artistică: Veronica Garștea la a 85-ea aniversare. In: *Arta*. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM. 2012, nr. 2(AAV), pp. 199–201. ISSN 1857–1050.
52. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Dirijorul. In: *Moldova socialistă* (Ed. cu caractere chirilice). 1977, 8 mar., p. 2.
53. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Garștea Veronica. In: *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol.* Chișinău: Redacția princip. a Encicl. Sov. Mold. (Ed. cu caractere chirilice.), 1985, vol. 1, p. 147.
54. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Bogdanovschi Efim. In: *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol.* Chișinău: Redacția princip. a Encicl. Sov. Mold. (Ed. cu caractere chirilice.), 1985, vol. 1, p. 101.
55. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Suflet luminat de cântec. In: *Moldova socialistă* (Ed. cu caractere chirilice). 1987, 8 mar., p. 4.
56. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul sec. XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005. 275 p. ISBN 9975-9899-9-0.
57. CIOBANU, Gh. Conceptul contemporan al monodiei. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, pp. 38–43. ISBN 9975-67-071-7.
58. CIOBANU-SUHOMLIN, I. Caracterul polistilistic al creației componistice actuale din Republica Moldova. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2015, pp. 36–38. ISBN 978-9975-9617-6-9.
59. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
60. COCEAROVA, G. Captiva muzicii corale. In: *Moldova*. 2009, nr. 4, p. 49.
61. COCEAROVA, G. Procedee facturale noi, influențate de folclorism, în muzica compozitorilor din Moldova. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 112–118. ISBN 9975-9533-0-1.
62. COCEAROVA, G. Problema stilului muzical local. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2001, pp. 5–8. ISBN 9975-9680-1-5.

63. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia: Istoria armoniei*. Vol. 2. Chișinău: Museum, 2003. 344 p. ISBN 9975-906-80-X.
64. COCEAROVA, G. MELNIC, V. *Armonia: Teoria armoniei*. Vol. 1. Chișinău: Museum, 2001. 220 p. ISBN 9975-906-55-9.
65. *Colo sus, colo mai jos* [online]. Chișinău, 2007 [citată 12.11.2012]. Disponibil: <http://www.myspace.com/univox7/music/songs/colo-sus-colo-mai-jos-11674895>
66. *Corul Național de Cameră. Concert In Memoriam Gheorghe Strezev* [online]. Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”. 21.03.2014. [citată 04.03.2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=jU12tiilD8A>
67. COMIȘEL, E. *Folclor muzical*. București: Didactică și Pedagogică, 1967. 470 p.
68. COMIȘEL, E. *Studii de etnomuzicologie*. București: Editura Muzicală, 1986. 278 p.
69. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Chișinău: Universitas, 1992. 263 p.
70. Concert de cameră. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, iunie 2002, nr. 6(13), p. 5.
71. *Concert dedicat Sfințelor sărbători de iarnă* [online]. IMSP SCR Timofei Moșneaga, 27 dec., 2019 [citată 27.03.2022]. Disponibil: <https://scr.md/news/view/ro-concert-susinit-de-corul-naional-de-camer-715>
72. CONDURACHE, C. *Valori românești* [online]. Interviu cu Victor Socaciu, Mircea Baniciu, Adrian Ivanițchi, Sandy Deac, Dima Belinski. Telecanal Look Plus, 3 noiembrie, 2019. [citată 22.01.2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=gKcUNuOdVd4>
73. CONSTANTINESCU, G. *Madrigal sau magia sunetelor*. București: Didactică și Pedagogică, 1995. 186 p. ISBN 973-30-4027-4.
74. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești: în 9 vol.* București: Editura Muzicală, 1973–1986.
75. COSMA, V. *Corul Madrigal al Conservatorului*. București: Arta Grafică, 1971. 142 p.
76. COSMA, V. *Dirijorul Marin Constantin. Portret eseistic*. Onești: Magic Print, 2011. 324 p. ISBN 978-973-1732-66-4.
77. COSMA, V. *Lăutarii de ieri și de azi*. București: DU style, 1996. 382 p. ISBN 973-9246-05-2.
78. CRISTESCU, Ș. *Descântatul în Cornova-Basarabia*. Ed. a II-a, București: Paideia, 2003. 298 p. ISBN 973-596-146-6.
79. CUTÎREVA, A. *Doina: Moldova. Imagini muzicale*. Chișinău: Timpul, 1980. 60 p.

80. DANIȚA, T. *Arta de interpretare corală în Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)*: autoref. tezei dr. în studiul artelor. Chișinău, 2007. 26 p.
81. DANIȚA, T. Unele date istorice privind începuturile artei de interpretare corală în Basarabia. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău. Grafema Libris. 2006, nr. 1/2(6/7), pp. 9–15. ISSN 1857–1581. ISBN 978-9975-52-019-5.
82. *Dicționar enciclopedic moldovenesc*. Chișinău: Red. Principală a ESM, 1989. 720 p.
83. *Dicționar universal de muzică*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2008. 430 p. ISBN 978-973-675-391-6.
84. Festivalul Muzicii Noi a împlinit zece ani. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, iunie 2001, nr. 2(2), p. 5.
85. FLAIȘER, M. *Terminologia muzicii în limba română*. Iași: Demiurg, 1997. 232 p. ISBN 973-98104-5-4.
86. FLOREA, A. Corul Madrigal la 25 de ani de activitate. In: *Muzica*. 1988, nr. 2, pp. 11–14.
87. Garștea Veronica. In: *Literatura și arta Moldovei*. Chișinău: Redacția princip. a Encicl. Sov. Mold. (Ed. cu caractere chirilice.), 1985, vol. 1, p. 147.
88. GAGIM, I *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Timpul, 2003. 280 p. ISBN 973-612-049-X.
89. GAGIM, I. *Studii de Muzicologie*. Bălți: USARB, 2017. 265 p. ISBN 978-9975-50-191-0.
90. GAGIM, I. *Transfigurarea muzicală a poeziei în creația vocală. Anatomia unei analize hermeneutice*. Bălți: USARB, 2017. 40 p. ISBN 979-0-3480-0281-1, ISBN 978-9975-50-192-7.
91. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998. 118 p. ISBN 9975-61-045-5.
92. GÂRBU, E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: orientări stilistice în creația cu tematica religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018. 362 p. ISMN 979-0-3480-0344-3. ISBN 978-9975-51959-5.
93. GÂSCĂ, N. *Arta dirijorală. Dirijorul de cor*. Chișinău: Hyperion, 1992. 252 p.
94. GEOLDES, A. *Corul de cameră — factor novator în evoluția vieții muzicale românești*. Editura Universității din Oradea, 2000. 243 p.
95. GELMAN-KISS, S. *Aspecte stilistice și dirijorale privind creația corală românească în a doua jumătate a secolului XX*. București: Universitatea Națională de Muzică, 2005. 29 p.
96. GELMAN-KISS, S. *Polifonia imitativă în creația corală contemporană românească*. Cluj-Napoca: Napoca Star, 2004. 153 p.

97. GELMAN-KISS, S. *Timbralitatea corală modernă: aplicații analitice la creația corală românească din perioada 1960–1980*. București: Universității Naționale de Muzică, 2004. 247 p. ISBN 973-86648-2-9.
98. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: Tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p. ISBN 978-9975-9864-9-6.
99. GHIRCOIAȘIU, R. *Cultura muzicală românească în secolele XVIII–XIX*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicienilor din România, 1992. 264 p.
100. GONȚA, G. Aspirația spre divin. In: *Dialog*. 1999, 9 iulie, p. 7.
101. GOLA, S. Madrigal XXX (30 ani de la înființare). București. In: *Muzica*. 1994, nr. 1, pp. 74–77.
102. GOLEMAN, D. *Inteligența emoțională*. București: Curtea Veche, 2001. 424 p. ISBN 973-8120-67-5.
103. GOROVEI, A. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1990. 522 p. ISBN 5-3680-079-2-2.
104. GROZA, C. *Tandemul cor-dirijor sau Năzuința spre performanță*. Cluj-Napoca: Mediamusica, 2006. 244 p. ISBN 978-973-8431-69-0.
105. Grupul Union Fenosa din Moldova a oferit copiilor un cadou deosebit — două spectacole la teatrul de păpuși “Licurici”. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, noiembrie 2001, nr. 6(6), p. 3.
106. JOSU, I. Union Fenosa dorește propagarea artei corale în Republica Moldova. In: *Glasul Națiunii*, 2002, 18 iulie, p. 6.
107. *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie*. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1985, vol. 1. 440 p.
108. *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie*. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice Moldovenești, 1986, vol. 2. 508 p.
109. MIHAIU, V. Când Dima Belinski revine la Cluj. Jazz Context. In: *Steaua* [online]. Cluj-Napoca, apr., 2019, pp. 63–64. [citată 2.04.2023]. Disponibil: <http://revisteaua.ro/wp-content/uploads/Steaua-nr.-4-din-2019.pdf>
110. MIHALAȘ, M. *Miniatura corală din Republica Moldova la confluența secolelor. XX–XXI în repertoriul Capellei corale academice Doina*. Rezumatul tezei dr. în arte. Chișinău, 2021. 27 p.
111. MILIUTINA, I. *Doina: Capela Corală Academică de Stat, colectiv emerit din RSS Moldova*, Chișinău: Hyperion, 1990. 95 p.

- 112.MIRONENCO, E. Tudor Chiriac — 60 de ani de la naștere. In: *Arta*, 2009. Chișinău: Știința. 2010, nr. 2(AAV), pp. 131–132. ISSN 1857–1050.
- 113.MIRONENCO, E., MELNIC, V. Cultura muzicală a Basarabiei după Unire (1918–1940). In: *Akadosmos. Revista de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău: Tipografia Centrală Î.S. 2018, nr. 2(48), pp. 124–131. ISSN 1857–0461.
- 114.MORARU, E. Arta corală din Republica Moldova la răscruce de milenii: realități și perspective. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2021, nr. 4(41), pp. 19–23. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
- 115.MORARU, E. *Clopotele astrale. Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu*. Chișinău: Pontos, 2004. 151 p. ISBN 9975-927-57-2.
- 116.MORARU, E. Madrigalul în creația corală românească. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 1(18), pp. 34–39. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-154-3.
- 117.MORARU, E. Pe culmile maturității artistice. Maestrul Teodor Zgureanu la 70 de ani. In: *Literatura și arta*. 2009, 4 iunie, p. 6.
- 118.MORARU, E. Valorificarea cântecului popular în creația corală românească din a doua jumătate a secolului al XX-lea. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 2(19), pp. 56–61. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-155-0.
- 119.MURARU, A. Dimensiunea folclorică în creația corală a lui Sigismund Toduță. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris. 2013, nr. 1(18), pp. 23–26. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-52-154-3.
- 120.MUZÎCA, T. Compozitorul Teodor Zgureanu: portret de creație. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, pp. 16–19. ISBN 978-9975-9680-1-5.
- 121.MUZÎCA, T. Corul de Cameră Credo. Istorie și Contemporaneitate In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău. Grafema Libris. 2006, nr. 1/2(6/7), pp. 176–180. ISSN 1857–1581. ISBN 978-9975-52-019-5.
- 122.MUZÎCA, T. Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor*, 2002. Chișinău: Grafema Libris, 2002, pp. 71–76.

123. MUZÎCA, T. Unele aspecte ale creației compozitorului V. Ciolac. In: *Învățămîntul artistic — dimensiuni culturale: Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, 2003*. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 115–118.
124. NAGACEVSCHI, E. *Arta corală în Basarabia (sfârșitul secolului al 19-lea – anul 1940)*. autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 1996. 13 p.
125. NAGACEVSCHI, E. Creația corală a lui Vladimir Ciolac. In: *Arta, 2006. Arte audiovizuale*. Chișinău: Biznes-Elita, 2006, pp. 52–65. ISSN 2345–1181.
126. NAGACEVSCHI, E. Evoluția istorică a artei corale în Basarabia. In: *Arta, 1993*, pp. 141–151. ISSN 2345–1181.
127. NAGACEVSCHI, E. Genurile muzicii catolice în creația lui Vladimir Ciolac. In: *Arta, 2002*, p. 74–75. ISSN 2345–1181.
128. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002. 92 p. ISBN 9975-903-58-4.
129. NAGACEVSCHI, E. “Missa” de Vladimir Ciolac. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale*. Chișinău: Garomont, 2014, vol. XXVIII nr. 2, p. 40–44. ISSN 2345–1181.
130. NAGACEVSCHI, E. Muzica corală spirituală din Republica Moldova în anii 1990: racordări la experiențe stilistice mondiale moderne. In: *Arta., 2017*. Chișinău: Grafema Libris, 2017, p. 41–46. ISSN 2345–1181.
131. NAGACEVSCHI, E. Un mare promotor al muzicii corale. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței)*. Chișinău: Deruga, 1993, p. 26–28.
132. NAGACEVSCHI, E. Unele trăsături ale dezvoltării muzicii corale în Basarabia de la sfârșitul sec. al XIX lea până la 1940. In: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 76–83. ISBN 5-376-01748-6.
133. NAGACEVSCHI, E. Vladimir Ciolac: compozitor, dirijor de cor, pedagog. In: *Arta, 2008. Arte audiovizuale*. Chișinău: Biznes-Elita, 2008, pp. 49–53. ISSN 1857–1050.
134. „O vos omnes” de Pau Casals în memoria regretatului Victoriano Reinoso y Reino. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, mai 2002, nr. 5(12), p. 4.
135. ODAINIC, I. Gh. *Almanah enciclopedic: perioada de tranziție anii 1989–2008*. Vol. I. Chișinău: Pontos, 2009. 684 p. ISBN 978-9975-51-059-2.

- 136.OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Didactică și Pedagogică, 1983. 435 p.
- 137.OARCEA, I. *Cântarea corală, modalitate specifică de exprimare socio-culturală*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2010. 236 p. ISBN 978-973-1910-73-4.
- 138.OARCEA, I. *Dirijatul coral — educație, creație interpretativă, management și relații umane* [online]. Brașov: Universitatea Transilvania, 2017 [citat 18.12.2022]. Disponibil: https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-postdoctorat/abilitare/teze-de-abilitare/oarcea-ioan/04_Oarcea_Ioan_Rezumat_Teza_RO.pdf
- 139.PACIURCA, A. Ancestralitatea — concept fundamental în creația compozitorului Tudor Chiriac. In: *Artes. Revistă de muzicologie*. Iași: Artes, 2021, vol. 23–24, pp. 57–66. ISSN 1224–6646.
- 140.PARA, C. *Concepția interpretativă în demersul dirijoral*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2015. 138 p. ISBN 978-606-645-050-8.
- 141.PARASCHIV, C. *Descânțece de Igor Iachimciuc — particularități componistice și de gen*. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2011, nr. 1–2(12–13), pp. 163–169. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
- 142.PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc — portret de creație. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL. 2011, nr. 1–2(12–13), pp. 90–94. ISSN 1857–2251. ISBN 978-9975-9925-3-4.
- 143.POPESCU, M. Elemente noi de limbaj în creația corală contemporană românească de inspirație folclorică. In: *Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre*. Suceava: Lidana, 2015, pp. 115–120. ISBN 978-606-744-023-2.
- 144.POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 352 p.
- 145.RĂDUCANU, M. *Introducere în teoria interpretării muzicale*. Iași. Dan, 2003. 188 p.
- 146.RĂILEANU, L. *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993. 90 p. ISBN 5-376-01668-4.
- 147.ROJNOVEANU, A. Particularități ale dramaturgiei și compoziției în poemul „Miorița” de Tudor Chiriac. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, pp. 23–27. ISBN 978-9975-9680-1-5.

- 148.ROJNOVEANU, A., BADRAJAN, S. Originalul folcloric în viziunea componistică a lui Tudor Chiriac. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale*. Chișinău, 2002, pp. 95–97.
- 149.SANDU-DEDIU, V. *Alegeri Atitudini Afecte (despre stil și retorică în muzică)* ed. II. București: Didactică și Pedagogică, 2010. 284 p. ISBN 978-973-30-2702-7.
- 150.SAVA, I. *Constelația Madrigal. Marin Constantin în dialog cu Iosif Sava*, ed. a II-a, București: Editura Muzicală, 1993. 207 p.
- 151.SÂRBU, C. Turneul Corului Madrigal în Italia și Elveția. In: *Muzica*, 1987, nr. 2, p. 38.
- 152.SÎRGI, E. *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*. autoref. tz. de doctor. Chișinău, 2016. 26 p.
- 153.STEPAN, I. *Diversitatea genurilor corale. Masterclass cu participarea Capelei Corale Academice Doina*, p. I [online]. Chișinău, Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Asociația Muzical — Corală din Moldova, 27 martie 2019 [citată 5.05.2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=cIjyDS_35UM
- 154.STEPAN, I. *Diversitatea genurilor corale. Masterclass cu participarea Corului Național de Cameră*, p. II [online]. —Chișinău, Asociația Muzical — Corală din Moldova: Sala cu Orgă, 27 martie 2019 [citată 5.05.2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=rdi_ufWCnvY&t=2405s
- 155.STEPAN, I. *Diversitatea genurilor corale. Masterclass cu participarea Corului Mixt al Catedrei Dirijare Corală*, p. IV [online]. Chișinău, Asociația Muzical — Corală din Moldova: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 28 martie 2019 [citată 5.05.2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=YDroYxQ36TU>
- 156.STEPAN, I. *Diversitatea genurilor corale. Masterclass cu participarea grupului de bărbați al Capelei Corale Academice Doina*, p. VI [online]. Chișinău, Asociația Muzical — Corală din Moldova: Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, 29 martie 2019 [citată 5.05.2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=g_jBYpbBQLU
- 157.STIMPOVSCHII, D. *Cine vine la noi?: Ilona Stepan, Artistă a poporului* [online]. Emisiune TV. Dialog în direct cu Doina Stimpovschii TRM, 3.12.2021. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=MLto1c-8NPg> (accesat 2.02.2022).
- 158.STOIANOV, P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 5–55. ISBN 5-376-01668-4.

- 159.ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. I–III. București: Fundației Culturale Române, 1995–1998.
- 160.ȘVEȚ, N.-M. David Gersfeld (1911–2005). In: *Calendar Național 2021*. Chișinău: Primex-Com, 2020, p. 372. ISSN 1857–1549.
- 161.TONU, E. Structura arhitectonică a cântecului de leagăn propriu-zis. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 63–68. ISBN 978-9975-52-185-7.
- 162.TRIFAN, O. *Colindul în creația corală românească*. Iași: Editura Muzicală, 2008, 328 p. ISBN/COD:O4ULIA.
- 163.TURCU, M. In Memoriam. Voicu Enăchescu — 61 de ani consacrați artei corale românești. In: *Muzica*. București, 2023, nr. 1, pp. 78–87. ISSN 0580–3713.
- 164.Union Fenosa a reunit voci de înger într-un cor de excepție. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, iulie 2002, nr. 7(14), p. 3.
- 165.Union Fenosa la Gala Premiilor UNITEM–2002. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, martie 2002, nr. 3(10), p. 4.
- 166.Union Fenosa sponsorizează încă un concert la Sala cu Orgă. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, febr. 2002, nr. 2(9), p. 2.
- 167.Union Fenosa sponsorizează un recital de muzică spaniolă. In: *Nuestras Noticias*. Buletin informativ. Grupul Union Fenosa în Republica Moldova, noiembrie 2001, nr. 6(6), p. 3.
- 168.VANCEA, Z. *Creația corală românească (sec. XIX–XX)*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1968. 416 p.
- 169.Veronica Garștea (1927–2012). In: *Calendar Național 2017*. Chișinău: BNM, 2017, p. 124. ISSN 1857–1549.
- 170.VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 23–28. ISBN 9975-9533-0-1.

În limba engleză:

- 171.**BURLAC, F.** National Chamber Choir of Republic of Moldova: History Files. In: *Dialogica*. Chișinău: Fox Trading SRL. 2022, Anul IV, nr. 2, p. 70–77. ISSN 2587–3695. E-ISSN 1857–2537.
- 172.*Canadian Chamber Choir. The CCC Project Method* [citat 18.04.2023]. Disponibil: <https://canadianchamberchoir.ca/welcome/about-the-ccc/>

173. COWARD, H. *Choral Technique and Interpretation*. The H. W. Gray Mus. Co. Inc., New York, 1914. 333 p.
174. GORDON, H. *Choral Techniques*. Second edition, W. C. Brown Company Publishers, California, USA, 1974. 285 p.
175. GREBENUK, N., BATOVSKA, O., KYRYLENCO, Y., TESLER, T., HASANOV, R. *Syncretic Trends in Contemporary Western European Vocal and Choral Art: The Challenge of Today* [online]. Cluj-Napoca: Studia Universitatis Babeş-Bolyai, 2021, p. 157–177 [citat 1.07.2022]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/357534620_Syncretic_Trends_in_Contemporary_Western_European_Vocal_and_Choral_Art_The_Challenge_of_Today
176. HIGGINGS, H. *In Their Own Words: Canadian Choral Conductors*. Dundurn Publisher, Saskachewan, Canada, 2001. 315 p. ISBN 1-55002-358-6.
177. *International Festival of Orthodox Church Music Hajnówka 2011* [online]. XXX-th Jubilee International Festival of Orthodox Church Music „Hajnówka 2011”, Białystok, Poland. 24–29.05.2011 [citat 2.04.2022]. Disponibil: <http://festiwal-hajnowka.pl/eng/festiwal-2011/>
178. JANSSON, D., ELSTAD, B., DOVING, E. Choral conducting competences: Perceptions and priorities. In: *Research Studies in Music Education* [online]. Canada: SAGE Publications. 2019, nr. 43, p. 321 [citat 4.07.2022]. ISSN 1321–103X. Disponibil: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1321103X19843191>
179. NEUEN, D. *Choral Concepts*. Belmont, CA: Schirmer/Thomson Learning, 2002. 240 p. ISBN 00-286-47-491.
180. NLCC. *New London Chamber Choir* [online]. [citat 14.05.2022]. Disponibil: <https://www.nlcc.org.uk/>
181. *The English Chamber Choir* [online]. [citat 7.05.2022]. Disponibil: <https://www.englishchamberchoir.co.uk/>
182. WILSON, H. *Artistic Choral Singing: Practical Problems in Organization, Technique and Interpretation*, I-st ed. New York: G.Schirmer, 1959. 374 p.

În limba rusă:

183. АКЦЕНОВА, Л. А. Молдавская народная песня. В: *Музыкальная культура МССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 9–35.

184. АКСЁНОВА, Л. А. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т.5. Москва: Советский композитор, 1974, с. 599–613.
185. АКСЁНОВА, Л. А., АБРАМОВИЧ, А. В. Молдавская ССР. В: *История музыки народов СССР*. Т. 4. Москва: Советский композитор, 1973, с. 496–511.
186. АКСЁНОВА, Л. В. *Гавриил Музическу: жизнь и творчество*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1960. 82 с.
187. АКСЁНОВА, Л. В. *Георгий Стрезев: биограф. очерк*. Кишинев: Инесса, 2003. 96 с. ISBN 9975-9769-4-8.
188. АКСЁНОВА, Л. В. Жизнь в музыке: [о деятельности хормейстера и педагога Г. Стрезева (1924–1994)]. В: *Вечерний Кишинёв*. 1994, 7 июля, р. 3.
189. АПЕКСИМОВА, М. М. К вопросу о современном камерно-хоровом исполнительстве. В: *Советское хоровое исполнительство (50–80 годы)*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988, вып. 98, с. 71–77. ISSN 0207–9933.
190. АСАФЬЕВ, Б. В. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
191. АСАФЬЕВ, Б. В. *О хоровом искусстве*. Ленинград: Музыка, 1980. 215 с.
192. БАЙКОВА, Е. Н. К 85-летию юбилею Владимира Минина. В: *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2014, № 3(15), с. 199–205. ISSN 2220–5098.
193. БАЛАБАН, Л. И. Анна Юшкевич (1908–1995). В: *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX – начала XXI в.)*. Т. 2. Кишинев: Б. и, 2010, с. 601–603. ISBN 9975-9741-0-4.
194. БАЛАБАН, Л. И. *Всенощное бдение Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности*. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor științifice din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova)*. Chișinău: Valinex SRL. 2013, nr. 3(20), pp. 155–161. ISSN 1857–2251.
195. БАЛАБАН, Л. И. Выдающиеся деятели хоровой культуры Республики Молдова в свете традиции русской хоровой школы В: *Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика* [online]. Москва: Композитор. 2022, № 2(3), с. 44–56 [цитат 21.12..2022]. Disponibil: file:///C:/Users/User/Downloads/Academia2(3)_2022%20(2).pdf

- 196.БАЛАБАН, Л. И. Ефим Богдановский (1921–2005): В: *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (2 половина XX – начала XXI в.)*. Т. 2. Кишинев: Б. и, 2010, с. 573–575. ISBN 9975-9741-0-4.
- 197.БАЛАБАН, Л. И. *Stabat Mater* Владимира Чолака: жанровые и композиционные особенности. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor științifice din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova)*. Chișinău: Valinex SRL. 2012, nr. 4(17), pp. 190–199. ISSN 1857–2251.
- 198.БАНИН, А. А. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя. В: *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1970, вып. 1, с. 39–58.
- 199.БАТЮК, И. В. Додекафония в хоровой музыке: исполнение и интерпретация. В: *Музыкальная академия*. 1997, № 1(658), с. 62–68. ISSN 0869–4516.
- 200.БАТЮК, И. В. *К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1999. 26 с.
- 201.БАТЮК, И. В. *Современная хоровая музыка: теория и исполнение*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 192 с. ISBN 5-89598-054-6.
- 202.БЕВЗ, С. В. *Хор в творчестве А. Шнитке*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 2001. 21 с.
- 203.БЕЛЫХ, М. А. *Месса* В. Чолака: особенности творческого замысла. In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor științifice din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova)*. Chișinău: Valinex SRL. 2012, nr. 4(17), pp. 177–190. ISSN 1857–2251.
- 204.БЕЛЫХ, М. А. Миниатюры а сарпелла З. Ткач позднего периода творчества: черты стиля (часть I). In: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor șt. din cadrul proiectului Registrul adnot. al creații lor muzicale din Republica Moldova)*. Chișinău: Valinex SRL. 2013, nr 3(20), pp. 140–148. ISSN 1857–2251.
- 205.БЕЛЫХ, М. А. Хоровые миниатюры а сарпелла З. Ткач позднего периода. (часть II). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL. 2014, nr.1(21), pp. 111–120. ISSN 2345–1408.
- 206.БЕРБЕРОВ, Р. Н. *Специфика структуры хорового произведения*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 26 с.

207. БЕРШАДСКАЯ, Т. С. *Гармония как элемент музыкальной системы*. СПб.: С-Пбгк, 1997. 191 с. ISBN 5-7443-0037-6.
208. БЕРШАДСКАЯ, Т. С. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки В: *Критика и музыковедение*. Сб. статей. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1987, с. 97–113.
209. БЛЫНДУ, Н. С. Архивные документы государственных специальных хранилищ Республики Молдова как информационный источник для воссоздания начального этапа развития хоровой капеллы Дойна. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 1(42), pp. 65–69. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
210. БЛЫНДУ, Н. С. Деятельность ансамбля песни и пляски Дойна в 1942–1944 годы. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2022, nr. 2(43), Chișinău, pp. 46–54. ISSN 2345–1408. E-ISSN 2345–1831.
211. БЛЫНДУ, Н. С. От первого лица: Хоровая капелла "Дойна" в воспоминаниях В. Н. Минина, художественного руководителя коллектива в 1958–1963 гг. В: *Universum: филология и искусствоведение* [online]. Москва: ООО «МЦНО». 2023, № 4(106), с. 11–16 [citat 20.04.2023]. ISSN 2311–2859. Disponibil: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/15317>
212. БОГДАНОВСКИЙ, Е. М. *О музыке, Con amore sempre!..*, Кишинёв: SA „Т.Л.”, 1998. 342 с.
213. БОГДАНОВСКИЙ, Е. М. Хоровая культура Молдавии (со второй половины XIX века и до наших дней). In: *ANRM, F. 2983, inv. 1, dos. 59*. Кишинев, 1962. 120 р.
214. ВЕНГРУС, Л. А. *Начальное интенсивное хоровое пение*. СПб.: Музыка, 2000. 280 с. ISBN 5-85772-008-7.
215. ВИНОГРАДОВ, К. П. *Работа над дикцией в хоре*. Москва: Музыка, 1967. 103 с.
216. Владимир Минин. *Дирижер. Художественный руководитель* [online]. [citat 26.04.2022]. Disponibil: <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/206263/>
217. *Вопросы исполнительского искусства*. Сб. трудов. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1981. 188 с.
218. ГИНЗБУРГ, Л. С. *О работе над музыкальным произведением*. Москва: Музыка, 1981. 89 с.
219. ГРИГОРЬЕВ, С. С., МЮЛЛЕР, Т. Ф. *Учебник полифонии*. Изд. 3. Москва: Музыка, 1977. 309 с.
220. ГРИГОРЬЕВА, Г. В. *Музыкальные формы XX века*. Москва: Владос, 2004. 175 с. ISBN 5-691-01205-3.

221. ГРИГОРЬЕВА, Г. В. *Русская хоровая музыка 1970–80х годов*. Москва: Музыка, 1991. 80 с. ISBN 5-7140-0221-0.
222. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. Л. *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
223. ДМИТРЕВСКИЙ, Г. А. *Хороведение и управление хором*. Москва: Госмузиздат, 1957. 112 с.
224. ДОБРЫНИНА, М. И. Об условиях и некоторых принципах воспитания чистой интонации у певцов В: *Вопросы физиологии пения и вокальной методике*. Вып. 25. Москва: Труды ГМПИ им. Гнесиных, 1975, с. 90–117.
225. ДРУСКИН, М. С. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва. Музыка, 1982, 383 с.
226. ЕВГРАФОВ, Ю. А. *Элементарная теория мануального управления хором*. Москва: Музыка, 1995. 16 с. ISBN 5-7140-0617-8.
227. ЕВДОКИМОВА, Ю. К. *Учебник полифонии*. Вып. 1. Москва. Музыка, 2000. 156 с. ISBN 5-7140-0640-2.
228. ЕГОРОВ, А. А. *Гигиена певца*. Москва: Медгиз, 1955. 140 с.
229. ЕГОРОВ, А. А. *Теория и практика работы с хором*. Ленинград: Музгиз, 1951. 238 с.
230. ЕМЕЛЬЯНОВ, В. В. *Развитие голоса. Координация и тренинг*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 188 с. ISBN 978-5-8114-0207-6. ISBN 978-5-91938-190-7.
231. ЕРЖЕМСКИЙ, Г. Л. *Дирижёру XXI века. Психолингвистика профессии*. СПб.: ДЕАН, 2007. 240 с. ISBN 978-5-93630-609-9.
232. ЕРЖЕМСКИЙ, Г. Л. *Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика*. СПб.: Деан Ферт, 1993. 264 с. ISBN 5-85116-019-5:
233. ЕРЖЕМСКИЙ, Г. Л. *Психология дирижирования*. Москва: Музыка, 1988. 96 с.
234. ЖИВОВ, В. Л. *Исполнительский анализ хорового произведения. В: Работа с хором (методика, опыт)*. Москва: Профиздат, 1972. 206 с.
235. ЖИВОВ, В. Л. *Хоровое исполнительство: теория, методика, практика*. Москва: Владос, 2003. 272 с. ISBN 5-691-00916-8.
236. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. И. *Фольклор и композитор*. Теоретические этюды. Ленинград: Советский композитор, 1977. 176 с.
237. ИВАНОВ-РАДКЕВИЧ, А. П. *О воспитании дирижера*. Москва: Музыка, 1973. 78 с.
238. *Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник* (сост. Г. Чайковский-Мерешану). Chişinău: Universitas, 1992. 264 с.

- 239.КОРЫХАЛОВА, Н. П. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетики*. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
- 240.КОРЫХАЛОВА, Н. П. *Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях*. СПб.: Композитор, 2000. 272 с. ISBN 5-7379-0095-9.
- 241.КОРЫХАЛОВА, Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. В: *Музыкальное исполнительство*. Москва: Музыка, 1972, вып. 7, с. 47–92.
- 242.КОЧАРОВА, Г. В. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 98 с.
- 243.КОЧАРОВА, Г. В. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с. ISBN 9975-938-11-6.
- 244.КОЧАРОВА, Г. В. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-историчні концепції у минулому і сучасності: Матеріали Міжнародної наукової конференції*. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
- 245.КОЧАРОВА, Г. В. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке). В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1984, с. 17–28.
- 246.КОЧАРОВА, Г. В. Очарованная хоровой музыкой. In: *Moldova*. 2009, nr. 4, p. 50–51.
- 247.КОЧАРОВА, Г. В. Проблема композитор и фольклор: стилеконструктивные факторы. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2017, nr. 2(31), pp. 8–12. ISSN 2345–1408.
- 248.КОЧАРОВА, Г. В. Сборник *Coruri de Constantin Rusnac*: его структура и жанровые особенности некоторых миниатюр. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim. 2017, nr. 2(31), pp. 21–28. ISSN 2345–1408.
- 249.КОЧАРОВА, Г. В. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 112–118. ISBN 9975-9533-0-1.
- 250.КРАСНОЩЁКОВ, В. И. *Вопросы хороведения*. Москва: Музыка, 1969. 300 с.

251. КРАСНОЩЁКОВ, В. И. Поэтический текст в хоровом пении. В: *Работа с хором. Методика, опыт*. Москва: Профиздат, 1972. с. 82–114.
252. ЛАЩЕНКО, А. П. *Хоровая культура: аспекты изучения и развития*. Киев: Музычна Україна, 1989. 132 с.
253. ЛЕВАНДО, П. П. *Хоровая фактура*. Ленинград: Музыка, 1984, 123 с.
254. ЛЕНСКИЙ, А. С. *Искусство хоровой аранжировки*. Москва: Музыка, 1990. 344 с.
255. ЛЫСОВА, Ж. А. *Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь*. СПб.: Лань, 1999. 288 с. ISBN 5-8114-0162-0.
256. МИЛЮТИНА, И. Б. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинёв: Штиинца, 1990, р. 79–95.
257. МИНИН, В. Н. *Соло для дирижера*. Москва: Композитор, 2010. 146 с.
258. Из книги „90. Владимир Минин. Звук на ладонях” [online]. [citat 26.04. 22]. Disponibil: <https://choir.ru/maestro/biography/>
259. МИРОНЕНКО, Е. С. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 104–111. ISBN 9975-9533-0-1.
260. МИРОНЕНКО, Е. С. Тудор Кирияк: [о творческом пути молодого композитора Молдовы] В: *Музыкальная культура братских республик СССР*. Киев: Музычна Україна, 1982, с. 132–146.
261. МИРОНЕНКО, Е. С. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: *Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2009, вип. 80, с. 377–390. ISSN 2522–4190.
262. МИРОНЕНКО, Е. С. Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materialele Conferinței Internaționale. 11–12 decembrie 2014, Chișinău*. Chișinău, 2015, pp. 197–203. ISBN 978-9975-52-185-7.
263. МИРОНЕНКО, Я. П. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1986, с. 16–26.
264. *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 1. Москва: Композитор, 1994. 297 с. ISBN 5-85285-480-8.

265. *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996. 336 с.
266. *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
267. *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965. 328 с.
268. *Музыкальная культура союзных республик*. Москва: Музыка, 1970. 265 с.
269. *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1984. 84 с.
270. *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988. 164 с.
271. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. В. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 2003. 248 с. ISBN 5-691-01045-X.
272. ПАЙСОВ, Ю. И. Камерный хор — новая ветвь русского хорового исполнительства. В: *Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства*. Москва: Советский композитор, 1985, с. 158–178.
273. ПАЙСОВ, Ю. И. Новаторские черты хорового стиля Свиридова. В: *Музыкальный мир Георгия Свиридова*. Москва: Советский композитор, 1990, с. 199–221.
274. ПАЙСОВ, Ю. И. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. В: *Новая жизнь традиций в советской музыке*. Москва: Советский композитор, 1989, с. 115–156.
275. ПАЙСОВ, Ю. И. *Современная русская хоровая музыка (1945–1980)*. Москва: Советский композитор, 1991. 280 с.
276. ПЕВЗNER, Б. С. Камерный хор — организация, структура, принципы работы. В: *Советская музыка*, 1979, № 7, с. 40–41.
277. ПИГРОВ, К. К. *Руководство хором*. Москва: Музыка, 1964. 220 с.
278. *Произведения композиторов XX века: Вопросы интерпретации*. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Вып. 13. Москва: Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1996. 62 с. ISBN 002 5-86419-027-6.
279. *Работа с хором. Методика, опыт*. Сборник статей под редакцией Б. Тевлина. Москва: Профиздат, 1972. 208 с.
280. РАЙЛЯНУ, Л. А. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 96–110.
281. РОМАНОВСКИЙ, Н. В. *Хоровой словарь*. Ленинград: Музыка, 1980. 119 с.

282. СЕГЕЛЬМАН, М. *Владимир Минин: «Я создавал современный русский камерный хор...»* [online]. Интервью в юбилейный 50-ый сезон Минин-хора [citat 20.09.2021]. Disponibil: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vladimir-minin-2021/>
283. СКРЕБКОВ, С. С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
284. СОБОЛЕВА, Н. А. О сущности художественной техники дирижирования. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. СПб. 2011, № 140, с. 148–152. ISSN 1992–6464.
285. СОКОЛОВ, В. Г. *Работа с хором*. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
286. СТОЯНОВ, П. Ф. Методологические проблемы лада и молдавская народная песня. В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 6–19. ISBN 5-376-00739-1.
287. СТОЯНОВ, П. Ф. *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма*. Кишинёв: Штиинца, 1985. 164 с.
288. СТОЯНОВ, П. Ф. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980. 172 с.
289. ТЕВЛИН, Б. Г. Новые приемы хорового исполнительства. В: *Советская музыка*, 1979, № 7, с. 37–39.
290. *Теория современной композиции: Учебное пособие*. Отв. редактор В. Ценова. Москва: Музыка, 2005. 624 с. ISBN 5-7140-0309-8.
291. ТКАЧЕНКО, В. В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice (în baza materialelor științifice din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova)*. Chișinău: Valinex SRL. 2012, nr. 4(17), pp. 242–248. ISSN 1857–2251.
292. УШКАРЁВ, А. Ф. *Основы хорового письма*. Москва: Музыка, 1986. 231 с.
293. ФЛОРЯ, Э. П. *Молдавский музыкальный эпос*. Кишинёв: Штиинца, 1989. 120 с.
294. ФЛОРЯ, Э. П. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1983. 135 с.
295. ХОЛОПОВ, Ю. Н. *Гармония*. Теоретический курс: Учебник. СПб.: Лань, 2003. 544 с. ISBN 5-8114-0516-2.
296. ХОЛОПОВ, Ю. Н. Как петь новую музыку XX века. В: *Воспитание музыкального слуха*. Вып. 2. Москва: Музыка, 1985, с. 59–85.

- 297.ХОЛОПОВА, В. Н. *Музыка как вид искусства*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с. ISBN 978-5-8114-0334-9. ISBN 978-5-91938-143-3.
- 298.ХОЛОПОВА, В. Н. *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм* СПб.: Лань, Планета музыки, 2010. 368 с. ISBN 978-5-8114-0406-3.
- 299.ХОЛОПОВА, В. Н. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, Планета музыки, 2006. 496 с. ISBN 978-5-8114-0392-9.
- 300.ХУБОВ, Г. Н. *Себастьян Бах*. Москва: Музгиз, 1953. 320 с.
- 301.ЧАЙКОВСКИЙ-МЕРЕШАНУ, Г. С. Народная инструментальная музыка. Лэутары Молдавии. В: *Молдавская музыкальная литература*. Кишинёв: Лумина, 1987, с. 52.
- 302.ЧЕШОКОВ, П. Г. *Хор и управление им*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 240 с.
- 303.ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Е. Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике Молдова. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională, 23 iunie 2015, Chișinău: Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: AMTAP, 2015, pp. 36–38. ISBN 978-9975-9617-6-9.

ANEXA 1

LISTA CREAȚIILOR/ ARANJAMENTELOR COMPOZITORILOR DIN REPERTORIUL CNC

Titlul	Genul	Autorul textului poetic	Componenta interpretativă	Anul	Premiera lucrării (data/ locul/formația);/ prima audiție cu participarea CNCRM (p.a. CNCRM)	Înregistrare: din concert/ din emisie TV/ în studiou (î.c.; î.tv.; î.s.)	Durata	Ediție/ manuscris/ culegere computerizată (c.c.)
Aldea-Teodorovici, Ion								
<i>Bucurați-vă</i>	aranjament (M. Stîrcea)	D. Matcovschi	solo, SATB și orch. simf.	—	—	—	≅/ cca	c.c.
<i>Eminescu</i>	aranjament	Gr. Vieru	solo, SATB și orch. simf.	—	—	—	—	c.c.
<i>Focul din vatră</i>	aranjament	D. Matcovschi	solo, SATB și orch. simf.	—	—	—	—	c.c.
<i>Pentru ea</i>	aranjament	Gr. Vieru	solo, SATB și orch. simf.	—	—	—	—	c.c.
<i>Pomul vieții</i>	aranjament	D. Matcovschi	solo, SATB și orch. simf.	—	—	—	—	c.c.
Andrus, Nicolai								
<i>Deschide ușa, creștine!</i>	aranjament	versuri folclorice	SATB	2013	12. 2013 — Filarmonica Națională <i>Serghei Lunchevici</i> — Concert de Crăciun (JVB <i>Univox</i>); Sala cu Orgă din Chișinău, Concert tradițional <i>O seară de colinde</i> (CNCRM).	î.s. TRM – JVB <i>Univox</i>		Primex-Com, 2014
<i>Lerulei, Doamne</i>	miniatură corală	text folcloric	SATB	2011	12. 2011 — CC Maldova, Flash mob la comanda CT <i>Moldcell</i> (CNCRM).			Manuscris
<i>Lume, lume</i>	aranjament	versuri folclorice	SATB	2013	JVB <i>Univox</i> / p.a. CNCRM, Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. JVB <i>Univox</i> — fonoteca Andrus N.		Primex-Com, 2014

Aranov, Șico								
<i>Moldoveneasca</i>	aranjament (V. Mircos)	Vocaliză	SATB și orch.					c.c.
Belinschi, Dumitru								
<i>ABBA</i>	miniatură corală	versuri	SATB					c.c.
<i>Colinda junilor</i>	miniatură corală	versuri folclorice	SATB					c.c.
<i>Colo sus, colo mai jos</i>	miniatură corală	versuri folclorice	SATB	1997	grupul de bărbați al coralei <i>Gloria</i> a CRM Ștefan Neaga (dir. O. Constantinov) ⁷ / Premiera 22.06.2004, Sala cu Orgă, Chișinău (grupul de bărbați al Corului <i>Union Fenosa</i> , dir. I. Stepan)	î.s. Chișinău, 2002 — CD realizat de corala <i>Gloria</i> a CRM Ștefan Neaga (dir. O. Constantinov); î.c. 22.06.2004, Sala cu Orgă, Chișinău și imprimată pe al III-lea CD <i>Divertiment coral</i> al Corului <i>UF</i> (actualmente CNCRM, dir. I. Stepan);	2:30	c.c.
<i>De când Domnu' s-o născutu</i>	miniatură corală	versuri folclorice	SATB	2018	Premieră absolută. 16.01.2019, Sala cu Orgă din Chișinău, CNCRM.	16.01.2019 – î.c. (fonoteca personală a compozitorului);		c.c.
<i>Junelui Bunu</i>	miniatură corală, prelucrare	versuri folclorice	SATB		Premieră absolută. 24.12.2022, Sala cu Orgă din Chișinău, CNCRM, dir. I. Stepan	î. s. TRM, disponibilă pe Internet https://www.youtube.com/watch?v=Puej8054T6U	3:37	c.c.

⁷ Însuși dirijorul O. Constantinov a afirmat că interpretarea *Colo sus, colo mai jos* de către Corala Gloria a fost însoțită de unele modificări efectuate asupra partiturii originale semnate de D. Belinschi. Lucrarea, în forma ei originală a fost interpretată de grupul de bărbați al Corului *Union Fenosa* (dir. I. Stepan).

Berezovschi, Mihail								
<i>Cuvine-se cu adevărat</i>	miniatură corală	text canonic	SATB					Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 296
<i>Lăudați numele Domnului</i>	miniatură corală	text canonic	SATB				3:53	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 293
Burlea, Vlad								
<i>Cucule</i>	miniatură corală	A. Codru	SATB	2019	Premiera absolută — 13.06.2019, Corul <i>Moldova</i> al CPTRM dir. V. Budilevschi	î.s. TRM — Corul <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevschi		c.c
<i>Limba română</i>	miniatură corală	Gr. Vieru	SATB	2013	Premiera — 03.2015, Corul Moldova al CS TRM (dir. V. Budilevschi) în cadrul emisiunii <i>Prin Muzică în Europa</i> (realizată de Natalia Moraru-Vasilcău) / 18.01.2015 – Sala cu Orgă, Chișinău; Concert de Ziua Națională a Culturii, cu participarea CNC.	î.tv. disponibilă pe Internet (http://www.youtube.com/watch?v=v=3FadTYE EHPA)	3:23	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 23
<i>Marea și muntele</i>	miniatură corală	D. Băluță	SATB	2010			–	c.c.

<i>Monastirea Argeşului</i>		V.Alecsandri	soli, SATB, orch., percuție și orgă	2015	Premiera absolută — 18.01.2015 — Sala cu Orgă, Chişinău; Concert de Ziua Națională a Culturii, cu participarea ONC, CNC.	î.c. disponibilă pe Internet (http://www.youtube.com/watch?v=2cKIQEObMoQ)	46:02	c.c.
<i>Pietrarii</i>	miniatură corală	A.Codru	SATB	2009		î.s. TRM – Corul <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevski	—	c.c.
<i>Plugul e ca pasărea</i>	miniatură corală	A.Codru	SATB	2006	Premiera — 2006, Filarmonica Națională <i>Serghei Lunchevici</i> , Corala <i>Gloria</i> a CEEA <i>Ştefan Neaga</i> (dir. O.Constantinov).	î.s. TRM – Corul <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevski	3:02	c.c.
<i>Şi va fi atât de simplu</i>	miniatură corală	A.Codru	SATB	2001		î.s. TRM – Corul <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevski	3:54	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevski, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiş. 2018, p. 81
Chiriac, Anatol								
<i>Lacrimile fecioarei</i>	aranjament	Vocaliză	Nai solo, SATB și orch. simf.	2018	Premiera — 27.08.2018 — Piaţa Marii Adunări Naţionale, Concert de Ziua Independenţei RM cu participarea CNC.		4:52	c.c.
Chiriac, Tudor								
<i>De la Tiras pân`la Tissa: Carmina Daciae</i>	suită	Gr.Vieru, versuri folclorice	SATB	2008	Premiera absolută — 2009, Corul <i>Cantores Amicitiae</i> al Conservatorului <i>Gavriil Musicescu</i> din Iaşi (România), dir. N.Gâscă;/ Premiera în R. Moldova — 10.11.2011, Sala cu Orgă din Chişinău cu participarea CNCRM.	î.s. TRM cu participarea CNCRM (2011)	35:17	Tudor Chiriac <i>De la Tiras pân`la Tissa: Carmina Daciae</i> , Artes, Iaşi 2009

<i>Izvorul</i>	miniatură corală	versuri folclorice prelucrate de M. Eminescu	SATB	1997			6:30	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 36
<i>Cât trăim pe-acest pământ</i>	aranjament (V. Mircos)	N. Dabija	voce solo, SATB, orch. simf.					c.c.
Ciobanu, Ghenadie								
<i>Odă devenirii</i>	cantată	D.Matcovschi	SATB	2013	Premiera absolută — 06.06.2013, Sala cu Orgă din Chișinău cu participarea CNCRM.	î.s. TRM cu participarea CNCRM (2014)	6:58	c.c.
Ciobanu, Mihai								
<i>Busuioc înlăcrimat</i>	bocet	V.Romanciuc	Solo, SATB, nai și clopot			î.s. (privat) cu participarea CNCRM (2012); disponibilă pe Internet (http://www.youtube.com/watch?v=m0mCqVrwQU)	5:04	c.c.
<i>Codrule, de-aș fi ca tine</i>	aranjament S. Ciuhrii	versuri populare	solo, orch. de instr. populare, SATB			î.s. TRM cu participarea Corului <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevschi	3:41	c.c.
Ciolac, Vladimir								
<i>Magnificat</i>	magnificat	text canonic	versiunea pt SATB, Sopr., Mezzo-Sopr., orch. simf..	2004	Premiera absolută — 27.01.05, Corul <i>Credo</i> al MAI, dir. V. Boldurat	î.s. TRM cu participarea Corului <i>Moldova</i> , dir.	21:29	Vladimir Ciolac <i>Magnificat</i> , ed.

						V. Budilevski și a orch. simf. a CPTRM, dir. O. Palymski		Pontos, Chiș., 2015, 58 p.
<i>Messe</i>	misă	text canonic	versiunea pt SATB, soli, orgă, timpani, harpă și orchestră de corzi	2012	Premieră absolută — 31.10.2012, Sala cu Orgă din Chișinău cu participarea CNCRM, ONCRM, soliștii: T. Costiuc, L. Marin, S. Pilipețchi, A. Otean; Orgă — A. Strezeva, timpani — I. Spînu, dir. V. Ciolac.	î.c. Sala cu Orgă, Chișinău, disponibilă pe Internet (http://www.youtube.com/watch?v=cZpsU_hjbVw).	47:00	Vladimir Ciolac <i>Messe</i> : pentru cor mixt, soliști, orgă, timpani și orchestră de corzi, ed. Pontos, Chiș., 2014, 114 p.
<i>Mulți ani trăiască!</i>	miniatură corală a <i>cappella</i>	text canonic	SATB				0:50	Vladimir Ciolac <i>Liturghia</i> , ed. Pontos, Chiș., 2004, p. 43
<i>Requiem</i>	requiem	text canonic	versiunea pt. SATB, Sopr., Mezzo-Sopr., orch., orgă și timpani		Premiera — 06. 11. 2008, Sala cu Orgă, Chișinău cu participarea CNCRM, ONCRM, M. Radiș, O. Hristea-Stan (soli), A. Strezeva (orgă), I. Spînu (timpani).	î.c. Sala cu Orgă, Chișinău, disponibilă pe Internet (http://www.youtube.com/watch?v=cU1183OB6d4).	50:42	Vladimir Ciolac <i>Requiem</i> : pentru cor mixt, soliști, orchestra de coarde, orgă și timpani, ed. Pontos, Chiș., 2011
<i>Salve Regina</i>	antifon	text canonic	SATB, Sopr., orch. simf.	2007	p.a. cu participarea CNCRM — 20.06.2010, Filarmonica Națională <i>Serghei Lunchevici</i> , Orchestra Simfonică a CTRM, Mariana Bulicanu (soprano), dir. Gh. Mustea.	î.s. TRM, 2010, Orchestra și Corul <i>Moldova</i> al CTRM, solistă — T. Costiuc, dir. V. Ciolac, disponibil pe Internet (http://www.youtube.c	10:26	

						om/watch?v=BbDrJvnvMJs		
Stabat Mater (versiunea pentru cor mixt, orchestră de coarde și orgă)	stabat mater	text canonic	SATB, orch. de coarde, orgă	2005	Premiera – 29.09.2005, Sala cu Orgă, Chișinău (Corul <i>Moldova</i> , Corul <i>Credo</i> , ONCRM, A. Strezeva, dir. V.Ciolac); p.a. cu participarea CNCRM - 24.05.2018 (ONCRM; A.Strezeva, dir. V.Ciolac)	î.c. 24.05.2018, Sala cu Orgă, Chișinău, disponibilă pe Internet https://www.youtube.com/watch?v=bgvCT4XIUd0	37:21	Vladimir Ciolac <i>Stabat Mater pentru cor mixt, orchestra de coarde și orgă</i> , ed. Pontos, Chiș., 2013
<i>-(Atotmilistivă, Stăpâna mea)</i> Всемилоствивая Владычице моя (versiunea pentru cor mixt)	miniatură corală	text canonic	SATB		Premiera la Chișinău — 19.05.2016, Sala cu Orgă, CNCRM, dir. I. Stepan		cca 4:30	
<i>-(Mironosițele femeii);</i> Мироносицам женам (versiunea pentru cor mixt);	miniatură corală	text canonic	SATB		Premiera la Chișinău — 19.05.2016, Sala cu Orgă, CNCRM, dir. I. Stepan		4:16	
<i>-(Rugăciunea Sfântului Efrem Sirul) Молитва Преподобного Святого Ефрема Сирина;</i>	miniatură corală	text canonic	SATB				4:37	
<i>-(Veniță să ne închinăm)</i> Приидите поклонимся;	concert coral	text canonic	SATB	2005	Premiera la Chișinău — 19.05.2016, Sala cu Orgă, CNCRM, dir. I. Stepan	https://www.youtube.com/watch?v=dtSMAC4-mBA	5:32	
<i>-(Hristos a înviat)</i> Христос воскрес	concert coral	text canonic	SATB		Premiera la Chișinău — 19.05.2016, Sala cu Orgă, CNCRM, dir. I. Stepan		4:11	
					p.a. cu participarea CNCRM — 19.05.2016, Sala cu Orgă, Chișinău			

Владимир Чолак
Духовные песнопения для смешанного хора а cappella, ed. Pontos, Chiș., 2014

<i>din ciclul Cântări duhovnicești pentru cor mixt a cappella</i> из цикла Духовные песнопения для смешанного хора a cappella								
<i>(Lumină lină: nr. 4 din Priveghere)</i> Свете Тихий: но. 4 из Всенощного бдения	miniatură corală a cappella	text canonic	SATB	1990	Premiera — 14.12.2003, Sala cu Orgă, Chișinău, CCA Doina, dir. V. Ciolac; p.a. în interpretarea CNCRM, dir. I. Stepan — 21.10.2006, Sala cu Orgă, Chișinău		2:20	Владимир Чолак <i>Всенощное бдение для смешанного хора и солистов</i> , ed. Pontos, Chiș., 2010, p. 14
<i>(Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu, nr. 7 din Priveghere)</i> Слава в вышних Богу но. 7 из Всенощного бдения	concert coral	text canonic	SATB	1990	Premiera — 21.10.2006, Sala cu Orgă, Chișinău, CNCRM, dir. I. Stepan		3:58	<i>Всенощное бдение для смешанного хора и солистов</i> , Pontos, Chiș., 2010, p. 22
<i>(Lăudați numele Domnului: nr. 8 din Priveghere)</i> Хвалите Имя Господне но. 8 из Всенощного бдения	concert coral	text canonic	SATB	1990	Premiera — 21.10.2006, Sala cu Orgă, Chișinău, CNCRM, dir. I. Stepan		3:02	Владимир Чолак <i>Всенощное бдение для смешанного хора и солистов</i> , Pontos, Chiș., 2010, p. 27

<i>(Învierea lui Hristos văzând: nr.10 din Priveghere)</i> Воскресение христово <i>видевше: no.10 из Всенощного бдения</i>	concert coral	text canonic	SATB	1990	Premiera — 14.12.2003, Sala cu Orgă, Chișinău, CCA Doina, dir. V. Ciolac; p.a. în interpretarea CNCRM; dir. I. Stepan — 21.10.2006, Sala cu Orgă, Chișinău		3:00	Владимир Чолак <i>Всенощное бдение для смешанного хора и солистов,</i> Pontos, Chiș., 2010, p. 41
Cristea, Alexandru								
<i>Limba noastră</i>	imn	A.Mateevici	SATB				1:50	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 11
Dicusar, Alexandru								
<i>Imnul Confederației Naționale a Sindicatelor din Moldova</i> (partitura corală)	Imn (prelucrare V. Donos)	T.Țărnă	SATB				2:40	manuscris
Dânga, Valentin								
<i>Mărțișor</i>			SATB, soli și orch. simf.					
Doga, Eugen								
<i>Dintre sute de catarge</i>	miniatură corală a <i>cappella</i>	M.Eminescu	SATB	1972			3:00	

<i>Dorința</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	M. Eminescu	SATB	1973			2:40	
<i>Floare albastră</i> (din opera <i>Dialogurile dragostei</i>)		M. Eminescu	SATB, soli, orch. simf.		p.a. cu participarea CNCRM, Sala cu Orgă, Chișinău		13:30	
<i>Hora prieteniei</i>	horă	I. Podoleanu	SATB, solo sopr., orch. simf.				2:25	Ed. Cartea moldovenească
<i>Maria Mirabela din filmul Maria Mirabela</i>		Gr. Vieru	SATB, orch. simf.	1978			7:02	
<i>O lacrimă de iubire</i> (versiunea pentru voce, cor și orch. simf.)		V. Micle	SATB, solo sopr., orch. simf.	2012			5:40	
<i>Omagiu</i>	miniatură corală	Vocaliză	SATB					
<i>Orașul meu alb</i> (versiunea pentru voce, cor și orch. simf.)		G. Vodă	SATB	1998			2:38	
<i>Somnoroase păsărele din baletul Luceafărul</i>		M. Eminescu	SATB, orch. simf.	1983			3:00	<i>Luceafărul:</i> Balet în două acte/ libret de E. Loteanu după poemul lui M. Eminescu.– <i>Djanoma SRL</i> , Chiș., 2000. – 2 cassetts

<i>Vals din filmul Gingaşa și tandra mea fiară</i> (versiunea pentru cor și orch. simf.)	Vals (aranjament pentru cor mixt și orch. simf.)	Vocaliză	SATB, orch. simf.				2:20	c.c.
<i>Vocaliză</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	Vocaliză	SATB		p.a. în interpretarea CNCRM, dir. I. Stepan — 03.2015, Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. https://www.youtube.com/watch?v=fekw8k5BGY	4:40	
Dolgan, Mihai								
<i>Chișinăul meu cel mic</i>	aranjament	D.Matcovschi	voce solo, SATB și orch.simf.					
Enache, Ion								
<i>Ciocârlia</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>		SATB		p.a. cu participarea <i>CUF</i> (actualmente CNCRM, dir. I. Stepan) 22.06.2004; <i>Concert</i> cu genericul <i>Divertiment coral</i> susținut de Corul <i>UF</i> , Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. 22.06.2004, Sala cu Orgă, Chișinău și imprimată pe al III-lea CD <i>Divertiment coral</i> al Corului <i>UF</i>	2:25	manuscris/ Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.2, <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 104
Goia, Vasile								
<i>Hora primăverii</i>	aranjament		SATB, orch.					manuscris
Iachimciuc, Igor								
<i>Descântece</i>			SATB		Premiera absolută — UNIVOX Jazz Vocal Band (versiunea pentru ansamblu vocal); Premieră absolută — CNCRM (versiunea pentru cor mixt <i>a</i>	î.s. oct., 2000 — fondul TRM î.c. 10.11.2011 — fondul CS TRM	19:22 22:03	c.c./ manuscris

					<i>cappella</i>), Concert cu genericul <i>Premiere corale</i> . 10.11.2011, Sala cu Orgă, Chișinău			
<i>(Eu încă nu am găsit ceea ce caut) I still havn't found what I'm looking for</i>	aranjament (după orig. de U2)		SATB					c.c.
<i>Mistrețul cu colți de argint</i>			SATB, solo Tenor, declamator și orch. simf.		Premieră absolută — 11.10.2018 — Sala cu Orgă, Chișinău, CNCRM, declamator — O. Guțu, solo — D. Șveț, dir. D. Ceausov;	î.c. — 11.10.2018 — fonoteca personală a dir. D. Ceausov		c.c.
Mamot, Eugen								
<i>Bună dimineața, soare</i>	cantată	Gr.Vieru	Solo, SATB și orch. simf.	2015	p.a. cu participarea CNCRM, dir. I. Stepan; 15.02.2015, Sala cu Orgă, Chișinău, în cadrul concertului <i>Bună dimineața, soare...80 ani de la nașterea marelui poet Grigore Vieru</i>	î.c. — fondul TRM, 15.02.2015, cu participarea CNCRM, dir. I. Stepan		Culegere de creații vocal-corale pe versurile lui Grigore Vieru <i>Bună dimineața, soare</i> , Chiș., 2014
Mircos, Vlad								
<i>Adio...</i>	aranjament	G.Bacovia	SATB, orch. simf.				2:12	c.c.
<i>Colaj din patru piese dedicate orașului Chișinău</i>	aranjament	Vocaliză	voce solo, SATB, orch. simf.				3:30	c.c.
<i>La Nistru la mărgioară</i>	aranjament	versuri folclorice	voce solo, SATB, orch. simf.					
Musicescu, Gavriil								

Concertul nr.1	concert coral	text canonic	SATB				9:35	
Dor dorule; Stăncuța (aranj. după melodii populare)	aranjament	versuri folclorice	SATB, Sopr. solo					
Lauda Domnului	concert coral	text canonic	SATB				2:00	
Mustea, Gheorghe								
Basarabenilor	miniatură corală	A.Mateevici	SATB	1991		î.s. TRM, Corul Moldova, dir. V. Budilevschi; disponibilă pe Internet (https://www.youtube.com/watch?v=kNRFMIYoGPM)	3:30	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 26
Dansul țăranilor din opera Ștefan cel Mare		C.Cheianu	SATB/ orch. simf.	2005	9.05.2019 Concert în Scuarul Catedralei p.a. cu participarea CNCRM	î.s. TRM, cu participarea CNCRM, dir. Gh.Mustea	6:57	Clavir
Dispară norii de pe cer din opera Ștefan cel Mare		C.Cheianu	SATB/ pf		p.a. în interpretarea CNCRM - 13.05.2011 — Serata de creație Gh.Mustea, Sala cu Orgă, Chișinău			Clavir
Disperare din opera Ștefan cel Mare		C.Cheianu	SATB		p.a. în interpretarea CNCRM - 13.05.2011 — Serata de creație Gh.Mustea, Sala cu Orgă, Chișinău			Clavir
Laudatio ULIM	imn	A.Guțu	SATB/ orch. simf.	1998	Interpretare la solicitarea <i>ULIM</i>	î.s. CS TRM		c.c.
Lumineze stelele	madrigal	M.Eminescu	SATB	2003	Premiera absolută - Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan (aud.45, AMTAP); p.a. în interpretarea	Î.s. TRM, Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor</i> <i>Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan	4:44	manuscris; editat în culegerea <i>Creații corale</i>

					CNCRM — 13.05.2011 — Serata de creație Gh.Mustea, Sala cu Orgă, Chișinău			<i>ale compozitorilor din Moldova, pp. 109–114.</i>
Marș , aranj. N. <i>Usaciov</i> (partitura corală)	marș	Vocaliză	SATB/ orch. simf.				4:00	c.c.
Meleag străbun	imn	G.Furdui	SATB/ orch.	2011	p.a. în interpretarea CNCRM - 13.05.2011 – Serata de creație Gh.Mustea, Sala cu Orgă, Chișinău			
Onoare și devotament	imn	I.Țurcanu?	SATB/ orch. simf.	2019		î.s. CS TRM, 04.2019/ CNCRM, Orch. simf. CSTRM, dir. Gh. Mustea		c.c.
Țară (redacție nouă ptr cor mixt <i>a cappella</i>)	miniatură corală	P.Dudnic	SATB	2012	p.a. în interpretarea CNCRM, solo A.Otean - 13.05.2011 – Serata de creație Gh.Mustea, Sala cu Orgă, Chișinău, dir. I.Stepan	î.s. CS TRM, 2016, CNCRM, solo — A. Otean, dir. I. Stepan	4:03	
Vivat, medicina!	imn	Gr.Vieru	SATB/ orch. simf.	2005	10. 2016, Palatul Național <i>Nicolae Sulac</i> în cadrul Seratei jubiliare a USMF la 70 de Ani; CNCRM și orch. simf., dir. Gh.Mustea	î.s.TRM, Orchestra simfonică și Corul Moldova, dir. Gh. Mustea	2:58	c.c.
Negruța, Oleg								
Balada primăverii	miniatură corală <i>a cappella</i>	A.Gujel	SATB	1983	p.a. cu participarea CNCRM 24.04.2014, <i>Serata de creație a compozitorului Oleg Negruța</i> Sala cu Orgă, Chișinău, dir. I. Stepan	î.c. 24.04.2014 — fondul TRM		manuscris
Cântecul vierului	miniatură corală	Gh.Ciocoi	SATB, pian		p.a. cu participarea CNCRM — 24.04.2014, <i>Serata de creație a</i>	î.c. 24.04.2014 — fondul TRM		manuscris

					<i>compozitorului Oleg Negruța</i> Sala cu Orgă, Chișinău, dir. I. Stepan			
<i>Hai, mândruțo,-n deal la vie!</i>	miniatură corală	L. Deleanu	SATB, pian		p.a. cu participarea CNCRM — 24.04.2014, <i>Serata de creație a compozitorului Oleg Negruța</i> Sala cu Orgă, Chișinău, dir. I. Stepan	î.c. 24.04.2014 — fondul TRM		manuscris
<i>Un cântec știu</i>		P. Zadnipru	SATB					manuscris
<i>Vârsta de aur</i>		A. Ciocanu	SATB					manuscris
Oleinic, Eugen								
<i>Moldova mea</i> (versiunea pentru solo, cor și orch. simf.; orch. de V. Mircos)		A. Condrea	SATB, solo, orch. simf.			î.s. (privat) cu participarea CNCRM, dir. I. Stepan		c.c.
Palymski, Oleg								
<i>Simfonie camerală</i>	simfonie	vocaliză	4 instr. de suflat, percuție, harpă, SATB și orch. de coarde					
<i>Somnoroase păsărele</i>	miniatură corală	M. Eminescu	SSAA					
<i>Veritatis absolutae ultimum verbum</i>	simfonie	Limba latină	SATB/ fl/ob/fag/perc/ cvintet de coarde	2003	Premiera — 12.05.2003, Sala cu Orgă, Chișinău, Corul <i>Credo</i> al MAI, dir. V. Boldurat, ONC, dir. O. Palymski. p.a. cu participarea CNCRM, Sala cu Orgă, Chișinău			c.c.
Polin, Boris								

<i>Moldovenii</i> (orch. de Marian Ungur)	aranjament	D. Matcovschi	SATB, solo, orch. simf.					
Popovici, Vasile								
<i>Sara pe deal</i>	miniatură corală	M.Eminescu	SATB				î.s. TRM, Corul Moldova, dir. V. Budilevschi; disponibilă pe Internet (https://www.youtube.com/watch?v=BfzcmuT9ryE)	Cântă Corul „Moldova”, dirijor Valentin Budilevschi, vol.1, ed. <i>Notograf Prim</i> , Chiș. 2018, p. 33
Porumbescu, Ciprian								
<i>Balada pentru vioară și orchestră</i> (aranj. cu cor — Gr. Cudalbu)	aranjament	Vocaliză	vioară solo, SATB, orch. simf.	1880			î.s. (privat), 10. 2018 (la comanda <i>Mitropoliei Chișinăului și a Întregii Moldove</i>) în versiunea voce <i>solo</i> , SATB și orch. simf. cu participarea CNCRM, sopr. — Cr. Mîndrean (dir. I. Stepan) și orch. simf. (dir. Gh. Mustea)	c.c.
Rusnac, Constantin								
<i>Ave Maria</i> (versiunea ptr cor mixt și pian)		Gr.Vieru	SATB, pian			p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan		Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>A rămas un cântec necântat</i>						p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga,		

					Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			
<i>Ceasul</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>		SSAA		p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Ce secetă, ce foc!</i> (muzică la spectacolul <i>Sânziana și Pepelea</i>)	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Alecsandri	SATB, Sopr. și Tenor soli					Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Ghiocelul</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	Gr. Vieru	SSAA					Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>La mulți ani!</i> (muzică la spectacolul <i>Sânziana și Pepelea</i>)								
<i>Lângă un buciom, lângă un nai</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>				p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Monologul Evei</i>					p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			
<i>Oda Moldovei</i>					p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului),			

					dir. I. Stepan			
<i>Privighetoarea</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Codiță	S ₁ S ₂ S ₃	1994				Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Puiul mamei</i>	prelucrare (<i>după cântec popular</i>)							Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Satul</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Codiță	S ₁ S ₂ S ₃	1994				Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Steaua limbii noastre</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	Gr. Vieru	SATB		p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan	î.s. TRM — 21.03.1989, Corul <i>Moldova</i> , dir. V. Budilevshi, disponibil pe Internet: https://muzalem.com/muzyka/constantin+rusnac/	3:08	Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Tatăl nostru</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	text canonic	SATB		p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Teiul lui Stamate</i>					p.a. cu participarea CNCRM, 03.05.2018, Sala cu Orga, Chișinău (în cadrul Seratei jubiliare a compozitorului), dir. I. Stepan			
<i>Trenul</i>	prelucrare (<i>cântec pentru copii</i>)							Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.],

								2013
<i>Tu, floare micsandă</i>	aranjament pentru cor a cappella	A. Codru	SATB	2001				Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
<i>Urătorii</i>	miniatură corală a cappella	Iu. Filip	SATB					Constantin Rusnac <i>Coruri</i> ; Chiș.: [s.n.], 2013
Stârcea, Marian								
<i>Cântec de Crăciun</i> din ciclul de colinde pe vers. de Radmila Popovici-Paraschiv (varianta ptr cor mixt a cappella)	colind coral a cappella	R. Popovici-Paraschiv	SATB		p.a. în interpretarea CNCRM — <i>O seară de colinde</i> , Sala cu Orgă, Chișinău		1:45	manuscris
Tkaci, Zlata								
<i>Arșiță</i>	miniatură corală a cappella	A.Roșca	SATB	2005	Premieră absolută- 2005, Sala Corală a AMTAP (aud.45)/ Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan (în cadrul examenului de stat al absolvenților catedrei DCA)	î.s.— fondul TRM, 13.11.2019, CNCRM; dir. I. Stepan	2:40	manuscris
<i>Dulce plai</i>	miniatură corală a cappella	A.Roșca	SATB	2001	Premieră — 19.10.2003, Sala cu Orgă, Chișinău/ Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan	î.s. — fondul TRM, 2003; CNCRM, dir. I. Stepan	1:02	manuscris
<i>Lacul albastru</i>	miniatură corală a cappella	A.Roșca	SATB	2001	Premieră absolută — 19.10.2003, Sala cu Orgă, Chișinău/ Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan;	î.s. — fondul TRM, 2003; CNCRM, dir. I. Stepan	3:33	ed. <i>Cartea Moldovei</i> , Chiș., 2007

					p.a. cu participarea CNCRM — 09.10.2019, Sala cu Orgă, Chișinău, dir. I. Stepan			
<i>Norii</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	A. Roșca	SATB	2005	Premieră absolută- 2006, Sala Corală a AMTAP (aud.45) Corul mixt al Catedrei <i>Dirijat Cor Academic</i> AMTAP, dir. I. Stepan (în cadrul examenului de stat al absolvenților catedrei DCA).	î.c. — fondul TRM, 13.11.2019, CNCRM, dir. I. Stepan	1:30	manuscris
<i>Pădure și iar pădure</i>	miniatură corală, prel. pentru cor mixt <i>a cappella</i>	versuri populare	SATB	1997	p.a. în interpretarea CNCRM — Concert <i>In Memoriam Zlata Tcaci — 95 de ani de la naștere</i> , Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. — fondul TRM, 16.05. 2023, CNCRM, dir. I. Stepan		manuscris
<i>În dumbrava de stejari</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	M. Crimerman	SATB	1991	p.a. în interpretarea CNCRM — Concert <i>In Memoriam Zlata Tcaci — 95 de ani de la naștere</i> , Sala cu Orgă, Chișinău	î.s. — fondul TRM, 16.05.2023, CNCRM, dir. I. Stepan		manuscris
<i>Drumul Nistrului</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Codiță	SATB	1997	p.a. în interpretarea CNCRM — Concert <i>In Memoriam Zlata Tcaci — 95 de ani de la naștere</i> , Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. — fondul TRM, 16.05. 2023, CNCRM, dir. I. Stepan	2:33	manuscris
<i>Adâncă Mare</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	M. Eminescu	SATB	1987	p.a. în interpretarea CNCRM – Concert <i>In Memoriam Zlata Tcaci – 95 de ani de la naștere</i> , Sala cu Orgă, Chișinău	î.c. — fondul TRM, 16.05. 2023, CNCRM, dir. I. Stepan		manuscris
Vasilescu, Ion								
<i>Ți-am luat un măștișor</i>	prelucrare (prel. pentru cor, V. Vântu; prel. pentru orch.V. Mosi iciuc)	I. Vasilescu, N. Vlădoianu, N. Constanti-Nescu	SATB					c.c.

Vdovicenco, Alexandru								
<i>Moldova-i țara mea</i> (orch. Vlad Mircos)	aranjament	A. Vdovicenco	SATB, soli, orch.		audiții cu participarea CNCRM în cadrul evenimentelor naționale din <i>Piața Marii Adunări Naționale</i> a R. Moldova (Ziua Independenței R. Moldova, Ziua limbii române)			c.c.
Zagorschi, Vasile								
<i>Arde pământul</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Tulnic	SATB					Cartea Moldovei, Chiș., 2007
<i>Cine scutură roua</i> (redacția nouă pentru cor mixt, soliști și orch. simf.)	cantată	texte folcl. prelucrate de Gr. Vieru	SATB, Sopr., Tenor, orch. simf.	2001	p.a. 16.10.2001, Orch. simf. a CS TRM, Corul mixt al catedrei DCA (AMTAP), dir. Gh. Mustea		24:45	manuscris
<i>Improvizație moldavă</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	trad. în l. rom de Gr. Vieru, după A. Graschi	SATB					manuscris
<i>Oameni, fiți veghetori (Imnul vieții)</i> (versiunea pentru cor mixt)	miniatură corală <i>a cappella</i>	V. Tulnic	SATB	1990	p.a. în interpretarea CNCRM — 09.10.2019			manuscris
<i>Sară de vară</i>	miniatură corală <i>a cappella</i>	L. Corneanu	SATB		p.a. în interpretarea CNCRM — 09.10.2019			
Zgureanu, Teodor								
<i>Meditație</i> (versiunea ptr cor mixt <i>a cappella</i>)	miniatură corală	Vocaliză	SATB	1981				Zgureanu, T. <i>Coruri selecte.</i> – Chișinău: Pontos, 2002, p. 73–79.

<i>Ninge</i>	miniatură corală	P. Dudnic	SATB, campanelli				4:02	Zgureanu, T. <i>Coruri selecte.</i> — Chișinău: Pontos, 2002, p.82–84.
Kițenco, Dmitrii								
<i>Lumină lină (Ceme Tuxuū)</i>	miniatură vocal-instrumentală	text canonic	SATB, orch. de coarde		Premiera 09.10. 2019 cu participarea CNCRM, ONCRM, dir. V. Andrieș	î. c. — 09.10.2019, arhiva dir. V. Andrieș	1:35	c.c.
Gerșfeld, David								
<i>Cântec de leagăn</i>	miniatură corală	S. Marșak	SATB, sopr. Solo		Premiera 09.10.2019 în interpretarea CNCRM, dir. I. Stepan		2:58	Manuscris

ANEXA 2

TABELUL ÎNREGISTRĂRILOR CNC (2018–2022)

Nr.	Data	Locația	Genericul concertului	Program	Componenta interpretativă	Audio /video	Durata	Locul stocării
1.	16.06.22	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert aniversar CNC — 20 de Ani	H. Villa-Lobos — <i>Bendita Sabedoria</i> W 543 [Cuvinte biblice]: 1. Adagio. SAPIENTIA FORIS PREDICAT; 2. Andantino. VAS PRETIOSUM ; 3. Quasi Allegretto. PRINCIPIUM SAPIENTIAE; 4. Allegro. VIR SAPIENS FORTIS EST; 5. Andante. BEATUS HOMO INVENIT; 6. Largo. DEXTERAM TUAM; A. Garcia Caturla — <i>Un caballo blanco. Son</i> ; R. Ramón Gutiérrez del Barrio — <i>Suite coral Argentina</i> : I. PEISAJE , II. CARNAVALO DE NOCHEBUENA, III. CANTAR DEL CARRETERO , IV. GATO; A. Ramirez — <i>Misa Criolla</i>	CNC <i>a cappella</i> ; CNC și soliștii: G. Burlacu (voce), I. Negură (flaut), V. Moscvitin și L. Koida (percuție), I. Cojocari (chitară), S. Testemițanu (contrabas), I. Baranovskii (pian)	înreg. video		fondurile CS TRM; disponibil on-line https://www.youtube.com/watch?v=CSJPHIKFNYA (vizitat 20.07.22)
2.	14.05.22	Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova, Chișinău	Concert în cadrul programului MCRM — <i>Noaptea europeană a muzeelor</i>	Didn't my Lord deliver Daniel; Sometimes I feel like a motherless child; Joshua feed the battle of Jericco; El echo de una Habanera; Un negrito que vive un mes; Saludo a Cuba; T. Chiriac — Carmina Daciae <i>De la Tirras pân' la Tissa</i>	<i>a cappella</i> , solist: A. Otean (bariton)	înreg. video	00:35:50	arhiva personală

3	14. 04.22	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert pascal	I. Haydn — oratoriul <i>Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce</i>	CNC și Corul studențesc AMTAP (conducător I. Stepan); ONC, soliști: A. Cușnir (soprano), L. Istratii (mezzo-soprano), D. Mîțu (tenor), V. Maciunski (bariton); dirijor C. Florea	înreg. video		fondurile TVM
4.	11.03.2022	Filarmonica Municipală, Cahul, Sala corală <i>Speranța</i>	Concert coral în cadrul Festivalului Național <i>Mărțișor</i> , ed. a-56-a.	P. Cesnocov — <i>Жертва вечерняя</i> M. Balachirev — <i>Достойно есть</i> (cor de bărbați) Didn't my Lord deliver Daniel; Sometimes I feel like a motherless child; Joshua feed the battle of Jericco; El echo de una Habanera; Un negrito que vive un mes; Saludo a Cuba; T. Chiriac — Carmina Daciae <i>De la Tirras pân' la Tissa</i>	<i>a cappella</i> , soliști: A. Caraman (bariton), A. Otean (bariton)	înreg. video	1:43:43	https://vizit.md/video/item/168-video-concert-n-sala-coral-a-filarmonica-municipal-cahul-biserica-speran-a-11-03-2022 (vizitat 27.04.22)
5.	17. 01.2022	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert de Muzică Maghiară (dedicat aniversării a 30-a de la stabilirea relațiilor diplomatice între Ungaria și R. Moldova)	B. Bartók — Cântece populare maghiare BB 90; <i>Elmúlt időkből</i> BB 60 (Din vremuri vechi); <i>Négy régi magyar népdal</i> (Patru cântece vechi populare maghiare)	<i>a cappella</i>	înreg. audio	00:55:00	Fondurile CS TRM – Emisiunea <i>Radio Moldova Muzical</i> ; redactor S. Zagoreanu
6.	31.12.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Ultimul Concert al Anului 2021		CNC, ONC, soliști: dirijor C. Florea	înreg. audio		fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco

7.	30.11.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert de muzică a cappella	K. Szymanowski — ciclul de șase cântece din regiunea Kurpie <i>Sześć pieśni kurpiowskich</i> ; B. Bartók — Cântece populare maghiare BB 90; <i>Elmúlt időkből</i> BB 60 (Din vremuri vechi); <i>Négy régi magyar népdal</i> (Patru cântece vechi populare maghiare); I. Iachimciuc — ciclul coral a cappella <i>Descântece</i>	a cappella	înreg. audio	01:05:26	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
8.	14. 12.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert de Crăciun	A. Vivaldi — cantata <i>Gloria</i> pentru soliști cor și orchestră	CNC, ONC, soliste: A. Cușnir (soprano), C. Gonciarova (soprano), L. Istratii (mezzo-soprano) dirijor C. Florea	înreg. audio	1:29:38	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
9.	5.12.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	<i>In memoriam</i> Efim Bogdanovschi — 100 de ani de la naștere	I. S. Bach — <i>Motet</i> ; S. Rahmaninov — <i>Богородице Дево радуйся</i> ; C. Monteverdi — <i>Io mi son Giovinetta</i> ; I. S. Bach — <i>Motete</i> (dir. I. Stepan); N. Golovanov — <i>Ныне силы небесныя</i> ; A. Pop — <i>Suita corală din Țara Oașului</i>	CNC, dirijori: A. Vinocurov, L. Costovici, L. Lungu, C. Josanu, I. Stepan; Corul studentesc AMTAP, dirijor I. Stepan	înreg. audio	01:10:48	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
10.	9. 10. 2021	Palatul de Cultură Nicolae Sulac, Cahul	Concert în cadrul Festivalului Internațional <i>Noapțile pianistice</i> , ed. a 19-a	G. Fauré — <i>Requiem</i> în re minor, op. 48	CNC, ONC, soliști: A. Cușnir (soprano), V. Maciunski (bariton), dirijor C. Florea	înreg. audio	01:04:16	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
11.	23.09. 2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Inaugurarea stagiunii 2021–2022	G. Fauré — <i>Requiem</i> în re minor, op. 48	CNC, ONC, soliști: A. Cușnir (soprano), V. Maciunski (bariton), dirijor C. Florea	înreg. audio	01:37:13	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
12.	30.06.2022	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert în cadrul Festivalului Internațional de	I. S. Bach — <i>Iohannes Passion</i> , BWV 245	CNC, ONC, soliști: A. Cușnir (soprano), L. Istratii (mezzo-	înreg. audio	01:50:26	fondurile CS TRM; redactor

			Muzică <i>BACH</i> , ed. a 10-a		soprano), T. Bardon (tenor — România), A. Otean (bariton), R. Ialcic (bas-bariton); dirijor C. Florea			A. Rudenco
13.	27.05.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Cântecele dragostei	J. Brahms — <i>Liebeslieder — Walzer</i> , op 52 (în variantă pentru cor și orchestră de coarde)	CNC, ONC, dirijor C. Florea	înreg. audio	00:55:29	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
14.	26.04. 2021	Sala cu Orgă, Chișinău	În săptămâna patimilor <i>Concert de muzică sacră</i>	I. S. Bach, O. Messiaen, F. Poulenc, A. Bruckner, L. Dychko, N. Golovanov, A. Grecianinov, G. Sviridov, S. Drăgoi — V. Timaru <i>Tatăl nostru</i>	CNC, soliști: L. Costovici Iu. Cealic, S. Voloșin	înreg. audio	00:51:33	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
15.	7.03.2021	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert în cadrul Festivalului Internațional <i>Mărțișor</i> , ed. a 55-a	Z. Kodaly — <i>Missa brevis</i> pentru soliști, cor și orgă (în premieră la Chișinău)	CNC, la orgă: V. Struck (Ucraina), dirijor I. Stepan	înreg. audio	01:14:16	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
16.	26.12.2020	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert de Crăciun. Concert de muzică franceză organizat de Ambasada Franței și Alianța Franceză în Republica Moldova	În program J. Massnet, C. Debussy, F. Poulenc	<i>CNC a cappella</i>	înreg. audio	01:15:05	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
17.	22.11. 2020	Sala cu Orgă, Chișinău	<i>Carmina Burana</i> de C. Orff	C. Orff — <i>Carmina Burana</i> în variantă pentru cor, soliști, două pianе și percuție	CNC, soliști: T. Costiuc (soprano), I. Timofti (tenor), A. Otean (bariton), grupul de percuționiști condus de V. Moscvitin, dirijor I. Stepan	înreg. audio	01:03:25	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco

18	14.10. 2020	Grădina Publică Ștefan cel Mare și Sfânt	Concert în aer liber de Ziua Orașului	Divertisment coral. Program dirijat de L. Lungu (maestru de cor al CNC)	CNC <i>a cappella</i>	înreg. audio	00:46:57	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
19.	17.09. 2020	Sala cu Orgă, Chișinău	Inaugurarea stagiunii 2020–2021	A. Vivaldi — cantata <i>Gloria</i> pentru soliști cor și orchestră	CNC, ONC, dirijor V. Andrieș	înreg. audio	01:02:28	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
20.	2.07. 2020	Sala cu Orgă, Chișinău	Închiderea stagiunii 2019–2020	T. Chiriac — <i>De la Tiras pân' la Tissa</i> — Carmina Daciae pentru cor mixt, solistă și grup de corzi	CNC, solistă C. Cocieru, dirijor I. Stepan	înreg. audio	01:05:58	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
21.	2. 03. 2020	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert în cadrul Festivalului Internațional <i>Mărțișor</i> , ed. a-54-a.			înreg. audio	01:19:57	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
22.	27.01.2020	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert <i>De ziua lui Mozart</i>			înreg. audio	01:11:50	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
23.	31.12. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Ultimul Concert al Anului 2019			înreg. audio	00:56:22	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
24.	12.12. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert de Crăciun	C. Saint-Saëns — <i>Oratoriul de Crăciun</i> pentru soliști, cor, orgă, harpă și orchestră de coarde	CNC, ONC, soliști: L. Șolomei (soprano), L. Istratii (mezzo-soprană), T. Mustea-Caraman (alto), V. Novițchi (tenor), R. Ialcic (bas-bariton), la orgă A. Strezeva, dirijor C. Florea	înreg. audio	01:36:45	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco

25.	31.10. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert <i>O seară de Verdi</i>	Ciclul coral <i>Quattro pezzi sacre</i>	CNC <i>a cappella</i>	înreg. audio	01:10:06	fondurile Cs TRM; redactor A. Rudenco
26.	9.10. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	<i>Pagini alese din creația compozitorilor Moldovei</i>	T. Chiriac, Z. Tkaci, M. Stârcea, V. Ciolac	CNC <i>a cappella</i>	înreg. audio	01:24:50	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
27.	? 09. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Deschiderea stagiunii 2019–2020 (În programul online al Sălii cu Orgă, nu este menționat Concertul de deschidere)					
28.	20.06. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert la Închiderea stagiunii 2019–2018 <i>O seară de muzică romantică</i>	E. Grieg, J. Brahms, H. Wolf, G. Fauré — <i>Requiem</i> în re minor, op. 48	CNC, solistă M. Moraru (Onceanu) (soprano), A. Strezeva (orgă), dirijor I. Stepan A verifica la d. Jana	înreg. audio	01:22:09	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
29.	16. 05.2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert <i>O seară de Vivaldi</i>	A. Vivaldi — cantata <i>Gloria</i> pentru soliști cor și orchestră (fragmente) A verifica la d. Jana	CNC, ONC; dirijor V. Andrieș	înreg. audio	01:14:24	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
30.	19.04. 2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert în cadrul Festivalului Internațional de Muzică BACH, ed. a 9-a	J. Loussier <i>Lumières — Messe baroques du XXIe siècle</i>	CNC, ONC, soliste: A. Cernicova (soprano), L. Istratii (mezzo-soprano), dirijor C. Florea	înreg. audio	01:31:52	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
31.	04.03.2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert în cadrul Festivalului	M. Palmeri — <i>Missa a Buenos Aires pentru cor, soprană, bandoneon și corzi</i>	CNC, ONC, L. Istratii (mezzo-soprano), D. Dubangiu	înreg. audio	01:25:28	fondurile CS TRM; redactor

			Internațional <i>Mărțișor</i> , ed. a 53-a. <i>O seară tango</i>		(bandoneon), I. Baranovschi (pian), dirijor A. Yurkevich (Ucraina)			A. Rudenco
32.	03.02.2019	Sala cu Orgă, Chișinău	<i>In memorian Boris Dubosarschi</i>		CNC <i>a cappella</i>	înreg. audio	01:53:21	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
33.	27. 01.2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert <i>De ziua lui Mozart</i>	W. A. Mozart — <i>Requiem</i> , KW 626 (fragmente)	CNC, ONC, dirijor C. Florea	înreg. audio	01:12:44	fondurile CSTRM; redactor A Rudenco
34.	16. 01.2019	Sala cu Orgă, Chișinău	Concert <i>de Ziua culturii naționale. Valori românești și europene</i> organizat de Ambasada României în R. Moldova	T. Chiriac — <i>De la Tiras pân' la Tissa</i> — Carmina Daciae pentru cor mixt, solistă și grup de corzi (fragmente)	CNC <i>a cappella</i> , dirijor I. Stepan	înreg. audio	01:53:47	fondurile CS TRM; redactor A. Rudenco
35.	30.12. 2018	Sala cu Orgă, Chișinău	<i>Ultimul concert al Anului 2018</i>	Recital de orgă		înreg. audio	01:07:44	fondurile CS TRM; redactor A. Beldiman

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Numele de familie, prenumele:

Burlac Fedora

Semnătura

Data

INFORMAȚII PERSONALE

Fedora Burlac



✉ dorinazubac@yahoo.com
+37369043668
Chișinău, str. N. Moroșanu 3,
MD – 2006.

PROFILUL PERSONAL

Artistă a Corului Național de Cameră, Sala cu Orgă, Chișinău, Rep. Moldova
Doctorandă – Specialitatea 653.01–*Muzicologie*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Rep. Moldova
Dirijor al Corului de Tineri al Catedralei Mitropolitane *Nașterea Domnului* din Chișinău, Rep. Moldova

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

2023	Adeverință de absolvire a Studiilor de doctorat (Specialitatea 653.01– <i>Muzicologie</i>) Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Chișinău (Rep. Moldova)
2007–2009	Diplomă de Master în Dirijare corală Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Chișinău (Rep. Moldova)
01/2010–08/2010	Certificat de studii cu specializare în Business English and Administration, English Bay College, Vancouver (Canada)
2003–2007	Diplomă de Licență în Dirijare corală Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Chișinău (Rep. Moldova)
1999–2003	Diplomă de studii superioare de scurtă durată Colegiul Republican de Muzică Ștefan Neaga, Chișinău (Rep. Moldova)
1999–2002	Diplomă de Bacalaureat - profil „UMANIST” Liceul Republican de Muzică „CIPRIAN PORUMBESCU”, Chișinău (Rep. Moldova)
1999–2003	Diplomă de Bacalaureat - profil „ARTE” Liceul Republican de Muzică „CIPRIAN PORUMBESCU”, Chișinău (Rep. Moldova)

EXPERIENȚĂ PROFESIONALĂ

2011–2019	Lector universitar AMTAP Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Rep. Moldova
2007–Prezent	Artistă a Corului Național de Cameră al R. Moldova Sala cu Orgă, Chișinău, Rep. Moldova
2007–Prezent	Dirijor al Corului de Tineri al Catedralei Mitropolitane <i>Nasterea Domnului</i> Mitropolia Moldovei, Chișinău, Rep. Moldova
2005–2012	Conducător al cercului de Vocal și Dirijor al Corului PRIMAVERA al cadrelor didactice Școala nr.152 <i>Pas cu Pas</i> , Chișinău, Rep. Moldova

ACTIVITATE ȘTIINȚIFICĂ

- Domenii de interes științific: arta corală profesionistă, creația corală autohtonă, stilistica interpretativă a colectivelor corale de cameră, managementul artistic al colectivelor artistice profesioniste.
- Participarea la 8 foruri științifice naționale și internaționale, cu prezentarea comunicărilor în limbile română și engleză.
- Publicații științifice în reviste din Registrul Național al revistelor de profil (9).

ACTIVITATE DIIRIJORALĂ

PROIECTE ARTISTICE

Corul de Tineri al Catedralei Mitropolitane *Nașterea Domnului* din Chișinău, R. Moldova

La nivel internațional:

1. XXXI-th International Festival of Orthodox Church Music *Hajnowka 2012* (15 – 19 May 2012) Białystok, Poland.

2. X Международный фестиваль православной музыки

«Святая Богородица — Достоинно есть» — (июнь, 2013) Поморие, България.

3. 32-nd Internatioanal Festival of Choral Music and 20-th International Choral Competition of Sacred Music (3 - 7 July, 2014) Preveza, Greece .

4. XXIX International Festival CHORUS INSIDE CROATIA

(31 Aug - 5 September, 2017) Rovinj (Croația), Venezia (Italy).

5. X International Festival „St Clement of Ohrid” (3 - 7 Aug.ust, 2018) Ohrid, Macedonia.

6. XI International Music & Folk-Dance festival "MONTENEGRO FEST" (23 - 31 August, 2019) Bar – Budva – Kotor, Montenegro

ACTIVITATEA ÎN CORUL NAȚIONAL DE CAMERĂ

- Evoluarea în cadrul concertelor stagiunilor incluse în perioada 2007 - prezent;
- Evoluarea anuală în concertele din cadrul Festivalurilor naționale și internaționale organizate în incinta Sălii cu Orgă: „Zilele Muzicii Noi”, „Fesivalul Internațional - BACH”, „Mărțișor, ”.
- Evoluarea în cadrul concertelor de Omagiu ale compozitorilor din clasică universală : „De ziua lui Mozart”, „O seară de Vivaldi” , „O seară Rossini”, „O seară Brahms” ș. a.
- Serate comemorative ale personalităților din lumea muzicală a Republicii Moldova - Z. Tkaci, B. Dubosarschi, E. Bogdanovschi, Gh. Strezev, L. Axionova etc.
- Serate muzical - literare dedicate personalităților literaturii naționale: D. Cantemir, M. Eminescu, Gr. Vieru etc.

Serate jubiliare și de creație ale personalităților din lumea muzicală a Rep. Moldova – ale compozitorilor Gh. Mustea, V. Ciolac, C. Rusnac; ale pedagogilor și dirijorilor Gh. Strezev, E. Bogdanovschi, L. Axionova, I. Stepan.

BURSE DE MERIT; PREMII;

DIPLOME:

2003 – BURSĂ DE MERIT OFERITĂ DE FUNDAȚIA *SOROS-MOLDOVA*

2012 – PREMIUL DIRIJORULUI

(**XXXI-th International Festival of Orthodox Church Music Hajnówka 2012**)

2012 – DIPLOMĂ cu calificativul *CEL MAI BUN DIRIJOR*

(**XXXI-th International Festival of Orthodox Church Music Hajnówka 2012**)

2014 – DIPLOMĂ *GOLDEN MEDAL and 1st PRIZE* cu cel mai înalt punctaj din istoria

Festivalului (**32-nd International Festival of Choral Music and 20-th International Choral Competition of Sacred Music, Greece**)

COMPETENȚE PERSONALE

Limba maternă	română				
Limbile străine	ÎNȚELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
Certificate of English language					
Engleză	B2	C2	B1	B1	B1
franceză	B2	C2	B1	B1	B2
Certificat d'études en langue française					
rusă	C2	C2	B2	B1	B2

Documente conexe: ILTC - dec.2010 - B2.pdf, ILTC .oct.10.pdf, TEFAQ-2.pdf Cadrul european comun de referință pentru limbi străine

COMPETENȚE DIGITALE

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