

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

TEZA DE DOCTORAT

SPECIALITATEA 653.01. MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Conducător de doctorat:

TCACENCO VICTORIA

PROF. UNIV. DR.

Doctorandă:

CORJAN-COLESNIC ANGELA

CHIȘINĂU, 2024

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
Școala doctorală *Studiul artelor și culturologie*

Cu titlu de manuscris
C.Z.U. 784.3(478):78.036.9(043)

STILISTICA JAZZULUI ÎN ROMANȚE ȘI LIEDURI
ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

SPECIALITATEA 653.01. MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Doctorandă:

Corjan-Colesnic Angela

Conducător de doctorat:

Tcacenco, Victoria, dr., prof. univ.

CHIȘINĂU, 2024

©Corjan-Colesnic, Angela, 2024

CUPRINS

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză)	4
INTRODUCERE.....	7
1. ELEMENTE STILISTICE ALE JAZZULUI ÎN LIEDURI ȘI ROMANȚE ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI ÎN PERIOADA ANILOR 1950-1980.....	15
1.1. Reflectarea procedeelelor <i>mainstreamului</i> jazzistic în romanțe și lieduri semnate de Oleg Negruța (<i>Te salut, Chișinău!</i>).....	15
1.2. <i>Бечер насмынаем</i> de Alexei Stârcea: aspecte stilistice și de gen.....	22
1.3. <i>Ochii tăi frumoși</i> de Șico Aranov – exemplu al asimilării muzicii de popularitate de epocă.....	27
1.4. Influența genului <i>boogie-woogie</i> asupra cântecului <i>S-a născut o stradă nouă</i> de Solomon Șapiro:	30
1.5. Concluzii la capitolul 1.....	34
2. INFLUENȚE JAZZISTICE ASUPRA MINIATURILOR ȘI CICLURILOR CAMERAL-VOCALE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR MOLDOVENI DIN PERIOADA ANILOR 1990-2020.....	37
2.1. Miniaturi vocale semnate de Laurențiu Gondiu <i>Un fulg de soare, Lasă-mă să-ți aleg..., Ave Maria</i> ca exemplu al fuziunii elementelor jazzului și muzicii pop cu muzica academică.....	37
2.2. Miniaturile vocale <i>De-or trece anii</i> și <i>Dans</i> de Snejana Pîslari sub aspectul asimilării limbajului muzical jazzistic	50
2.3. Dialogul cu cultura muzicală americană în ciclul vocal <i>Poemele luminii</i> de Igor Iachimciuc.....	62
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	83
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	85
BIBLIOGRAFIE.....	88
ANEXA 1. Lista abrevierilor.....	94
ANEXA 2. Programele recitalurilor.....	95
ANEXA 3. Improvizația lui Oleg Negruța la tema cântecului <i>Te salut, Chișinău!</i>	98
Declarația privind asumarea răspunderii.....	102

ADNOTARE

Corjan-Colesnic Angela. Stilistica jazzului în romane și lieduri ale compozitorilor din Republica Moldova. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01– Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2024.

Structura tezei. Teza include următoarele compartimente: introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 80 de titluri, 3 anexe, 60 de exemple muzicale, 8 tabele, 79 de pagini ale textului de bază.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, jazz, miniatură vocală de cameră, partida pianului, procedee și tehnici pianistice

Domeniul de studiu: artă muzicală, interpretare, muzica vocală de cameră

Scopul investigației constă în fundamentarea influenței jazzistice asupra creației cameral-vocale autohtone începând cu anii '60 ai secolului trecut până în prezent.

Obiectivele cercetării: culegerea și studiul materialelor notografice din fondurile bibliotecare, precum și arhivele personale ale compozitorilor și interpreților; alegerea celor mai valoroase creații bazate pe fuziunea jazzului cu limbajul muzicii culte; analiza celor mai reprezentative creații care aparțin compozitorilor Ș. Aranov, A. Stârcea, O. Negruța, I. Iachimciuc, L. Gondiu, S. Pîslari, în scopul determinării particularităților melodice, modal-armonice, ritmice și timbrale ale compozițiilor selectate; determinarea arhitectonicii etc.; analiza interpretativă a creațiilor cameral-vocale selectate sub aspectul interacțiunii partidei vocale cu cea pianistică, evidențierea specificului acompaniamentului; detectarea elementelor de jazz adaptate la tendințele stilistice ale muzicii culte din Republica Moldova; valorificarea contribuției fuziunilor stilistice studiate la evoluția muzicii cameral-vocale din Republica Moldova; analiza modului în care elementele jazzului au fost integrate în romane și lieduri compuse de autori din Republica Moldova, începând cu anii 1960 și până în prezent.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în pregătirea și interpretarea a trei concerte cameral-vocale ale căror programe reflectă influența jazzului asupra limbajului muzical al creațiilor cameral-vocale naționale. Au fost interpretate lucrările cameral-vocale scrise de O. Negruța, Ș. Aranov, A. Stârcea, I. Iachimciuc, S. Pâslari și L. Gondiu.

Importanța teoretică a tezei constă în aprofundarea cunoștințelor în domeniul genurilor muzicii cameral-vocale, bazate pe sinteza limbajului muzical academic cu jazzul în creația compozitorilor din Republica Moldova. Teza contribuie la dezvoltarea aparatului analitic privind interpretarea partidei pianistice în mostrele muzicii cameral-vocale scrise sub influența jazzului.

Valoarea aplicativă a lucrării: materialele și concluziile tezei de doctorat pot fi utile în predarea disciplinelor de specialitate precum: istoria artei interpretative, măiestrie de concert/arta acompaniamentului, lied în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Rezultatele cercetării pot fi folosite de muzicienii care promovează creația cameral-vocală contemporană.

Aprobarea rezultatelor științifice și artistice. Rezultatele cercetării au fost aprobate prin participarea la cinci conferințe științifice internaționale și prin publicarea a șase articole științifice. Rezultatele artistice se regăsesc în trei concerte doctorale a autoarei.

АННОТАЦИЯ

Коржан-Колесник Анжела. Джазовая стилистика в романсах и песнях композиторов Республики Молдова. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональный докторат), Кишинэу, 2024.

Структура диссертации: введение, две главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 80 наименований, 3 приложения, 60 музыкальных примеров, 8 рисунков, 79 страниц основного текста.

Ключевые слова: вокальный цикл, джаз, камерно-вокальная миниатюра, фортепианная партия, фортепианные приемы и техники

Область исследования: музыкальное искусство, интерпретация, камерно-вокальное творчество.

Цель исследования состоит в обосновании влияния джаза на отечественное вокально-камерное творчество, начиная с 1960-х годов до настоящего времени.

Задачи исследования: сбор и изучение нотографических материалов из фондов библиотек, личных архивов композиторов и исполнителей; выбор наиболее ценных произведений, основанных на слиянии джаза и классической музыки; анализ наиболее репрезентативных произведений композиторов Ш. Аранова, А. Стырчи, О. Негруцы, И. Якимчука, Л. Гондю, С. Пысларь с целью выявления мелодических, ладово-гармонических, ритмических и тембровых особенностей избранных произведений; определение их архитектоники и др.; исполнительский анализ камерно-вокальных произведений с точки зрения взаимодействия вокальной и фортепианной партий, определение специфики фортепианного сопровождения; обнаружение джазовых элементов, адаптированных к стилевым тенденциям академической музыки Республики Молдова: освоение вклада изученных стилевых взаимодействий в эволюцию камерно-вокальной музыки Республики Молдова; анализ способов, при помощи которых характерные элементы джаза были интегрированы в романсы и песни, сочиненные композиторами Республики Молдова, начиная с 1960-х годов по настоящее время.

Новизна и оригинальность артистической концепции заключается в подготовке и исполнении трех камерно-вокальных концертов, программа которых отражает влияние джаза на музыкальный язык национальных камерно-вокальных произведений. Были исполнены камерно-вокальные произведения О. Негруцы, Ш. Аранова, А. Стырчи, И. Якимчука, С. Пысларь и Л. Гондю.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении знаний в области академической музыки, а именно жанров камерно-вокальной музыки на основе синтеза академического музыкального языка и джаза в творчестве композиторов Республики Молдова. Данная диссертация также способствует развитию аналитического аппарата в отношении интерпретации фортепианной партии в образцах камерно-вокальной музыки, написанных под влиянием джаза.

Прикладная ценность работы: материалы и выводы диссертации могут быть полезны в процессе преподавания таких профильных предметов, как: *История исполнительского искусства, Концертмейстерское мастерство/Искусство аккомпанемента, Камерное пение* в Академии музыки, театра и изобразительного искусства. Результаты исследования могут быть использованы музыкантами, пропагандирующими современное камерно-вокальное творчество.

Апробация научных и художественных результатов. Научные результаты подтверждены участием в 5 международных научных конференциях и отражены в 6 научных статьях. Артистические результаты отражены в трех докторандских концертах.

ANNOTATION

Corjan-Colesnic Angela. The jazz stylistics in romances and songs of composers from the Republic of Moldova. theses for Ph.D. degree in Arts, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2024.

The structure of the thesis: introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 80 titles, 3 appendices, 60 musical examples, 8 figures, 79 pages of the basic text.

Key words: vocal cycle, jazz, chamber-vocal miniature, piano party, piano tools and techniques

Field of study: musical art, interpretation, chamber-vocal creation.

The purpose of the investigation consists in substantiating the jazz influence on the national chamber-vocal creation of the period that includes the 60s of the last century until now.

The objectives: collecting and studying notographic materials from library collections, personal archives of composers and performers; choosing the most valuable creations based on the fusion of jazz with the language of classical music; analysis of the most representative creations written by composers Șico Aranov, Alexei Stîrcea, Oleg Negruța, Igor Iachimciuc, Laurentiu Gondiu, Snejana Pîslari with the aim of determining the melodic, modal-harmonic, rhythmic and timbral particularities of the selected compositions; determining architectonic, etc.; The interpretative analysis of the selected chamber-vocal creations viewed from the aspect of the interaction of the vocal and piano parties; investigate of jazz elements adapted to the stylistic trends of the academic music of the Republic of Moldova; valorization contribution of this stylistic fusion to the evolution of the vocal-chamber music from the republic of Moldova; the analysis of how the characteristic elements of jazz were integrated into romances and lieduri composed by authors from the Republic of Moldova, starting with the 1960s and up to now.

The novelty and originality of the artistic concept consists in the preparation and interpretation of three chamber-vocal concerts whose program reflects the influence of jazz on the musical language of national chamber-vocal creations. The chamber-vocal works written by O. Negruța, Ș. Aranov, A. Stîrcea, I. Iachimciuc, S. Pîslari and L. Gondiu have been performed.

The theoretical importance of the thesis consists in deepening the knowledge in the field of academic music, namely the genres of chamber-vocal music based on the synthesis of academic musical language with jazz in the creation of composers from the Republic of Moldova. The thesis also contributes to the development of the analytical apparatus regarding the interpretation of the piano party at the chamber-vocal music examples written under the influence of jazz.

The applicative value of the paper: the materials and conclusions of the doctoral thesis can be useful in the teaching of specialized subjects such as: *History of Performing Art, Concert Master Art/Art of accompaniment, Lied* within the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The results of the research can be used by musicians who promote contemporary chamber-vocal creation.

Approval of scientific and artistic results. The scientific results were approved by participating in 5 international scientific conferences, reflected in 6 scientific articles, while the artistic results are reflected in three doctorate concerts.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Muzica cameral-vocală națională este una versatilă, variată și se bazează pe diferite curente stilistice și de gen. În procesul evoluției muzicii cameral-vocale naționale s-a format o moștenire amplă de creații, care își are începutul în operele corifeilor muzicii cameral-vocale autohtone – Ștefan Neaga, Eugen Coca, Alexei Stârcea, Șico Aranov, Oleg Negruța, Boris Dubosarschi, Eugen Doga etc.

Mai mulți compozitori au investit în dezvoltarea acestui gen, aplicând diferite stiluri muzicale, precum: clasicismul, romantismul, expresionismul, neofolclorismul etc. În acest context, un loc aparte îl ocupă stilistica jazzului. Un număr semnificativ de compozitori au asimilat limbajul muzical al jazzului în compozițiile sale cameral-vocale, printre care se număra Oleg Negruța, Laurențiu Gondiu, Snejana Pislari, Igor Iachimciuc etc. Menționăm faptul că, în cultura muzicală autohtonă, implicarea limbajului jazzistic în creațiile de diferite genuri a devenit un curent viabil.

Valorificarea surselor jazzistice în creația cameral-vocală națională se realizează prin diferite tehnici și procedee. În primul rând, este vorba de tratarea specifică a ritmului, introducerea procedurii de *walking bass* tipic jazzului sau de implicarea genurilor de muzică latino-americană *samba* și *rumba*.

La capitolul armonie, compozitorii, în diferită măsură, folosesc structurile acordice multisonore (septacorduri, nonacorduri, undecimacorduri, terțdecimacorduri) sau acordurile polifuncționale, care sunt caracteristice limbajului jazzistic, precum și diferite tipuri de alterații (de exemplu, acordurile cu cvinta ridicată și cvinta coborâtă) etc.

În ceea ce privește aspectul modal-tonal, limbajul lor se bazează pe îmbinarea modurilor tipice muzicii populare românești cu elemente ale modului de *blues*. Sub aspect compozițional putem descoperi introducerea în textul muzical original a citatelor care aparțin creațiilor din muzica universală, scrise sub influența jazzului, drept exemplu servește un citat din *West Side Story* de Leonard Bernstein integrat în conceptul sonor al ciclului vocal *Poemele Luminii* de Igor Iachimciuc.

Deși influența jazzului asupra creației cameral-vocale autohtone reprezintă un curent rezistent, fiind prezentat de mai multe miniaturi și cicluri scrise de compozitori din Republica Moldova, în muzicologia autohtonă nu există lucrări științifice specializate care să cerceteze această problemă științifică, n-au fost elaborate teze de doctor sau articole științifice de proporții care să studieze acest aspect, fapt ce determină actualitatea și importanța problemei abordate.

Scopul investigației constă în fundamentarea influenței jazzistice asupra creației cameral-vocale autohtone începând cu anii '60 ai secolului trecut până în prezent.

Obiectivele cercetării: culegerea și studiul materialelor notografice din fondurile bibliotecare (Biblioteca Națională a Moldovei, Biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice), precum și arhivele personale ale compozitorilor și interpreților; alegerea celor mai valoroase creații care se bazează pe fuziunea jazzului cu limbajul muzicii culte; analiza auditivă a celor mai reprezentative creații care aparțin compozitorilor Șico Aranov, Alexei Stârcea, Oleg Negruța, Igor Iachimciuc, Laurențiu Gondiu, Snejana Pîslari; studiul detaliat al materialelor notate, în scopul determinării particularităților melodice, modal-armonice, ritmice și timbrale ale compozițiilor selectate; determinarea arhitectonicii etc.; analiza interpretativă a creațiilor cameral-vocale selectate, privită sub aspectul interacțiunii partidei vocale cu cea pianistică, evidențierea specificului acompaniamentului; detectarea elementelor de jazz adaptate la tendințele stilistice ale muzicii culte din Republica Moldova; valorificarea contribuției fuziunilor stilistice studiate la evoluția muzicii cameral-vocale din Republica Moldova; analiza modului în care elementele caracteristice jazzului – cum ar fi improvizația, ritmurile sincopate, armoniile neconvenționale și tehnicile de interpretare – au fost integrate în romanțele și liedurile compuse de autori din Republica Moldova începând cu anii 1960 și până în prezent.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic constă în pregătirea și interpretarea a trei concerte cameral-vocale ale căror programe reflectă influența jazzului asupra limbajului muzical al creațiilor cameral-vocale naționale. De către autoarea tezei au fost interpretate lucrările cameral-vocale scrise de Oleg Negruța (*Te salut, Chișinău!*), Șico Aranov (*Ochii tăi frumoși, Fetele din Chișinău, Noptile Moldovei, Am visat că iubesc, Nu îmbătrânim, Nu glumesc, Eu zic nu, iar tu zici da, Întâia oară voi șopti cât te iubesc, Spune-mi unde ești, Nu sunt de vină numai eu, Adio școală*), Alexei Stârcea (*Вечер насмынаем, Te aștept*), David Fedov (*Despre Chișinău*), Solomon Shapiro (*Chișinău – tu ești leagănul meu!, Orașul nostru, Să vină oaspeți, Ți-am adus un măștișor*), David Gherșfeld (*De-or trece anii, Și dacă ramuri bat în geam*), Eugen Doga (*Cu mine-i cântecul, Șantier ni-i țara toată*), Igor Iachimciuc (*Poemele Luminii*), Laurențiu Gondiu (*Un fulg în soare, Ave Maria, Lasă-mă să-ți aleg*), Snejana Pîslari (*Dans, De-or trece anii*), Ludmila Chise (*Tăcere în taină, Când amintirile*), Vitalie Masiucov (*Cișmea, Răsărit-au zorile*), Kiril Molchanov (*Черная Шкатулка*), Leonard Bernstein (*Duetul lui Maria și Tony, Aria lui Tony, I Feel Pretty, Somewhere* din musicalul *West Side Story*). Sub aspect **teoretic**, pentru prima dată în muzicologia Republicii Moldova este elaborată o cercetare dedicată analizei influențelor jazzistice asupra limbajului muzical al miniaturilor vocal-camerale naționale.

Baza teoretică și metodologică a cercetării se edifică pe îmbinarea metodelor științifice parvenite din muzicologia teoretică și istorică, precum și din teoria și istoria artei interpretative. Aceste cunoștințe și metode sunt îmbogățite cu metodele de analiză a muzicii cameral-vocale și a jazzului. Printre metodele frecvent utilizate la realizarea tezei menționăm următoarele: analiza și sinteza, analiza comparativă, inclusiv analiza interpretativă, inducția și deducția. Sursele utilizate în procesul de elaborare a tezei de doctor pot fi divizate în patru grupuri diferite. **Primul grup** este constituit din cercetările dedicate **muzicii cameral-vocale** universale. Acest strat de surse este alcătuit din lucrările semnate de V. Vasina-Grossman, în special cercetarea fundamentală *Музыка и поэтическое слово* [41] și ediția metodică *Анализ вокальных произведений* [38].

Cel de-al doilea grup reprezintă sursele legate de **poezia din spațiul cultural românesc**. În acest context merită menționate următoarele cărți, articole sau surse online: *Literatura română în analize și sinteze* de E. Alexandrescu și D. Gavrilă, *Introducere în poezie* de I. Neacșu, *Opera literară a lui Lucian Blaga* de G. Gană, *Căutarea lumii spirituale. Întâlniri cu versuri de Lucian Blaga* de Sebastian Stănculescu, precum și sursele online dedicate poetului Nicolae Labiș [2; 25; 23; 10; 26].

Al treilea grup, alcătuit din sursele științifice dedicate **creației cameral-vocale autohtone**, conține lucrări de diferite genuri. Acestea includ lucrările care sistematizează și studiază evoluția creației componistice din Republica Moldova (de exemplu, monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* sau *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* de Irina Ciobanu-Suhomlin [4; 13] etc., precum și lucrările dedicate compozitorilor: **Șico Aranov** semnate de Galina Cocearova, Zinovie Stolear, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (de aprecizat la dna Badrajan – Ciaicovschi sau Ceaicovschi) și Victoria Tcacenco [50; 58; 11; 61]; **Alexei Stârcea** (G. Ciaicovschi-Mereșanu) [12]. Lista lucrărilor dedicate analizei creației lui **Oleg Negruța** include articole semnate de Victoria Nikitcenko, Tatiana Cosciug (Costiuc) [51; 21] etc.

Lista lucrărilor dedicate creației lui **Igor Iachimciuc** include articolele semnate de Victoria Tcacenco (*О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука*), Cristina Paraschiv-Znatokova (*Igor Iachimciuc – Portret de creație*), Fedora Burlac *Principii de integritate compozițională în ciclul Descânțete de Igor Iachimciuc* [60; 28; 8] etc. Diferite aspecte ale creației compozitoarei **S. Pîslari** sunt reflectate în articolele și rezumatele conferințelor semnate de T. Berezovicova (*Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație, Amprenta stilistică a jazzului în creația componistică a Snejanei Pîslari*) și D. Cabacov (*Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, черты стиля*) [6; 5; 42]. În ceea ce privește creația cameral-vocală a lui **Laurențiu Gondiu**, cu părere de rău,

aceasta nu este cercetată de muzicologia din spațiul românesc, doar putem găsi unele surse dedicate compozitorului online [24].

Problematica tezei este reflectată, de asemenea, în unele articole din enciclopedii și dicționare, precum enciclopedia *Literatura și arta Moldovei*, în 2 volume [11; 12], *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460-1960)* de S. Buzilă [9], articolul *Moldova: Modern and Contemporary Performance Practice* de Richard Garnett, Victoria Tcacenco și Dimitrie Bunea, editat în cadrul enciclopediei din Statele Unite SAGE [72] etc.

Al patrulea grup este alcătuit din sursele semnate în diferite limbi dedicate **jazzului universal**, care aparțin lui J.-E. Berendt și G. Huesmann [67], K. Gabbard [71], M. Griedly [73], J. L. Collier [44], A. Hodeir [74], P. Hollerbach [75], V. Konen [47; 48], E. Ovcinnikov [52; 53; 54], S. Amirhanova [37], P. Kornev [49], A. Ogorodova [55], W. Sargent [56], K. Uşakov [62], F. Şak [64], I. Viehmann, M. Zdrenghea [35], *Dicționar de jazz* al lui A. Andrieş [3] etc.

Un suport valoros îl constituie o serie de ediții notografice – culegerile vocale care conțin cântecele *Te salut, Chişinău!* de Oleg Negruța, *Ochii tăi frumoși* de Şico Aranov, *Безъмънаем* de Alexei Stârcea, *De-or trece anii* și *Dans pentru voce și pian* de S. Pîslari și *Poemele luminii* de Igor Iachimciuc. Creațiile cameral-vocale *Un fulg în soare*, *Ave-Maria*, *Lasă-mă să-ți aleg* au fost expediate autoarei prezentei teze de către compozitorul Laurențiu Gondiu. Merită adăugate diferite materiale audio și video care servesc drept bază pentru analiza muzicologică și interpretativă.

Importanța teoretică a tezei constă în aprofundarea cunoștințelor în domeniul muzicii academice, și anume al genurilor muzicii cameral-vocale bazate pe sinteza limbajului muzical academic cu jazzul în creația compozitorilor din Republica Moldova. Teza contribuie la dezvoltarea aparatului analitic privind interpretarea partidei pianistice în mostrele muzicii cameral-vocale scrise sub influența jazzului.

Valoarea aplicativă a lucrării: materialele și concluziile tezei de doctorat pot fi utile în predarea unor discipline de specialitate, precum: *istoria artei interpretative, măiestrie de concert/arta acompaniamentului, lied* în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Mai mult decât atât, rezultatele cercetării științifice pot fi folosite de muzicienii care promovează creația cameral-vocală contemporană.

Aprobarea rezultatelor științifice și artistice. Rezultatele științifice au fost valorificate prin participarea la **cinci conferințe științifice internaționale:**

- Influența limbajului jazzistic asupra cântecului *Te salut, Chişinău!* de Oleg Negruța. Conferința științifică internațională *Învățămintul artistic-dimensiuni culturale*. Chişinău, 7 aprilie 2017;

- Creațiile vocale semnate de Laurențiu Gondiu: aspecte stilistice și de gen. Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Ediția a IV-a. Chișinău, 25 septembrie 2018;

- *The creation of the Moldovan composer Igor Iachimciuc in the context of intercultural dialogue: Some observations*. Conferința internațională științifico-practică *Мировоззренческие основания культуры современной России*, Ediția a 9-a, 10-12.05. 2018, Magnitogorsk;

- Influențe jazzistice ale ciclului *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian de Igor Iachimciuc. Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Ediția a III-a, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. Chișinău, 26 septembrie 2017;

- Miniatura vocală *Dans* de Snejana Pîslari, pe versurile lui Nicolae Labiș: *Limbaajul muzical și arhitectonica*. Conferința științifică internațională *Învățăământul artistic-dimensiuni culturale*. Chișinău, 15 mai 2020.

De asemenea, rezultatele științifice au fost reflectate în **șase articole** publicate în Republica Moldova, România și Federația Rusă:

- *Un fulg de soare*, pentru voce și pian de Laurențiu Gondiu: fuziuni stilistice și de gen. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 2 (35), p. 49-53;

- Influența limbajului jazzistic asupra cântecului *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (31), p. 90-95;

- Cuvântul poetic de Lucian Blaga în viziunea muzicală a compozitorului Igor Iachimciuc. În: *Intertext*, nr.1/63, 2024, p. 181-186;

- Miniatura vocală *De-or trece anii* de Snejana Pîslari, pe versurile lui Mihai Eminescu: limbajul muzical, arhitectonică. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2023, nr. 2 (45), p. 30-35;

- Influențe jazzistice ale ciclului *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian de Igor Iachimciuc. 2024. În: *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale*, conferință științifică internațională, 2024, p.7-14 (coautor: Tcacenco V.);

- *The creation of the Moldovan composer Igor Iachimciuc in the context of intercultural dialogue: some observations*. În: *Мировоззренческие основания культуры современной России*, ediția a 9-a, 2018, p. 87-90.

Componenta practică a tezei reprezintă trei concerte ale autoarei desfășurate în Sala Mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Programele concertelor au inclus atât creații cameral-vocale ale compozitorilor autohtoni studiate în teză – Oleg Negruța, Alexei Stîrcea, Solomon Șapiro, Șico Aranov, David Gherșfeld, David Fedov, Victor Masiucov, Eugeniu Doga,

Igor Iachimciuc, Laurențiu Gondiu, Snejana Pîslari, Ludmila Chise, cât și cântece de alte genuri (romanțe, lieduri) ale compozitorilor universali – George Gershwin, Leonard Bernstein (SUA) și Kirill Molchanov (Rusia).

Sumarul conținutului tezei. Introducerea prezintă actualitatea și importanța cercetării. De asemenea, în cadrul acesteia sunt enunțate scopul și obiectivele investigației, noutatea și originalitatea științifico-practică, baza teoretică și metodologică a lucrării, importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei, precum și aprobarea rezultatelor științifice și artistice.

Capitolul 1. Elemente stilistice ale jazzului în lieduri și romanțe ale compozitorilor autohtoni în perioada anilor 1950-1980 este alcătuit din mai multe subcapitole.

În cadrul subcapitolului 1.1. *Reflectarea procedeelelor mainstreamului jazzistic în romanțe și lieduri semnate de Oleg Negruța (Te salut, Chișinău!)* este analizat cântecul *Te salut, Chișinău!*, semnat de Oleg Negruța în anii 1960, pe versurile lui Liviu Deleanu. Acest cântec a fost interpretat de Dorica Roșca, solista Orchestrei de Jazz *Bucuria*, sub conducerea lui Șico Aranov. Sunt comparate clavierul cântecului cu versiunea orchestrală a piesei, scoase în evidență procedeele de origine jazzistică (trăsăturile stilului *swing*, aplicarea procedeeului *call and response*, tehnica *block chords* și alte aspecte). În plus, am evidențiat faptul că, după comunicarea cu compozitorul, Oleg Negruța a compus o improvizație pentru pian pornind de la tema cântecului, care a fost interpretată în cadrul concertului doctoral (textul notografic al improvizației este prezent în Anexa 3).

În subcapitolul 1.2. *Бечер насмынаем* de Alexei Stârcea: aspecte stilistice și de gen, am purces la cercetarea specificului textului poetic al lui Sergey Alexandrov, specificul partidei vocale îmbogățite cu melismatica cvasifolclorică, limbajul armonic cromatic, în care compozitorul implică cvinte paralele, acorduri cromatice, construite pe octavă micșorată și octavă mărită, tehnica *block chords* și alte procedee tipice jazzului. *Sub aspect metro-ritmic* sunt reliefate modele ritmice ale dansurilor latino-americane – *habanera*, *samba* și *rumba*.

Iar subcapitolul 1.3. *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov – exemplu al asimilării muzicii de popularitate de epocă, este dedicatul unuia dintre cele mai faimoase șlagăre din anii 1950-1960, și anume *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov, care, în versiunea în limba rusă (textul aparținând lui Gh. Hodosov), este cunoscut sub denumirea *Если любишь ты*. Primul interpret al acestui cântec a fost Ruvim Caplanschi, ulterior – P. Leșenco și V. Leșenco, soția sa. Aspectele ritmice ale cupletului corespund genului jazzistic *beguine*, iar în refren se asimilează procedeele *tangoului argentinian*.

Subcapitolul 1.4. *Influența genului boogie-woogie asupra cântecului S-a născut o stradă nouă de Solomon Șapiro* este dedicat cântecului *S-a născut o stradă nouă* de Solomon Șapiro, pe versuri de Efim Crimerman.

Subcapitolul 1.5 prezintă concluziile formulate pe marginea amplului material muzical studiat.

Capitolul 2. Influențe jazzistice asupra miniaturilor și ciclurilor cameral-vocale în creația compozitorilor moldoveni din perioada anilor 1990-2020 include următoarele subcapitole: 2.1. *Miniaturi vocale semnate de Laurențiu Gondiu*, în cadrul căruia se analizează lucrările *Un fulg de soare*, *Lasă-mă să-ți aleg*, pe versurile scrise de însuși compozitorul și *Ave Maria*, pe un text canonic. Limbajul muzical sintetic al miniaturii vocale *Un fulg de soare* se bazează pe armonia din perioada clasicismului și a romantismului, cu unele trăsături împrumutate din muzica ușoară. *Ave Maria* reprezintă un exemplu de tratare laică a rugăciunii religioase de rit catolic, compusă în tonalitatea *Fis-dur*. Conform teoriei baroce, această tonalitate este considerată simbolul crucii și al înălțării, iar culoarea senină redă imaginea Sfintei Fecioare Maria. Aspectul metro-ritmic se construiește pe „jocul” diferitelor forme de divizare ritmică – binară și ternară în cadrul măsurii de 12/8. La capitolul factură, compozitorul apelează la o țesătură multistratală, la o polifonie a straturilor, inclusiv la punctul de orgă pe prima tonicii, asociat cu tradiția muzicală academică, în timp ce implicarea elementelor pentatonicii asigură o sonoritate senină, celestă. *Lasă-mă să-ți aleg* este un duet pentru soprană și bariton. Această componentă interpretativă este determinată de semantica textului poetic, care se descifrează prin subiectul faimoasei cărți pentru copii *Micul Prinț*, purtând semnătura scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry. Arhitectonica simplă și materialul melodic neschimbat sunt menite să întruchipeze dragostea părinților față de pruncul nou-născut.

În subcapitolul 2.2 sunt studiate două miniaturi vocale interpretate de Snejana Pîslari: *De-or trece anii*, pe versurile lui Mihai Eminescu, și *Dans*, pe versurile lui Nicolae Labiș. În textul miniaturii muzicale *De-or trece anii*, compozitoarea exclude strofa a doua, creând o antinomie imagistică mai evidențiată a realității triste cu partea de mijloc mai senină, prin urmare planul tonal și arhitectonica sunt determinate în întregime de ideea eminesciană. Sistemul ritmic *parlando-rubato*, tipic genului folcloric de doină, limbajul acordic tradițional, cu excepția cadenței de mijloc, contribuie la crearea stilisticii destul de tradiționale a miniaturii, îmbogățite cu elemente ale muzicii ușoare. Concomitent, folosirea acordurilor construite pe terțe – septacorduri, nonacorduri, undecimacorduri, se apropie de gândirea armonică jazzistică.

Miniatura vocală *Dans*, pe versurile lui Nicolae Labiș, se deosebește printr-o partidă pianistică ce are un aspect ilustrativ, redând cu mijloace de expresivitate muzicală o imagine a

naturii descrise de poet. Scriitura tipic romantică se exteriorizează printr-o factură bogată, multistratală, care cuprinde aproape tot diapazonul pianului. Acompaniamentul instrumental este tipic pentru tradiția clasică: acordurile arpegiate în linia basului, factura acordică în mâna dreaptă, care creează un strat adăugător, armonia clară, care se percepe ușor de către ascultător. Sub aspect modal-tonal, melodia tinde spre tonul central – sunetul *sol*, creând o imagine a frunzei luate de vânt.

Subcapitolul 2.3. *Dialogul cu cultura muzicală americană în ciclul vocal Poemele luminii de Igor Iachimciuc* este dedicat creației cameral-vocale a compozitorului Igor Iachimciuc, care a ales poeziile de debut ale lui Lucian Blaga, încadrate în prima culegere a poetului. Sub aspect stilistic, *Poemele luminii* asimilează cele mai importante tendințe stilistice ale timpului, cele mai inovatoare procedee, precum *Sprechstimme*, la intonarea vocală tipică muzicii avangardiste, în timp ce în partea finală a ciclului se folosește procedeul jazzistic *scatul*. Sub aspectul metro-ritmic descoperim procedeele pur jazzistice precum *ostinato* și *poliostinato*, *swing feeling*, *primary rag*, *off beat*, *stompling*, *stomp-pattern* etc., iar practica muzicală avangardistă se regăsește în aplicarea unui procedeu specific de emisie a sunetului prin zgârirea strunei pianului cu unghia *Scratch the string with fingernail*, având o sonoritate specifică, numită *distortion*. De menționat și limbajul armonic complex al ciclului *Poemele luminii*, cu implicarea acordurilor multisonore de structură cvarto-cvinto-secundă, la fel tipice jazzului. Sub influența esteticii postmodernismului, compozitorul introduce citatul din aria lui Tony din *West Side Story* de Leonard Bernstein, o creație care servește drept model de fuziune a creației componistice moderne cu jazzul.

Subcapitolul 2.4. prezintă totalurile capitolului 2, formulate concis și clar.

Concluziile generale și recomandări cuprind principalele concluzii ale cercetării, subliniind importanța dialogului între jazz și muzica cameral-vocală în contextul creației componistice autohtone.

1. ELEMENTE STILISTICE ALE JAZZULUI ÎN LIEDURI ȘI ROMANȚE ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI ÎN PERIOADA ANILOR 1950-1980

1.1. Reflectarea procedeeelor *mainstreamului* jazzistic în romanțe și lieduri semnate de Oleg Negruța (*Te salut, Chișinău!*)

Compozitorul autohton Oleg Negruța (1935-2024) este recunoscut ca unul dintre reprezentanții de vază ai școlii naționale de compoziție. Operele sale se deosebesc prin originalitatea stilului componistic individual, democratismul și accesibilitatea limbajului muzical, îmbinarea firească a folclorului național cu influențele culturii muzicale de masă, în primul rând, ale muzicii ușoare și de jazz [13, p.17].

Oleg Negruța este autorul unui număr impresionant de lucrări vocal-camerale. Așa cum a recunoscut însuși compozitorul, numeroasele sale cântece și romanțe cuprind o perioadă cronologică foarte vastă: primele piese au apărut în anii '60, iar cele actuale au fost compuse în anii '20 ai secolului al XXI-lea. Vom enumera doar unele dintre ele: *Ciclul din 10 cântece*, pe versurile lui Iurii Pavlov, 1980; *2 romanțe*, pe versurile lui Mihail Roman, Petru Zadnipru, 1981; *5 cântece*, pe textele lui Victor Omov, 1983; *2 romanțe* (*Две птицы, Шарманичук*), pe textele de Rudolf Olșevschi, 1984; *3 romanțe pentru voce și pian* (*Ce e amorul? Te duci, Doi aștri*), pe versurile lui Mihai Eminescu, 1993; *2 romanțe* (textele poetice aparțin lui Eduard Asadov și Alexandr Pușkin), 1996 etc.

Pe parcursul cercetării vom analiza unele miniaturi vocale timpurii din creația lui Oleg Negruța, apărute în anii 1960. Cântecul *Te salut, Chișinău!* a fost compus pe versurile lui Liviu Deleanu, fiind editat de mai multe ori în RSSM. Grație calității materialului muzical, caracterului său optimist și juvenil, acest cântec a intrat în repertoriul Orchestrei de Jazz „Bucuria” și, ulterior, în 1964, a fost înregistrat pe un vinil (la 33 ⅓ de rotații) la Fabrica „Aprelevski”.

Orchestra, sub conducerea lui Șico Aranov, o avea ca solistă pe Dorica Roșca, o cântăreață cu un stil vocal propriu, care interpreta cântece din repertoriul orchestrei scrise în limba română. După cum se evidențiază în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, versiunea orchestrală a piesei la care ne referim „se remarcă printr-o sonoritate orchestrală moale, într-o interpretare instrumentală reușită, în *section playing*, sonorități echilibrate în plan factual, utilizarea *back-vocal-ului* bărbătesc, cât și fragmente instrumentale expresive, «la locul lor», diverse în plan factual și în ceea ce privește procedeele de emiteră a sunetului” [4, p. 879].

Bineînțeles că nu putem compara partitura orchestrală a piesei cu clavierul liedului semnat de Oleg Negruța, care a servit drept bază pentru crearea unei compoziții de proporții mari.

Subliniem că, totodată, calitățile textului muzical i-au permis lui Șico Aranov să creeze această bijuterie vocal-orchestrală din repertoriul Bucuriei. Din acest punct de vedere, materialul muzical al compozitorului poate fi comparat cu fenomenul de *sheet music* în istoria jazzului, când un text notografic, schematic, compus într-o formă de melodie cu acompaniament pentru pian destul de simplu a servit drept imbold pentru a crea un șir de improvizații sau compoziții destinate diferitelor componente interpretative (fie *combo* sau *big band*). Menționăm că Oleg Negruța, deși nu a fost membrul orchestrei lui Șico Aranov, a avut o colaborare frumoasă cu acesta și, conform propriilor mărturisiri, a scris clavirele cântecelor pentru orchestră pentru Aranov.

Dacă revenim la clavirul cântecului *Te salut, Chișinău!*, sub aspect arhitectonic, acesta se deosebește de structura arhitectonică de cuplet-refren normativă pentru șlagăr. De asemenea, aici nu se folosește contrapunerea tradițională a materialului muzical al strofei și al refrenului, iar lipsa acesteia se compensează prin prezența a două strofe mari, anticipate de o introducere de șase măsuri. Strofa muzicală corespunde unei strofe poetice, având o structură internă *aba1*, despre care vom dezvălui mai târziu.

Introducerea instrumentală în partida pianului este destul de scurtă și expresivă, analogică cu o propoziție alcătuită din șase măsuri. Aici sunt prezentate celulele melodice energice, bazate pe ritmul punctat tipic ritmului de jazz.

Aspectul ritmic al cântecului merită o analiză aparte. Menționăm că în muzica academică s-a format tradiția de indicare a aspectului ritmic pur jazzistic printr-o formulă ritmică: optime cu punct – șaisprezecime, precum le notează și Oleg Negruța. Totodată, se subînțelege că acestea simbolizează unele structuri ritmice aparte, tipice stilului *swing*, și, în sens mai larg, al *swingului* ca un fenomen metro-ritmic. Esența acestuia, după cum relatează cercetătorii, poate fi explicată ca „un tip de pulsație metro-ritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsația metrică de bază, creând senzația instabilității interne, de balansare” [32, p.102].

Exemplul muzical 1.1.

Oleg Negruța *Te salut, Chișinău!*, mm. 1-10





În tradiția jazzistică există problema de notație a optimelor specifice interpretate într-o manieră de *swing*. Variantele tradiționale pentru muzica academică (atât o optime cu punct-șaisprezecime, cât și un triolet format din pătrime și optime) nu reflectă adecvat specificul metro-ritmic al jazzului. În cazul cântecului respectiv, autorul respectă tradiția stabilită anterior, iar interpreții (atât în componența mai tradițională – voce cu pian, cât și în cadrul orchestrei de jazz) tind spre o tratare mai corectă a metro-ritmului piesei. Dar în practica muzicală aceasta se interpretează într-o manieră jazzistică, încălcând regulile textului scris, pe de o parte, și apropiindu-se de tradiția interpretativă a jazzului, pe de altă parte.

Printre multele procedee de origine jazzistică subliniem varii acorduri cu tonuri adăugate (cum ar fi tonica cu sextă în măsura 3 și 5), nonacordul tonicii cu sextă (m. 7), septacordul dominantei (m. 9), sau undecimacord al dominantei (m. 11). Putem găsi și diferite exemple de alterație a treptelor, cum ar fi apariția simultană a cvintei ridicată și a celei coborâtă în acordul dominantei (m. 12), care asigură o sonoritate jazzistică pe verticală.

Exemplul muzical 1.2.

Oleg Negruța *Te salut, Chișinău!*, mm. 11-12

În continuare ne vom referi la un fragment din opera *Porgy and Bess* de George Gershwin (*Cântecul lui Sporting Life*), al cărui limbaj armonic se bazează pe un procedeu asemănător.

Exemplul muzical 1.3.

George Gershwin *Porgy and Bess*, Cântecul lui Sporting Life *It Ain't Necessarily So*, mm.

10-11

Pe plan structural, strofa reprezintă o perioadă mare, închisă, monotonală, alcătuită din trei propoziții aproape egale ca mărime (8+8+9 măsuri):

Tabel 1.1. Structura compozițională a cântecului *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța

<i>Intro</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>a'</i>
1-6	7-14	15-22	23-31
<i>Es dur</i>	<i>Es dur</i>	<i>c moll, B dur</i>	<i>Es dur</i>

Raportul melodic al frazelor, după cum se poate observa în tabelul anterior, conturează logica tripartită cu partea de mijloc contrastantă și repriza tematică variată. Subliniem că anume această structură tripartită a strofei muzical-poetice creează o construcție echilibrată, substituind, într-o oarecare măsură, lipsa refrenului tipic pentru forma de cuplet-refren. Așadar, în loc de contrast melodic între cuplet și refren, compozitorul folosește contrast în interiorul strofei. Acest exemplu demonstrează o abordare componistică mai individuală a lui Oleg Negruța în cadrul genului standardizat.

Melodia piesei se construiește pe baza unor fraze scurte, care seamănă cu un apel (*Te salut, Chișinău!, rupt ca din soare* etc.), fiind însoțită de acompaniamentul pianistic în stil *bossa nova*. Aici interpretul trebuie să transmită corect această stare, pe de o parte, păstrând linia muzicală neîntreruptă, iar pe de altă parte, direcționând atenția ascultătorului de la partida vocală la cea

instrumentală. În măsurile 7-14 se observă influența unui procedeu tipic jazzistic, cum ar fi *call and response* (întrebare-răspuns). După cum afirmă cercetătorul american W. Sargent, acest principiu „este asociat cu o serie de trăsături și tehnici specifice de organizare a interpretării colective, ajutând la «comunicarea» muzicienilor ce improvizează, sistematizând structura arhitectonică a muzicii cântate” [56, p. 237].

Anume prin implicarea procedurii de *call and response* se explică expunerea unor fraze vocale scurte, după care compozitorul lasă spațiu liber pentru „reacția” părții instrumentale. Această idee nu este realizată pe deplin în clavierul piesei, al cărei acompaniament îmbină linia basului cu succesiunile acordice, iar în versiunea orchestrală la care facem trimitere, această trăsătură este realizată altfel. Spațiile între frazele vocale sunt completate de diferite resurse vocale și instrumentale: un *riff* interpretat de secțiunea saxofoanelor, apoi, intervenția trioului vocal, *soloul* pianului. Ultima apariție, având un caracter generalizator, îmbină expunerea simultană a *riffurilor* saxofoanelor cu *soloul* pianului.

Începând cu măsura 15, conceptul melodic se schimbă: aici se simte influența muzicii ușoare, melodia devine mai cantilenă, omogenă, cu expunerea frazelor vocale desfășurate. Menționăm utilizarea pe larg a secvențelor melodico-armonice, tipice pentru muzica ușoară. Drept exemplu servesc frazele vocale din mm. 15-18 (în tonalitatea *c-moll*) și 19-22 (în *Es-dur*). În pofida limbajului muzical simplu și accesibil, toate mijloacele de expresivitate muzicală sunt folosite foarte organic, completându-se reciproc. Astfel, partea de mijloc a cântecului este mai lirică, cantabilă, însoțită de inflexiunea în tonalitatea paralelă minoră, adăugând astfel o nuanță modală nouă. În linia basului, stilul *bossa nova* cedează în favoarea procedurii de *walking bass*, care dinamizează discursul muzical al secțiunii mediane.

Exemplul muzical 1.4.

Oleg Negruța *Te salut, Chișinău*, mm. 11-20

Музыкальный пример 1.4. Олег Негруца «Те salut, Chișinău», мм. 11-20. Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность c-moll. Включает вокальную линию с текстом на румынском языке и фортепиано-сопровождение. Вокальная линия начинается с триолетом восьмых нот. Фортепиано-сопровождение включает аккорды и басы.



Pentru o înțelegere mai clară cum trebuie de interpretat această creație în clasa de *lied*, în procesul de lucru cu vocaliștii, este foarte important ca pianistul să nu piardă acel specific jazzistic de interpretare. Mai mulți pianiști care lucrează cu vocaliștii nu au o experiență de interpretare a repertoriului jazzistic sau a muzicii academice cu elementele stilistice de origine jazzistică. În acest context, pentru a reda specificul sonor și metro-ritmic al jazzului, ar fi foarte util de analizat cu maximă atenție înregistrarea Orchestrei de Jazz *Bucuria*, ca mai apoi pianistul să implementeze unele aspecte sonore în interpretarea sa.

O atenție deosebită merită tratarea tempoului. Deși compozitorul a specificat tempoul *Moderato*, în interpretarea Orchestrei de jazz *Bucuria* tempoul este cu mult mai avansat, apropiindu-se de compozițiile orchestrale în stilul *jive* (o varietate stilistică a *swingului*, care, de obicei, este interpretată de *big banduri* cu predominarea tempourilor mai mișcate și folosirea complexului *hot*). Actualmente, în cadrul interviului, Oleg Negruța insistă la un tempou mai lent în comparație cu versiunea orchestrală existentă: prin urmare, interpreții trebuie să aleagă un tempou care, pe de o parte, redă spiritul acestei bijuterii a anilor '60, iar pe de altă parte, trebuie să fie în stare să redea liber toate aspectele ce țin de limbajul muzical al piesei.

Sub aspectul dinamicii, pe parcursul strofei muzical-poetice se realizează o creștere sonoră, care integrează materialul muzical, atingând o culminație în secțiune *a1*. Anume aici partida vocală sintetizează două stiluri melodice diferite, primul este mai aproape de muzica jazz, cel de-al doilea – de muzica ușoară. În procesul de lucru cu vocalista, este foarte important de a păstra și de a reda atât acest contrast melodic, cât și integritatea ultimii secțiuni, ajungând la un apogeu expresiv și luminos.

Compozitorului Oleg Negruța, în cadrul unor discuții creative cu autoarea prezentei teze de doctorat, i-a apărut ideea să compună o altă piesă pentru pian pe baza cântecului *Te salut, Chișinău!*, care poate fi interpretată în mod diferit – fie o miniatură instrumentală, fie o improvizație pentru pian încadrată în miniatura vocală incipientă. În versiunea pianistică la care ne referim, atragem atenția la lărgirea procedeele pur jazzistice, cum ar fi: linia basului mai dezvoltată în comparație cu clavirul cântecului, care îmbină principiile așa numitului *walking bass* și structuri mai complexe, cu implicarea treptelor cromatice.

Exemplul muzical 1.5

Improvizația pentru pian pe tema cântecului *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța, mm.1-9

Moderato

The musical score for measures 1-9 is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a bass line with some chords. Chords indicated are Eb (measure 1), Eb6 (measure 5), Gb (measure 8), Fm (measure 9), and C7 (measure 9). The piece ends with a double bar line.

Aici se conturează o factură mai densă, formată din intervale paralele și alte procedee care ornamentează textura pianistică, drept exemplu servesc acordurile din măsura 23, cu implicarea tehnicii de *block chords*:

Exemplul muzical 1.6.

Improvizația pentru pian pe tema cântecului *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța, mm. 31-

32

The musical score for measures 31-32 is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a bass line with some chords. Chords indicated are Eb (measure 31), Eb6 (measure 32), Gb (measure 31), Fm (measure 32), and C7 (measure 32). The piece ends with a double bar line.

Totodată, accentul pus pe gândirea orizontală, dublările liniilor melodice în ambele mâini se păstrează și în această improvizație pianistică.

Ambele exemple – atât versiunea vocal-instrumentală a orchestrei lui Șico Aranov, cât și piesa pentru pian, apărută recent, evidențiază niște aspecte ontologice tipice, caracteristice jazzului, iar miniatura vocală semnată de Oleg Negruța în anii '60 ai secolului trecut capătă funcția unui invariant sau model care, în istoria jazzului, a avut o denumire de *standard*. Se știe că acesta reprezintă o compoziție care se bucură de o mare popularitate atât în rândurile ale muzicienilor, cât și ale publicului meloman, servind drept bază pentru diferite aranjamente și improvizații de jazz [78]. Pe baza celor mai renumite *standarduri* jazzistice se creează un număr nelimitat de variante, destinate diferitelor componente instrumentale și vocale sau varietăți orchestrale, iar țesătura muzicală de fiecare dată pune în valoare resursele stilistice și de gen bogate ale jazzului.

Generalizând cele expuse anterior, putem spune că unicitatea acestei miniaturi vocale transmite într-o formă artistică acel spirit al anilor '60 ai secolului trecut, fiind numit dezghețul hrușciovist, care a creat o atmosferă de libertate, de așteptări optimiste ale oamenilor din URSS, inclusiv din RSSM.

1.2. *Бечер наступаем* de Alexei Stîrcea: aspecte stilistice și de gen

Romanța *Бечер наступаем*, semnată de Alexei Stîrcea, pe versurile lui Sergey Alexandrov, reprezintă una dintre cele mai faimoase miniaturi vocale scrise de compozitor. Aceasta este o introducere pianistică alcătuită din 12 măsuri, neconvențională din punctul de vedere al structurii. Primele opt măsuri sunt destul de tipice pentru o miniatură cameral-vocală și se bazează pe melodia care va fi auzită mai târziu în partida vocii (și anume în mm. 17-20), în timp ce următoarele patru măsuri din introducere (mm. 5-8) expun un material melodic nou, care nu va apărea nici în vers, nici în refren. Urmează o secțiune de patru măsuri (mm. 9-12), neutră din punct de vedere tematic, cu accent pe aspectul metro-ritmic; aici linia melodică lipsește, iar accentul este plasat doar pe acompaniament.

Exemplul muzical 1.7.

Alexei Stîrcea *Бечер наступаем*, mm.1-12



Prima apariție a părții vocale relevă un caracter mai dezvoltat, introducând elemente tematice noi în comparație cu introducerea: compozitorul îmbogățește și linia melodică cu melismatica cvasifolclorică. În ceea ce privește melodia vocală, aceasta asimilează elementele folclorice: se impune, în primul rând, melismatica din mm. 15-16, și aspectul modal: secunda frigidă în tonalitatea *f-moll*, care conferă sunetului o nuanță melancolică. În ciuda absenței limbajului jazzistic, în această romanță compozitorul plasează accentele pe timpul slab al măsurii, ceea ce este în general tipic pentru jazz.

Exemplul muzical 1.8.

Alexei Stîrcea *Вечер наступает*, mm.13-16



Pe textul poetic *От осенних дум...*, în zona cadenței *ritenuto* pe sunetele *c-h-a-d-f* apare sunetul *d*, care creează efectul modului doric. Limbajul armonic al romanței este cromatic, ceea ce evocă, într-un anumit fel, asocieri cu armonia de jazz. Tehnicile care pot fi atribuite jazzului sunt, de exemplu, cvintele paralele *d-a-es-b* (mm. 14-15), acordurile cromatice construite pe octava micșorată, octava mărită pe cuvântul *вечер* (m. 19), precum și acordurile cromatice cu tonuri divizate. Se folosesc și așa-numitele *block-chords*, în care toate sunetele unui acord folosind mișcarea melodică a vocilor merg în aceeași direcție. Cadența dezvăluie, de asemenea, o structură verticală, care sună specifică jazzului (mm. 27-28). Este vorba de un acord compus din sunetele *ges-c-e-as-b-d*, care poate fi explicat ca terțcvartacordul dominantei cu cvinta coborâtă, iar în conformitate cu sistemul de notație jazzistică acesta poate fi indicat ca C_9^{-5} cu cvinta în bas sau ca un acord polifuncțional, etichetat astfel: G_b / C_9^{+5} .

Exemplul muzical 1.9.

Alexei Stîrcea *Вечер наступает*, mm. 25-29

În refren, minorul este alterat cu majorul, și anume tonalitatea dominantei majore *C-dur*. Aici, de asemenea, se atestă exemple de octavă micșorată (m. 32, pe sunetele *cis-e-g-c*), pe care le-am identificat pe parcursul analizei cântecului *Te salut, Chișinău!* ca un procedeu armonic pur jazzistic. Aspectul ritmic al cântecului este demn de remarcat, dezvăluind o anumită similitudine cu genuri ale muzicii de dans latino-americane, precum *habanera*, *samba* și *rumba*.

Exemplul muzical 1.10.

Alexei Stîrcea *Вечер наступает*, mm. 30-33

Poco più mosso

Груст - но мне не мно - го. я сла - га - ю пе сню

Arhitectura romanței este destul de individualizată și se încadrează în tiparele formei tripartite cu repriză *aba*, bazată pe forma vers-cor. Secțiunea *b* coincide cu refrenul în gamă majoră, iar secțiunea *a*₁, *Meno mosso* îndeplinește rolul unei reprize variate, ceea ce este atipic pentru un cântec sau o romanță. În plus, proporțiile secțiunilor nu sunt tocmai tradiționale; secțiunea a treia este mult mai mare decât prima și a doua, datorită reprizei dinamice a secțiunii *a*, urmată de un *solo* de pian prelungit (p. 38) pe același material tematic în tonalitatea de bază *fa-minor*. Este, de fapt, punctul culminant al cântecului, interpretat nu de voce, ci de pianist.

Tabel 1.2. Structura compozițională a cântecului *Вечер наступает* de Alexei Stîrcea

Introducer ea pianistică	a	b	a ₁	Interl udiul pianistic	Coda vocal- instrumental
<i>Larghetto</i> <i>poetico</i>		<i>Poco più</i> <i>mosso</i>	<i>Meno</i> <i>mosso</i>		<i>Tempo</i> <i>I</i>
<i>f-moll</i>	<i>f-</i> <i>moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>f-moll</i>	<i>f-moll</i>
mm. 1-12	mm. 13-29	mm. 30-47	mm. 48-66	mm. 67-80	mm. 81-94

Referitor la interpretarea pianistică a acestei miniaturi vocale, pianistul trebuie să acorde atenție, în primul rând, modelului ritmic din mâna stângă: acesta trebuie interpretat clar, elastic, subliniind ritmul punctat, care, deși posedă o dinamică internă, un caracter dansant, grațios și mai mobil, contravine melodiei mai lirice. Acest conflict între conținutul melodic și cel al acompaniamentului trebuie subliniat de mijloacele de interpretare.

Exemplul muzical 1.11.

Alexei Stîrcea *Вечер наступает*, mm. 63-80

The musical score is for the piece "Вечер наступает" (Evening is approaching) by Alexei Stîrcea, measures 63-80. It is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Ка - жет - ся чу жо - ю кажда - я стро - ка..". The piano accompaniment features a dotted rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings such as "rall." (rallentando) and "ff con passione" (fortissimo with passion). There are also articulation marks like "3" for triplets and "poco accelerando" (slightly accelerating). The score is presented in three systems, with the piano part having a grand staff (treble and bass clef).



În ciuda dimensiunilor sale modeste, coda *Tempo primo* are o importanță dramatică aparte: în textul poetic sunt articulate cele mai importante cuvinte (*He cepдисъ, не надо...*), dar în discursul muzical se menține textura pianistică complexă, dezvoltată, multistratală, care îmbină cvintele și octavele înfrumusețate cu mordente în linia basului, un strat de mijloc cu cvintete și cvartete paralele și un strat superior, unde melodia de bază este fortificată cu octave și acorduri. În măsurile 89-94, pe fundalul pedalei vocale pe sunetul g^1 , apar pasaje pianistice construite pe arpegii, iar ultimele sunete repet în tesitură înaltă un motiv semnificativ din cadența părților extreme *c-b-as-d-f*, creând legăturile intonaționale la distanță și integrând conceptul sonor.

1.3. *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov – exemplu al asimilării muzicii de popularitate de epocă

Cântecul *Ochii tăi frumoși* a fost semnat de Șico Aranov, pe versurile lui Liviu Deleanu (există la fel și versiunea în limba rusă, care aparține lui G. Hodosov). Acest cântec s-a bucurat de o popularitate enormă în anii 1950-1960, fiind o emblemă muzicală a orchestrei lui Șico Aranov. În original, cântecul se interpretează în două limbi, integrând ambele versiuni lingvistice.

După cum scrie compozitorul în clavierul cântecului, acesta este dedicat „prietenului, interpretului talentat al cântecelor mele R. Caplanschi” [39]. Menționăm că Ruvim Caplanschi a fost membru al orchestrei, violonist, saxofonist și flautist, precum și un vocalist talentat. Anume acest muzician a devenit primul interpret al cântecului. Ulterior, cântecul *Ochii tăi frumoși* a fost interpretat de cântărețul rus Petr Leșenco și soția sa, soprana Vera Leșenco.

Șlagărul a fost editat ca o creație separată în anul 1970 la Editura *Cartea Moldovenească* din RSSM. Merită de adăugat faptul că acest tip de ediție muzicală moștenește tradiția stabilită în România interbelică, inclusiv în Basarabia. Atunci șlagărele cele mai faimoase se editau separat și se distribuiau în diferite orașe ale României, iar muzicienii studiau aceste mostre muzicale și le

adaptau la componența orchestrei, tip de voce și alte circumstanțe. Mai detaliat despre acest fenomen este descris în studiul *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*, autor al capitolului respectiv fiind Victoria Tcacenco.

În afară de materialul notat, la dispoziția noastră se află și versiunea orchestrală a piesei înregistrate la începutul anilor 1960 de Șico Aranov *Если любишь ты* [65], care servește drept dovadă că acesta a creat o versiune orchestrală mai amplă, cu introducerea mai multor elemente stilistice și de gen în comparație cu clavirul cântecului. În ceea ce privește tempoul, este *moderato*, adăugată cu remarca autorului *tempo de biguine*. Precizăm că genul de *beguine* (sau *Biguine*) este un stil de dans originar din Martinica (insula în Caraibe), care a pătruns, în sec. al XIX-lea, în sălile de dans, combinând dansurile de salon franceze cu ritmurile africane, precum *ragtime*, *blues* etc. [66].

O altă sursă relatează că *Beguine* este un dans din perioada preclasică sau a jazzului timpuriu, care a căpătat o mare popularitate în regiunea caraibiană și care seamănă foarte mult cu *foxtrot*. Concomitent cercetătorii găsesc și unele trăsături ale dansului brazilian numit *rumba*. *Beguine*, ca dans latino-american popular, a căpătat o mare popularitate în Statele Unite ale Americii și în alte țări ale continentului american sau european în anii 1930.

În ceea ce privește genul de *beguine*, merită atenție piesa semnată de Cole Porter – *Begin the Beguine* din musicalul *Jubilee*, a cărei premieră a avut loc în 1935. Această melodie a intrat în lista celor mai faimoase standarde jazzistice, fiind interpretată de orchestra lui Artie Show în anul 1938, de Frank Sinatra, care a făcut o înregistrare a acestui cântec în 1946, și de Ella Fitzgerald, care introdus această compoziție în albumul *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook*, înregistrat în 1956.

Dacă aspectele metro-ritmice ale versiunii pentru voce și pian, în linii generale, corespund acestui gen, în versiunea orchestrală accentul se pune pe trăsăturile tipice genului de *tango*, mai ales în refren, deoarece cupletul se interpretează mai rapsodic, mai improvizatoric. În cuplet, dezvoltarea melodiei și interpretarea vocală se bazează pe articularea și cântarea frazelor muzicale, iar între fraze sunt niște pauze.

În această creație se depistează influența procedeeleor de gen și de stil ale tangoului argentinian, realizată în condițiile măsurii de 4/4. Subliniem rolul primordial al viorii *solo* și al acordeonului în paleta sonoră generală a piesei, realizat prin intermediul hașurii *pizzicato* în partiția viorilor în cupletul 1 și 2, îndeosebi în interludiul orchestral, prin folosirea procedeeleor de variere melodică în partida solistică a viorii, grație căreia se formează linii contrapunctice dezvoltate suprapuse melodiei principale.

Cercetătorul argentinian P. Mamone, în cartea sa *Tratado de orquestacion en estilos tangueros* [79, p. 91], numește acest tip de melodie *contracanto pasivo*. În partea orchestrală a cântecului lui Şico Aranov, aplicarea acestui procedeu îşi atinge intensitatea maximă în cadrul interludiului orchestral. După cum afirmă Victoria Tcacenco, „a doua frază a acestei secţiuni se caracterizează prin absenţa temei principale, vioarele şi clarinetele expunând simultan două linii melodice alternative, ale căror structură intonaţională este destul de îndepărtată de varianta principală” [61, p.79]. Reamintim că astfel de contrapunct melodic a fost extrem de răspândit în tangourile anilor '50. În afară de aceasta, muzicologul atrage atenţia asupra „cadenţei caracteristice tangoului după strofa a doua, cu un raport accentuat al acordurilor de dominantă şi tonică, precum şi „invaziile” energice ale frazelor scurte interpretate de viori, în introducerea cântecului şi în interludiul orchestral” [ibidem].

Refrenul este bine organizat ritmic. Dacă ne referim la dezvoltarea melodiei, apreciem că fiind un compozitor foarte talentat, în afara talentului sau jazzistic, Şico Aranov construieşte melodia pur şi simplu impecabil. Fraza a doua, într-un fel, dezvoltă structura şi conţinutul melodic al frazei incipiente, implicând principiul variaţional, deşi ambitusul melodiei este acelaşi (de la sunetul *do* octavei întâi până la sunetul *do* octavei a doua):

Exemplul muzical 1.12.

Şico Aranov *Ochii tăi frumoşi*, mm.10-21

ти-не ве-чер Кынд ну-мэ са-тур сэ привеск ын о-кий тэй. О- кий
С то-бой лю- би-ма-я как с пер-во-ю вес - ной. Ес-ли

тэй фру-мошь, калзь ши лу-ми-ношь Ли-кэ - реск ка до-уэ сте-ле пос-те
лю-бишь ты Ес-ли ве-ришь ты То всег - да для нас с то-бо-ю за-цве-

вя-ца мя. Яр ку ра-та-лор при-ви-ре. Пли-нэ де ю - би - ре.
 тут са-ды И для доуж-бы на-шей неж-ной И зи-мо-ю снеж-ной

10
 Веш-ник ымь грэ-еш-те че-ва. О-кий тэй фру-мошь Калзь ши
 Мы най-дем, родна-я цве-ты Ес-ли лю-бишь ты, Ес-ли

Aici apare treapta a VII-a ridicată din minorul armonic al tonalității de bază *do-minor*. În afară de aceasta, prima frază se oprește pe tonica tonalității, iar fraza a doua – pe dominantă: treapta a V-a. Prin aceasta se creează o anumită instabilitate tonală. În a treia frază se schimbă construcția frazei: în primul rând, fraza a treia este alcătuită din motive mai scurte de la sunetele *si bemol*, *do*, *re* în direcția ascendentă. Prin aceasta se asigură și dinamica melodiei, și un grad ridicat de redare a sentimentelor. Culmea refrenului este acest sunet *es*².

În ceea ce privește aplicarea procedeeleor jazzistice, merită analizat acompaniamentul pianistic, în care linia basului reconstruiește maniera de interpretare la instrumente din practica jazzistică – contrabasul sau tuba. Un alt exemplu al asimilării limbajului armonic jazzistic îl putem găsi în m. 19: ne referim la săritura de la sunetul *f* spre *Fis*, conturând o octavă micșorată, tipică pentru limbajul armonic al jazzului.

În linii generale, limbajul acordic al cântecului *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov este preponderent clasic, cu implicarea acordurilor de dominantă și dublă dominantă, cu inflexiuni în tonalitățile înrudite, cu cadența autentică după prima propoziție, tipică limbajului armonic din perioada clasicistă și romantică. Așadar, în cântece nu putem vorbi de amprenta jazzului, ci mai mult de asimilarea limbajului muzicii de estradă, al genurilor și formelor muzicii de popularitate din perioada respectivă (*beguine*, *tango* etc.).

1.4. Influența genului *boogie-woogie* asupra cântecului *S-a născut o stradă nouă* de Solomon Shapiro

Cântecul *S-a născut o stradă nouă* a fost scris de compozitorul autohton Solomon Șapiro (1909-1967), versurile fiind compuse de Efim Crimerman. Compozitorul s-a născut în Varșovia, în anul 1928, a absolvit Colegiul de muzică din Chișinău, unde a studiat sub îndrumarea pianistului și compozitorului Constantin Romanov, iar în anul 1933 a absolvit Academia de Muzică din Viena, specialitate pian, clasa profesorului P. de Konn. În perioada anilor 1933-1940, acesta cânta în diferite orchestre de salon din Chișinău, precum și făcea primii pași în compoziție, compunând preponderent piese pentru pian. Între anii 1941 și 1947 își făcea serviciul militar fiind conducător artistic al unui ansamblu militar de cântec și dans. În anul 1947 a organizat o orchestră de estradă la Cinematograful *Patria*, pentru care a scris mai multe cântece de estradă. [46, p.172]. Dintre cântecele și romanțele semnate de compozitor vom evidenția următoarele: *Visuri de fată*, versuri de L. Daylis, *Brigadiera*, versuri de V. Roșca, *La revedere*, versuri de G. Hodosov, *Poftim la Chișinău*, versuri de G. Hodosov, *Scrisoare către fiu*, versuri de L. Deleanu, *Badea Mohor*, versuri de C. Condrea, *De-ale carnavalului*, versuri de A. Gujel, *Cântec de festival*, versuri de D. Dovba, *Cântec despre Chișinău*, versuri de L. Deleanu, *Cântec pioneresc*, versuri de V. Roșca, *Cântec de pohod*, versuri de V. Roșca, *Scrisoare prietenului depărtat*, versuri de L. Daylis, *La post de onoare*, versuri de L. Daylis, *Trenul știe drumul lui*, versuri de P. Darie, *Foarte bine*, versuri de Gr. Vieru, *Cântecul cosmonauților*, versuri de C. Semionovski, *Balada eroului moldovean*, versuri de L. Daylis, *O, dacă ai ști...*, versuri de V. Roșca, *Dorul*, versuri de V. Roșca, *Se reflectă în lac lumina palidă a lunii*, versuri de L. Deleanu, *Vântul proaspăt pleacă-n depărtare*, versuri de P. Zadnipru, *S-a născut o stradă nouă*, versuri de E. Crimerman, *Cad ploi târzii*, versuri de A. Busuioc, *Ți-am adus un mărțișor*, versuri de L. Deleanu, *Orașul nostru*, versuri C. Semionovski, *Chișinău – tu ești leagănul meu*, versuri de L. Deleanu ș. a. [16, p. 244].

Merită de adăugat că miniaturile vocale *Ți-am adus un mărțișor*, versuri de L. Deleanu, *Orașul nostru*, versuri C. Semionovski, *Chișinău – tu ești leagănul meu*, versuri de L. Deleanu au fost interpretate în cadrul concertelor doctorale ale autoarei prezentei teze.

După cum afirmă autorul unei surse din perioada respectivă, compozitorul S. Șapiro este autorul a circa 150 de cântece cu tematica diferită, printre care vom nominaliza cântece despre pace (*Vream pace și așa va fi*, versuri de E. Bucov, *Marșul despre pace*, versuri de V. Roșca), cântece dedicate diferitor profesii (*Cântecul zidirii*, versuri de V. Roșca, *La culesul poamei*, versuri de V. Roșca, *Tractorist*, versuri de P. Darie etc.), despre soarta grea a unei femei (*Slavă ție, mare cetățeancă*, versuri de P. Cruceniuc) [45, p. 161].

Un grup aparte de cântece se bazează pe dansurile moldovenești, printre care sunt *Joc*, text de L. Corneanu, *Sârba flăcăilor*, text de V. Russu). Cele mai reprezentative cântece lirice includ

Dumbrava, Te aștept cu dor, Dorul pe versuri de V. Roșca. E. Crimerman este autorul versurilor mai multor cântece ale compozitorilor moldoveni scrise în a doua jumătate a sec. al XX-lea, o parte din ele fiind compuse sub pseudonimul Efim Ciuntu. De-a lungul anilor, poetul a colaborat cu Mihai Dolgan, Oleg Milstein, frații Ion și Petru Teodorovici. Cântecele scrise pe versurile acestuia au fost interpretate de Orchestra de Jazz *Bucuria*, formațiile de muzică rock *Noroc*, *Contemporanul* și *Orizont*, interpreții de muzică ușoară Maria Codreanu, Sofia Rotaru, Ion Suceanu, Ian Raiburg, Nicolae Sulac și Vadim Mulerman. Printre cele mai faimoase cântece ale căror texte aparțin lui Efim Crimerman merită de remarcat șlagărul Formației „Noroc” cu titlul *De ce plâng chitarele*.

După structura sa arhitectonică, cântecul *S-a născut o stradă nouă* este compusă în forma tradițională pentru cântecul de estradă vers-refren, cu introducerea pianistică alcătuită din opt măsuri. Introducerea pianistică a unei miniaturi vocale sau a unui cântec tradițional are drept scop stabilirea facturii, a tonalității, a tipului de acompaniament și a tempoului. Factura acordică destul de dezvoltată se bazează pe structurile verticale formate din îmbinarea intervalelor de terță și secundă, ceea ce creează unele asocieri cu limbajul armonic al jazzului.

Compozitorul folosește foarte des diferite tipuri de întârzieri, la fel un procedeu tipic pentru acordica jazzului, ce are o denumire specială *sus. (suspended)*. O atenție deosebită merită și aspectul metro-ritmic, printre care sunt sincopare simplă (m. 1), figurile ternare (triolete) în cadrul măsurii de 4/4 (m. 7) și alte procedee.

Exemplul muzical 1.13.

Solomon Șapiro *S-a născut o stradă nouă*, introducere, mm. 1-8



În ceea ce privește acompaniamentul pianistic din cadrul versului, linia de bas este conturată ca o combinație a salturilor de octavă ascendentă, formate din pătrimi, care seamănă într-o oarecare măsură cu tratarea ritmică a procedeeului *walking bass*, deși este realizat mai individualizat. Sub aspect interpretativ ar trebui să se acorde atenție unor tipuri speciale de diviziune ritmică a trioletelor și sincopării în interiorul măsurii sau chiar în interiorul bății, pentru a reda un specific jazzistic al acestui cântec.

Din punctul de vedere al structurii intonaționale a melodiei versului, menționăm utilizarea cromatismelor, în primul rând a treptei a treia coborâte *fa*, care contravine normelor tonalității *D-dur*, iar concomitent creează treapta a treia tipică *blues*-ului, așa-numita *blue third* în linia melodică și în componența acordurilor.

Exemplul muzical 1.14.

Solomon Șapiro *S-a născut o stradă nouă*, m. 9-19

Structura melodică a versului se distinge prin folosirea secvențelor pe baza frazelor întregi, de exemplu prima frază expusă în măsurile 9-12 în tonalitatea principală *re major*, apoi se repetă de la sunetul *mi* în măsurile 13-16, creând o altă nuanță modală și fiind îmbogățită de sunetele tipice *blues*-ului.

În ceea ce privește refrenul, în mâna stângă a acompaniamentului pianistic apare un model ritmic semnificativ pentru istoria jazzului: acest pattern se folosește foarte des în perioada swingului, ulterior în genul de *rhythm-and-blues* și *boogie-woogie*. Este vorba de un start *ostinato* în linia basului, care este alcătuit din ritmul punctat optime cu punct-șaisprezecime sub aspect ritmic și succesiunea treptelor I-V-VI-I sub aspect intonațional.

Iată cum se explică esența acestui gen într-un articol din Enciclopedia Britannica: *boogie-woogie* este un stil al blues-ului percusiv, cântat la pian, în care mâna dreaptă cântă riffuri syncopate, iar cea stângă repetă *ostinato* notele de optime. Acest stil a apărut la începutul secolului al XX-lea, fiind asociat cu statele din sud-vestul SUA, unde a căpătat denumirile *fast*

Western style și *Western rolling blues*. Se presupune că specificul liniei basului tipic boogie-woogie derivă din acompaniamentul chitaristic [68].

Deși sub aspect cronologic înflorirea acestui stil coincide cu anii 1920-1930, popularitatea acestuia a scăzut după cel de-Al Doilea Război Mondial. Ca procedeu tipic blues-ului și, în sens mai larg, al jazzului acesta este pe larg folosit. Vom enumera doar câteva exemple: introducerea pianistică din primele patru măsuri ale compoziției orchestrei lui Count Basie *Taxi War Dance*, înregistrate în anul 1939 (autorii: Count Basie și Lester Young. Partida pianistică este interpretată de Count Basie).

Exemplul muzical 1.15.

C. Basie, L. Young *Taxi War Dance*, introducere pianistică, mm. 1-4



Un alt exemplu la fel de reprezentativ este faimoasa compoziție *Chattanooga Choo Choo*, interpretată de orchestra lui Glenn Miller pentru soundtrackul filmului *Sun Valley Serenade* lansat în 1941.

Exemplul muzical 1.16.

Chattanooga Choo Choo muzică: H. Warren, text: M. Gordon [69]

Swung quavers ♩ = 120

C6 C6/G C6 C6/G % C6 C6/G

Par - don me boys,
There's gon-na be___

1.
2.

is that the Chat-ta-noo-ga
a cer-tain par-ty at the

Choo Choo? sta-tion...

Track twen-ty - nine,
Sa - tin and lace

Acest pattern tipic genului *boogie-woogie*, în refrenul cântecului lui Solomon Șapiro *S-a născut o stradă nouă*, este susținut de acorduri sau se dublează în mâna dreaptă, cum ar fi în m. 34, iar spre sfârșitul refrenului, compozitorul combină două procedee diferite, creând astfel o textură pianistică mai complexă. Sub aspect semantic, aplicarea acestui procedeu adaugă compoziției întregi o dinamică deosebită și o sonoritate și *drive-ul* pur jazzistic.

Spre deosebire de introducerea pianistică, încheierea, practic, nu există, compozitorul încheie discursul muzical odată cu ultimele cuvinte din melodie, prin aceasta se menține dinamismul lucrării.

1.5. Concluzii la capitolul 1

Analiza exemplurilor de cântece sau romanțe semnate de compozitorii autohtoni în perioada anilor 1950-1960, și anume *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța, *Бечер насмынаем* de Alexei Stârcea și *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov, dezvăluie cele mai caracteristice procedee de interacțiune a muzicii academice cu limbajul jazzistic din perioada respectivă. Grație studiului creațiilor vizate, am descoperit că jazzul a fost asimilat nu doar ca un simplu ornament stilistic, ci și ca un mijloc profund de expresie, care a influențat structurile armonice, metro-ritmice și melodice ale liedurilor și romanțelor autohtone.

Astfel, în cântecul său *Te salut, Chișinău!*, Oleg Negruța reînvie elementele tipice ale mainstreamului jazzistic, folosind succesiunile acordice complexe, acordurile extinse (septacorduri, nonacorduri etc.). Aceste trăsături sunt integrate armonios în structura muzicală a romanței, creând un limbaj emoțional mai bogat și o sonoritate mai dinamică. De asemenea, influențele jazzului nu sunt doar formale, ci și expresive, reflectând o libertate ritmică și o fluiditate melodic-dinamică caracteristică improvizației și gândirii metro-ritmice de tip *swing*.

Romanța *Бечер насмынаем* de Alexei Stârcea reprezintă un alt exemplu semnificativ de integrare a elementelor de jazz în muzica autohtonă. În această miniatură vocală, jazzul nu apare ca un element extern sau formal, ci este un mijloc prin care genurile tradiționale moldovenești sunt reîmprospătate și recontextualizate într-o formă modernă. Alexei Stârcea folosește în mod subtil succesiunile armonice tipice jazzului, cum ar fi septacordurile de dominantă și nonacordurile, care adaugă limbajului armonic o complexitate și o tensiune sonoră.

Un alt element de jazz vizibil în miniatura vocală *Бечер насмынаем* este modul în care sunt tratate aspectul ritmic și construcția frazelor vocale. Alexei Stârcea utilizează procedeul de sincopare și modele ritmice apropiate de stilul *swing*, care conferă piesei o senzație de fluiditate și libertate. În această lucrare, sincoparea este introdusă atât în partea instrumentală (în acompaniamentul pianistic), cât și în linia melodică vocală, contribuind la un efect ritmic mai

liber și mai puțin rigid decât în muzica clasică.

Mai mult decât atât, Alexei Stârcea combină influențele de jazz cu elementele muzicii naționale. De exemplu, melodia vocală este acompaniată de sonoritățile armonice mai complexe și mai sofisticate, care redă romanței o nuanță specifică jazzului. Prin urmare, se creează un limbaj muzical de tip hibrid, care reflectă tranziția de la tradiție la modernitate în muzica autohtonă.

În cântecul semnat de Șico Aranov *Ochii tăi frumoși*, elementele jazzului se folosesc într-o formă mai subtilă, dar la fel de importantă. Aici, jazzul se îmbină cu influențele muzicii ușoare din perioada interbelică și postbelică, cu un accent deosebit pe stilul *swing* și pe stilul melodic, care sunt caracteristice muzicii ușoare de epocă. Șico Aranov reînvie astfel atmosfera de cluburi și de dansuri din acea perioadă, aducând o notă de „eleganță” jazzistică, mai ales în linia melodică.

Compozitorul integrează acordurile cu întârzierile, succesiunile acordice cromatice, care sunt foarte frecvente în jazz, pentru a sublinia momentele de tensiune din textul muzical. De asemenea, utilizarea unui acompaniament ritmic *rubato* (mai ales în partida pianistică) reflectă influența nu doar a jazzului, ci și a muzicii pop de epocă, care, adesea, folosește acompaniamente mai puțin stricte, ce permit o mai mare libertate în interpretare.

În această piesă, jazzul nu este folosit doar ca un ornament stilistic, ci și ca un mijloc de a reda emoții și imagini specifice. Astfel, cântecul *Ochii tăi frumoși* poate fi tratat ca o „reconstrucție” a unei atmosfere specifice timpului, ca o fuziune a jazzului, tradițiilor muzicale autohtone cu idiomurile muzicii ușoare (*beguine, tango*).

Pe baza schițelor analitice realizate conchidem că, în creația cameral vocală autohtonă din anii 1950-1960, idiomurile jazzului au devenit un factor de îmbogățire a vocabularului muzical autohton.

2. INFLUENȚE JAZZISTICE ASUPRA MINIATURILOR ȘI CICLURILOR CAMERAL-VOCALE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR MOLDOVENI DIN PERIOADA ANILOR 1990-2020

2.1. Miniaturi vocale semnate de Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare, Lasă-mă să-ți aleg..., Ave Maria* ca exemplu al fuziunii elementelor jazzului și muzicii pop cu muzica academică

Laurențiu Gondiu este un renumit compozitor din Republica Moldova stabilit în România. S-a născut la 15 octombrie 1968 în Chișinău, fiind absolventul Colegiului de Muzică „Ștefan Neaga”, clasa de teorie a muzicii cu Loghin Țurcanu, își continuă studiile la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, clasa de compoziție cu profesorul Vasile Spătărelu (1996), iar apoi își perfecționează aptitudinile sale componistice la Universitatea Națională de Muzică din București, cu compozitorul Dan Dediu (1997).

Laurențiu Gondiu este membrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, deținător al Premiului municipiului Chișinău pentru Tineret (2002). Compozitorul este un participant frecvent la festivaluri de muzică contemporană: *Două zile și două nopți de muzică nouă*, Odesa, Ucraina (1999), festivaluri de muzică contemporană din Bacău și Brăila, România (2002), diferite ediții ale festivalului de muzică contemporană *Zilele muzicii noi* din Chișinău, Republica Moldova (2001-2002).

Compozitorul a creat coloana sonoră pentru filme, spectacolele, emisiuni radio și TV. Laurențiu Gondiu este lider și fondator al formației AUD BAND, componența căreia prezintă o combinație captivantă a instrumentelor muzicale europene cu cele ne europene, de exemplu, cu instrumentul indian esraj, pe care astăzi o să aveți posibilitate să-l audiați. Esraj crează un sunet evocator care conferă o calitate enigmatică compozițiilor acestei formației. Și eu cu mare drag vreau să o prezint pe Rodica Gondiu – pianista, vocalista și interpreta la acest instrument. Rodica și Laurențiu Gondiu, în prezent stabiliți la Londra, elaborează mai multe proiecte muzicale. Astăzi ei vor prezenta proiectul pianistic *Sea Trilogy* (anul acesta a văzut lumina zilei culegerea compozițiilor pentru pian cu același nume) și fragmente din proiectul *Prelude for Unfolded Three*.

Autor de muzică vocal-simfonică, muzică instrumentală de cameră, precum și de muzică pentru spectacole, inclusiv televizate, în afară de ariile deja menționate, Laurențiu Gondiu are experiență privind crearea muzicii pentru film [24]. Lucrările compozitorului au fost înregistrate de companiile TeleRadio România și TVR Moldova. *Simfodoina* a fost interpretată de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor V. Doni. Printre creațiile sale instrumentale de

cameră menționăm ciclul *Un 8* pentru pian (*Clopote; Descântec; Bipol, La Putna; Obsesie; Doinind; Diptych*), semnat în 1998; *Rural* pentru cvartet de coarde, 2001; *Sonată* pentru violoncel, 2002; *Bicordie* pentru ansamblu instrumental, 2004 etc. Muzica corală a compozitorului este prezentată de miniatura *Unde ești, bade Mihai*, pentru cor feminin *a cappella*, apărută în 2000 [13, p.147-150].

O importanță deosebită o are muzica vocală de cameră a lui L Laurențiu Gondiu. Deși numărul de piese vocale create de compozitor este destul de mic, fiecare din ele merită o atenție deosebită. Este vorba de romane pentru soprană și orchestră, șase la număr: *Un fulg în soare; Ave Maria; Stau la geam...; Nostalgic de ploaie; Cântec de leagăn* etc., care există și în altă versiune – pentru voce și pian. Toate acestea au apărut la începutul sec. al XXI-lea, în 2001.

Una dintre cele mai poetice și frumoase miniaturi vocale ale compozitorului este *Un fulg de soare*. Acestuia îi aparține nu doar muzica, dar și textul. Versurile compozitorului dezvăluie o lume complexă, vastă, plină de concepții filosofice privind viața, revelații spirituale, viziuni transcendente. Aceste imagini creează anumite aluzii la stilul poetic a lui Lucian Blaga. Sub aspect arhitectonic, miniatura vocală are o structură destul de tradițională (vezi tabelul ce urmează).

Tabel 2.1. Structura compozițională a cântecului *Un fulg de soare* de Laurențiu Gondiu

Pr eludiu	A		interlu diu 1	A1		interlu diu 2	A2 redus
	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i> ₁	<i>b</i> ₁		<i>a</i> ₂
m m. 1-3	m m. 4-15	m m. 16-26	mm. 27-28	m m. 29-40	m m. 41-54	mm. 55-56	mm. 57-72
	<i>Dimi niață gingașie</i>	<i>Du- mă de mă-n- vață a purta lumina</i>		<i>Dar atunci când voi cu ochiul</i>	<i>Du -mă de mă- n-vață a purta lumina</i>		<i>Când abia deschid eu ochii</i>
<i>D- dur-A- dur</i>	<i>D- dur- A- dur</i>	<i>D- dur-A- dur</i>	Punct ul de orgă pe <i>D</i>	<i>D- dur- A- dur</i>	<i>D -dur- A -dur</i>	Punct ul de orgă pe <i>D-T</i>	Pun ctul de orgă pe <i>T</i>

După cum se poate observa din tabelul de mai sus, construcția miniaturii vocale tinde spre o formă destul de individualizată, care îmbină diferite principii arhitectonice. Pe de o parte, aici găsim legitățile unui rondo-u clasic de tip *a b a₁ b₁ a₂*, unde secțiunea *a* seamănă cu refren, iar secțiunea *b* – cu episoade. Concomitent, dacă vom analiza nivelul superior, putem observa

trăsăturile unei construcții tripartite complexe $A A_1 A_2$ (reduc), bazate pe principiul variațional, tipic pentru creația cameral-vocală a compozitorului.

Sub aspect armonic, această miniatură se bazează pe armonia de tip clasic-romantic, fiind îmbogățită cu unele trăsături care își au originea sa în muzica ușoară, argumentele în favoarea acestei afirmații fiind: principiul terțiar de construire a verticalei, acordurile (trisonuri și septacorduri) tonicii, treptei a VI-a, inflexiunile în tonalitățile de gradul I de înrudire și alte procedee. Totodată, se observă abundența acordurilor cu tonuri adăugate, cum ar fi trisonul a tonicii cu secundă adăugată, cvartă și sextă în calitate de sunete neacordice (m. 3) sau septacordul treptei a II-a cu cvartă și secundă (mm. 10-11) și alte exemple.

Dacă ne referim la asimilarea trăsăturilor jazzistice în cadrul miniaturii nominalizate, merită nuanțată gândirea metro-ritmică a compozitorului, care, fără îndoială, poate fi privită ca o amprentă a stilului jazzistic. Compozitorul îmbină diferite forme de divizare ritmică, cum ar fi cea binară (duolette) cu gândirea ternară (trei optimi în cadrul măsurii de bază 12/8) expuse simultan. Drept exemplu servește preludiul instrumental:

Exemplul muzical 2.1.

Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, mm. 1-3



Un alt exemplu al fuziunii gândirii metro-ritmice binare cu cea ternară apare puțin mai târziu în cadrul aceleiași secțiuni:

Exemplul muzical 2.2.

Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, mm. 10-11



Redarea corectă a acestor formule ritmice, schimbul instantaneu de măsură (12/8, 9/8, 6/8), precum și implicarea foarte activă a diferitelor forme de divizare ritmică creează o factură instabilă și fluentă. Elementele pentatonicii des folosite în cadrul acestei miniaturi, de asemenea, pot fi privite ca un element tipic pentru gândirea modală a jazzului, mai ales a blues-ului. De exemplu, structura melodică din măsura 3 poate fi tratată fie ca un acord cu tonuri adăugate, fie ca o structură modală de natură pentatonică de la sunetul re: *d-m-g-a-h*.

Exemplul muzical 2.3.

Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, mm. 4-6

Un alt procedeu, care, ipotetic, își are originea în practica jazzului din anii 1950-1960 reprezintă factura multistratală, o anumită polifonie a straturilor, alcătuită din diferite linii, inclusiv de punctul de orgă pe prima tonicii, care produce senzația unei stări extatice, acordurile tipice pentru acest fragment fiind T, S₆₄, T, întârzierile cu rezolvare în tonică, inflexiune în treapta a VI-a (m. 9) și alte procedee.

Recunoaștem că întârzierile pe timpii tari din cadrul măsurii susținute de salturi pe intervale mari, linia melodică construită pe pentatonică, începutul frazelor pe sunete instabile ale modului pe timpul tare creează efect al zborului, a „împonderabilității” sonore. Sub aspect sintactic, compozitorul utilizează abundența secvențelor: acest procedeu seamănă cu principiile de construire a liniei melodice în opusurile lui R. Wagner – așa-numita „melodie infinită”.

De fiecare dată, melodia (atât în partida vocală, cât și în cea instrumentală) se încheie cu triluri și parcă dispare, se dizolvă în aer (mm. 14-15).

Exemplul muzical 2.4.

Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, mm. 14-15



Unul din cele mai răspândite procedee din cadrul miniaturii vizate constă în dublarea partidei vocale de către partida instrumentală. Acest procedeu are legături cu tradiția veristă și subliniază farmecul melodiei, amplificându-l. În continuare apare paralelismul terțelor, care nu doar îmbogățește factura pianistică pe plan armonic, dar și îi redă calitățile unei cantilene.

Exemplul muzical 2.5.

Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, mm. 23-25

Mai târziu sunt implicate și sexte paralele tratate ca o altă postură a paralelismului terțelor. Factura și linia melodică ale acestei miniaturi seamănă cu cântecul final *Alliluja* din opera rock *Junona și Avosi*, semnată de compozitorul rus Alexey Rybnikov. În ambele exemple se evidențiază trăsăturile genului de imn – solemn, senin, interpretat în tempo moderat, în tonalitatea majoră.

În continuare prezentăm unele concluzii pe marginea analizei miniaturii vocale *Un fulg de soare*. Limbajul muzical al acestei miniaturi cameral-vocale este unul sintetic și asociază într-un mod armonios tradiția academică, elementele muzicii pop, specificul metro-ritmic al jazzului, păstrând, totodată, individualitatea componistică a sa.

Pornind de la aspectul ideatic al miniaturii vocal-camerale studiate, stilistica ei de sinteză, fuziunea organică a straturilor muzicii academice și neacademice, putem afirma cu certitudine că specificul interpretării trebuie planificat și respectat foarte atent. O interpretare vocală pur academică pentru aceasta nu este una potrivită: vocea trebuie să fie mai lejeră, cu *vibrato* minim sau (în unele cazuri) fără *vibrato*, cu sonoritatea foarte senină, limpede, frumoasă, cu articulație perfectă. Nu este cazul să se exagereze cu procedeele agogice în partida vocală, deoarece gândirea ritmică în cadrul acestei piese se apropie de muzica ușoară și, prin urmare, cere o pulsație destul de regulată. Trecerea de la un registru la altul, folosirea registrului de cap, accentul pus pe culoarea sunetului, păstrarea unei și aceiași stări pe parcursul piesei – toate aceste procedee sunt adecvate pentru redarea conceptului sonor zămislit de compozitor.

La analiza partidei pianului, vom observa unele sarcini similare: cultura ritmică, mai ales în secțiunile bazate pe îmbinarea gândirii binare cu cea ternară, atenția deosebită față de culoarea sunetului instrumental, sublinierea bogăției armonice, timbrale și registrale a partidei pianistice, cerința unui *touché* impecabil – toate aceste procedee trebuie redade foarte precis și delicat.

Un aspect aparte constă în crearea la nivel sonor a unor aluzii cu stilurile muzicii academice care au influențat piesa respectivă. Este vorba de factura pianistică din epoca romantismului sau stilistica impresionismului muzical, precum și unele elemente ale muzicii pop (elementele *baladei*). În contextul analizei influenței muzicii pop asupra creației componistice a lui Laurențiu Gondi, trebuie să remarcăm că întreaga creație studiată demonstrează o tendință mai generală a culturii muzicale moderne, când muzica pop este privită ca o parte a moștenirii culturale universale.

O altă miniatură vocală a compozitorului Laurențiu Gondi – *Ave Maria* – reprezintă un exemplu al transformării rugăciunii religioase apărute în cultul catolic începând cu sec. al XI-lea, care, în procesul de evoluție a muzicii europene, s-a transformat în cântec laic, des interpretat în cadrul concertelor. În acest context, *Ave Maria* de Laurențiu Gondi a aderat la tradiția muzicii europene academice, prezentată de *Ave Maria* de Bach-Gounod, F. Schubert și alte exemple. Putem menționa că, actualmente, mai multe creații cu textul canonic fac parte din cultura muzicală de masă.

Ave Maria este compusă în tonalitatea *Fis-dur*. Pe de o parte, conform teoriei baroce, și anume a *teoriei afectelor*, această tonalitate, ca și alte tonalități cu un număr mare de diezi, este

considerată tonalitatea înălțării, sau tonalitatea crucii, deoarece semnul de diez a fost considerat de teoria barocă drept simbol al crucii. Pe de altă parte, tonalitatea *Fis-dur* are o culoare senină și este folosită pentru a reda imaginea Sfintei Fecioare Maria.

Textul canonic determină și alegerea destul de tradițională a mijloacelor de expresivitate muzicală.

Exemplul muzical 2.6.

Laurențiu Gondiu *Ave Maria*, mm. 1-3



Limbajul muzical al acestei miniaturi cameral-vocale este realizat destul de tradițional, în stilul clasic și nu conține influențe evidente ale stilului jazzistic. Totodată, pe plan metro-ritmic le putem găsi îmbinarea diferitor forme de divizare ritmică, cum ar fi patru grupe formate din trei optimi în cadrul măsurii de 12/8 pe fundalul cărora în linia melodică sunt plasate cvartolete (m. 11). Acest procedeu se folosește și în continuare, când pe cuvântul *benedictatu*, *sempre non vibrato* sunt folosite atât cvartolete, cât și duolete (m. 14). Acest conflict al modelelor metro-ritmice (gândirea ternară *versus* cea binară) poate fi considerat o influență a stilului jazzistic, folosit în doze foarte mici.

Exemplul muzical 2.7.

Laurențiu Gondiu *Ave Maria*, mm. 10-15



Factura pianistică ce persistă pe parcursul primei secțiuni este una foarte flexibilă: în interiorul ei în permanență au loc unele schimbări: la început factura este mai strânsă, cu basul plasat pe sunetul *fis*, iar vârful în mână dreaptă se plasează pe sunetul *fis*². Ulterior ambitusul acompaniamentului se extinde, basul devine mai profund, implicând octava mare în mm. 10-11, stratul de mijloc se ține în octava întâia și cea de-a doua. Extinderea se realizează prin îmbinarea poziției înguste în plasarea acordurilor cu poziția mixtă și, ulterior, largă. Acest procedeu aduce o stare exaltată lipsită de tensiune, de oricare dramatism. Sonoritatea acompaniamentului, bogat cu obertonuri, frumos și plin, nobil, creează efectul unei facturi a orgii. De menționat accentul pus pe pentatonică, care produce un efect aparte, despre care noi am scris în procesul de analiză a primei miniaturi.

Acordurile construite pe îmbinarea intervalelor de cvintă și cvartă sună, pe de o parte, foarte modern, iar pe de altă parte, contribuie la redarea deplină a caracterului muzicii. Melodia este compusă în conformitate cu normele oricărei cantilene, fapt confirmat prin multiple calități ale acesteia, cum ar fi: predominarea mișcării treptate, echilibrul între mișcarea descendentă și cea ascendentă, care creează un caracter firesc, natural al melodiei, acceptate și memorizate ușor de către ascultător.

Drept contrast, compozitorul include și unele salturi de octavă, care adaugă un flux de emoții (mm. 6, 10, pe sunetele *dis* și *disis* respectiv).

Exemplul muzical 2.8.



O sarcină aparte pentru interpreți (mai ales, pentru pianiști) constă în descifrarea textului notat cu o abundență de diezi și dublu diezi, unde sună de fapt, *C-dur*, dar notație este destul de complicată pentru descifrare.

Structura compozițională a miniaturii reprezintă o formă bipartită complexă variațională (*A A₁*), iar la nivelul întâi forma este bipartită simplă – în acest caz contrastantă *ab*. O astfel de structură asigură, pe de o parte, varietate, contrastul tematic, iar, pe de altă parte, păstrarea unei și aceeași stări emoționale.

Tabel 2.2. Structura compozițională a miniaturii vocale *Ave Maria* de Laurențiu Gondiu

Prelu diu	A		Interlu diu	A ₁		Post ludiu
	<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a₁</i>	<i>b₁</i>	
mm. 1-3	mm. 4-21	mm. 22- 28	mm. 29-33	mm. 34-51	mm. 52-58	mm. 59-65
<i>Mode rato dolce (fără exces de vibrație)</i>		<i>Dramati co</i>			<i>Dra matico</i>	
	<i>Ave Maria</i>	<i>Ora pronobis</i>		<i>Ave Maria</i>	<i>Ora pronobis</i>	<i>Ami n</i>
<i>Fis- dur</i>	<i>Fis- dur-Cis- dur</i>	<i>fis-moll- Fis- dur</i>	<i>Fis-dur</i>	<i>Fis- dur-Cis- dur</i>	<i>fis- moll-Fis- dur</i>	<i>Fis- dur</i>

În procesul de desfășurare melodică din cadrul secțiunii *b* se observă o transformare intensă, legată de folosirea secvențelor, schimbarea celulelor melodice, pulsația mai activă a motivelor și frazelor melodice. În secțiunea *b* (*Dramatico*), factura pianistică se schimbă: în loc de acorduri *arpeggio*, compozitorul introduce acordurile de structură terțară și o tonalitate omonimă *fis-moll*, care aduce un contrast considerabil (începând cu m. 22). Această alternare a majorului și minorului, de asemenea, se referă la teoria afectelor, deoarece majorul se tratează ca

fiind „luminos”, iar minorul ca cel „întunecat”. Merită să atragem atenția la structura liniei basului în mm. 22-23, care este ruptă, figurativă, sincopată, cu pauze și seamănă, într-o oarecare măsură, cu linia contrabasului în compozițiile jazzului clasic. Concomitent, repetarea de două ori a celulei produce unele aluzii la tehnica riffurilor (mm. 22-23).

În mână stângă sunt implicate acordurile destul de tradiționale, T, II₇ etc. în poziția îngustă, adesea cu tonurile întârziate, adăugate. Accentuăm rolul fragmentelor instrumentale, care construiesc un cadru arhitectonic, cu cei trei piloni care fortifică întreagă compoziție. În cadrul acestora, factura pianistică nu se schimbă, doar apar unele elemente noi. De exemplu, ca și în miniatura precedentă, în interludiul instrumental observăm folosirea mordentelor în partida instrumentală. Ele sunt utilizate doar o singură dată, pentru ornamentarea melodiei instrumentale. Evoluția facturii din cadrul miniaturii se realizează prin creșterea sunetelor în structurile verticale, în extinderea diapazonului facturii pianistice, în varietatea uimită a tipurilor de factură. Oferim mai jos un exemplu în acest sens.

Exemplul muzical 2.9.

Laurențiu Gondiu *Ave Maria*, mm. 51-56

The musical score for 'Ave Maria' by Laurențiu Gondiu, measures 51-56, is presented in two systems. The first system (measures 51-53) is marked 'Dramatico' and 'mf'. The vocal line begins with the lyrics 'o-ra pro-no-bis pec-ca-to-ri-bus.' The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 54-56) is marked 'con passione'. The vocal line continues with the lyrics 'nunc et in ho-ra mor-tis. nunc et in ho-ra'. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Conform tradițiilor muzicale seculare, oricare *Ave Maria* reprezintă o integritate conceptuală și ideatică, aici nu sunt aplicate contraste. Este important ca ascultătorul să atingă o stare contemplativă, cvasireligioasă. După opinia noastră, Laurențiu Gondiu a reușit să creeze această stare, astfel demonstrând atât cunoașterea și înțelegerea canoanelor genurilor religioase,

cât și măiestria de a moderniza acest gen canonic, prin apropierea de gândirea ascultătorului de masă din zilele noastre.

Miniatura vocală *Lasă-mă să-ți aleg...* (scrisă, la fel, pe versurile compozitorului) are ca orientare *Muzica lui Micul Prinț*. Prin aceasta, conceptul ideatic al miniaturii se asociază și se descifrează prin subiectul faimoasei cărți *Micul Prinț*, purtând semnătura scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry. Deși este o carte pentru copii, prin natură sa profund filosofică, atrage atenția oamenilor de diferite vârste. Un specialist în domeniu din România afirmă următoarele: „Se spune că o carte, pentru a fi cu adevărat înțeleasă, trebuie citită în toate cele trei etape ale vieții: copilăria, adolescența și maturitatea, pentru că mesajul se va reflecta de fiecare dată altfel. Același lucru mi s-a întâmplat în ceea ce privește povestea Micului Prinț. La prima lectură, în clasele primare, încercam să deslușesc motivul pentru care doamna profesoară se arăta fascinată de carte. Întrebarea a persistat și, ceva mai târziu, am ajuns să țin din nou în palme opera. Firul povestirii, personajele, stilul mi se întruchipau cu totul și cu totul altfel. Am început să înțeleg, citind printre rânduri, intenția autorului, aceea de a trezi în cititor spiritul tânăr, de a-l convinge de permanenta existență a copilului din sine. Era o vreme în care, poate, uitasem că întotdeauna voi fi copil. „Micul Prinț”, însă, a pus în mine, iremediabil, această lecție, devenită certitudine, transformându-se în lectura mea preferată. După ani de când mă zbăteam între a abandona încercarea de a înțelege și a întreba pe alții de ce ar trebui să o apreciez, mă regăsesc în ipostaza de a reciti cu fiecare ocazie, „Micul Prinț”, descoperind mereu alte și alte înțelesuri” [30].

Textul poetic care al lucrării are unele legături cu ideile cărții lui Antoine de Saint-Exupéry:

*Două lacrimi ca două mărgăritare
Picurat-au în ochii adânci precum marea.
Câte nu s-ar vorbi viața e o minune
S-a născut un copil ori a stea va apune.*

*Lasă-mă să-ți aleg visuri care alină
Cât ești lângă pământ prăbușirea nu vine,
Dacă totuși ți-e scris a urca mai departe.
Fie inima ta să te-ndrumă în toate.*

*Două lacrimi ca două mărgăritare
Picurat-au din ochii adânci precum marea.
Câte nu s-ar vorbi, viața e o minune.*

*S-a născut un copil ori o stea va apune.
Câte nu s-ar vorbi, viața e o minune.
Câte nu s-ar vorbi, viața e o minune.*

În comparație cu miniaturile cameral-vocale analizate anterior, aceasta este destinată unui duet de vocaliști. Alegerea a două voci – masculină și feminină – nu sunt specificate, dar, ținând cont de ambitusul partidelor vocale, putem presupune că este vorba de un tenor și o soprană lirico-dramatică. Această alegere are conotații directe cu textul literar: grija părinților față de nou-născut este susținută de componența interpretativă, simbolizând o pereche fericită.

Structurile melodice, de asemenea, sunt construite pe cantilenă, cu predominarea intervalelor comode pentru cânt, cu un echilibru între mișcările ascendente și cele descendente. Inițial tema se expune în partida tenorului. Aici depistăm aceleași procedee facturale în partida pianului: construirea liniilor melodice și a acompaniamentului pe baza intervalelor acustice largi, cum ar fi cvinta perfectă, sexte, asigurând astfel implicarea unui registru vast, care cuprinde aproape patru octave, asigurând o plenitudine și bogăție acustică.

Exemplul muzical 2.10.

Laurențiu Gondiu *Lasă-mă să-ți aleg*, mm. 1-10

The musical score for measures 1-10 of 'Lasă-mă să-ți aleg' is presented in two systems. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-10. The vocal line (Tenor) is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 105. The lyrics are: 'Do-ua lac-rimi ca do-ua măr-ga-ri - ta re'.

Expunerea temei în partida tenorului a doua oară este susținută de soprană, care cântă un canon în unison (vezi mm. 23-26):

Exemplul muzical 2.11.

Laurențiu Gondiu *Lasă-mă să-ți aleg*, mm. 23-26



Ulterior, în zona culminantă, canonul se transformă într-o cântare în unison. Același procedeu se expune și în partida pianului (mm. 31-33), demonstrând influența gândirii monodice asupra stilului lui Laurențiu Gondiu, deși exemple de acest gen nu sunt folosite pe larg în creațiile sale cameral-vocale.

Exemplul muzical 2.12.

Laurențiu Gondiu *Lasă-mă să-ți aleg*, mm. 31-35

Sub aspectul dezvoltării facturale, fiecare secțiune aduce unele schimbări: în secțiunea *a1* factura pianistică devine mai activă, cu pulsația mai deasă, cu introducerea unor procedee noi, cum ar fi linia basului ce cuprinde două octave, dublările în octavă în toate partidele etc. În ceea ce privește secțiunea concluzivă, aici ambele partide vocale se află în interacțiunea mai densă: raportul lor seamănă cu procedeul „întrebare – răspuns”, frazele devin mai scurte, simbolizând o mișcare emotivă, unele fraze (mm. 53-55) sunt cântate într-o manieră monoritmă, păstrând un interval de terță sau cvartă, sau efectul imitației destul de convențional, deoarece liniile melodice în partidele cântăreților se dezvoltă în direcțiile diferite (de exemplu, în m. 57).

Exemplul muzical 2.13.

Laurențiu Gondiu *Lasă-mă să-ți aleg*, mm. 48-53

Arhitectonica lucrării este una destul de simplă, materialul melodic rămâne același, schimbările se realizează la nivel de factură pianistică și interacțiunea vocilor. Sub aspect compozițional sunt evidențiate trei secțiuni de bază, primele două fiind expuse în tonalitatea de bază *Es-dur*, iar ultima cu o secundă mică mai jos. Acest procedeu pare paradoxal: deși tonul de bază se află într-o poziție mai scăzută, se creează un efect sonor mai senin, mai solemn.

Tabel 2.3. Structura compozițională a miniaturii vocale *Lasă-mă să-ți aleg* de Laurențiu Gondiu

Prelud	a ₁	a ₂	a ₃
iu			
mm.	mm. 7-22	mm. 23-40	mm. 41-63
1-6	Solo vocea masculină	vocea masculină/vocea feminină	vocea masculină/vocea feminină
	<i>Două lacrimi ca două mărgăritare</i>	<i>Lasă mă să-ți aleg visuri</i>	<i>Două lacrimi ca două mărgăritare</i>
<i>Es-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>D-dur</i>

Dacă vom apela la unele repere genuistice, trebuie să remarcăm că rezultatul sonor provoacă unele aluzii spre genul imnului, grație tonalității majore, pulsației acordurilor în cadrul măsurii binare de 4/4, precum și unor accente iambice în linia basului (vezi, de exemplu, m. 9-10, 13-14). Continuând construirea unor legături semantice dintre aspectul ideatic, programatismul lucrării, putem afirma că această creație poate fi numită imnul copilăriei, familiei și vieții.

2.2. Miniaturile vocale *De-or trece anii* și *Dans* de Snezana Pîslari sub aspectul asimilării limbajului muzical jazzistic

Compozitoarea Snejana Pîslari s-a născut la 12 decembrie 1972 la Călărași, Republica Moldova. Snejana Pîslari (născută în 1972, Călărași, Republica Moldova). A absolvit Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* (muzicologie, clasa prof. Loghin Țurcanu), Academia de Muzică *Gavriil Muzicescu* (compoziție, clasa prof. univ. Pavel Rivilis), Masterat la Universitatea de Stat a Artelor (compoziție) și Doctorat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (muzicologie, cond. științific Tatiana Berezovicova) din Chișinău. Doctor în studiul artelor și culturologie. Maestru în Artă.

Autor al creațiilor în diverse genuri: simfonic, cameral, coral, vocal. Deținătoare de premii la concursul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova. Lucrările sale sunt cântate în programele festivalurilor de muzica contemporană în Moldova, România, Rusia, Belarus, Spania, Germania, Italia, Croația, Franța etc. A coordonat și coorganează proiectele *Concursul Național al tinerilor compozitori*, *Arta tinerilor compozitori și interpreți* din cadrul Festivalului International *Zilele Muzicii Noi* și *Compozitori autohtoni către tanără generație*. Membru conducerei al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Actualmente este conferențiar universitar la Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Paleta genuistică a creațiilor semnate de Snejana Pîslari este destul de largă și include operă, muzică simfonică, muzică corală, muzică instrumentală și muzică vocală de cameră etc. După cum afirmă autoarea citată anterior, Snejana Pîslari este reprezentantă a „generației medii” a compozitorilor din Republica Moldova. Absolventa Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, continuatoarea tradițiilor componistice și pedagogice ale renumitului maestru Pavel Rivilis, aceasta activează în domeniul muzicii instrumentale de cameră, vocale, corale și orchestrale, fiind autoarea unor creații care ocupă un loc însemnat în palmaresul muzicii contemporane autohtone. [6, p.111].

Creația componistică a Snejanei Pîslari se află în centrul atenției muzicologilor. Astfel, doctorandul la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Dmitri Cabacov studiază creația instrumentală de cameră a compozitoarei, drept exemplu servind articolul său cu genericul *Caracteristica generală și trăsăturile stilistice ale creației pentru pian a Snejanei Pîslari* [42] sau teza de doctor recent susținută. Tatiana Berezovicova, la rândul ei, a editat un articol cu titlul *Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație* [6].

După cum afirmă cercetătorul Tatiana Berezovicova, „S. Pîslari preferă genurile instrumentale de cameră, cu toate că are în repertoriu și piese vocale, și muzică corală, fără a neglija și domeniul orchestral. În optica sa, muzica de cameră ca un gen foarte mobil, oferă posibilitatea de a implementa ideile noi în modul cel mai firesc și eficient. De asemenea, permite

compozitorului să prelucraze cele mai mici detalii ale textului și să dezvăluie frumusețea liniei melodice care în piesele camerale poate fi foarte bine auzită” [6, p.114].

Lista creațiilor vocale ale compozitoarei S. Pîslari, care cuprinde genuri diferite: monoopera, miniaturi pentru voce și pian, pentru voce și vioară, monoscenă pentru voce feminină, flaut și trei temple-blockuri. Printre ele sunt: *Игра линий (Jocul liniilor)* – monoopera pe libretul de Irina Matvienko (1991); *Balate provençale vechi* pentru voce feminină și vioară (1994); *Dans* – romanță pe versurile lui Nicolae Labiș (1996); *De-or trece anii* – romanță pe versurile lui Mihai Eminescu (1997); *Îngere palid...* – monoscenă pe versurile lui Mihai Eminescu, pentru voce feminină, flaut și trei temple-blockuri (2001). Una dintre miniaturile cameral-vocale ale compozitoarei, *Îngere palid*, a fost editată în culegerea romanțelor compozitorilor din Republica Moldova pe versurile lui Mihai Eminescu editate la Chișinău în 2001 [6, p.117]. Merită de adăugat un lied *Dialog de iarnă* pe versurile lui G. Bacovia pentru bariton și pian.

În ceea ce privește asimilarea jazzului în creația compozitoarei Snejana Pîslari, „compozitoarea consideră acest gen de muzică ca o întruchipare a receptivității, a spiritului liber, nonconformist” [5, p.48]. Din rezumatul Tatiane Berezovicova înțelegem că elementele de *swing* au fost folosite în limbajul muzical al monooperei *Jocul liniilor*, în timp ce *Elegie* pentru clarinet sau saxofon soprano și pian a fost scrisă în genul de jazz-baladă. În anii 2000 vine timpul *ethnojazzului*, drept exemplu servind elementele acestui curent în *Patru piese pe melodii populare* pentru un tenor helder și pian, lucrările pentru cvartet de saxofoane etc. [ibidem].

Din sursele menționate anterior putem deduce caracteristica generală a creației componistice a Snejanei Pîslari, preferințele genuistice, aspectele stilistice, evoluția limbajului muzical. Astfel, D. Cabacov subliniază faptul că în piesele de pian de Snejana Pîslari, create în anii 1990 și 2010 se observă o evoluție a stilului componistic, manifestată „în mișcarea de la romantism la sinteza tehnicilor componistice moderne. Dacă în miniaturile anilor '90 imaginile lirice predomină, dramaturgia muzicală se desfășoară în limitele tematismului de tip clasic” [42, p.30], tonalitatea, limbajul armonic, factura de natură omofon-armonică sunt de asemenea tradiționale, opusurile create în anii 2010 au o orientare folclorică și folosesc activ tehnica repetitivă” [ibidem]. Așadar, ultimele realizări ale compozitoarei „se bazează pe un material folcloric, demonstrează utilizarea procedeelelor variantice, variațional și de ostinato și cel al repetitivității exacte, ca modalitate de expunere și dezvoltare a tematismului” [ibidem].

În continuare vom recurge nemijlocit la analiza a două miniaturi vocale semnate de Snejana Pîslari. Este vorba de romanțele *De-or trece anii* și *Dans*.

Romanța *De-or trece anii* este scrisă pe versurile lui Mihai Eminescu. Titlul poeziei „face

referire la trecerea ireversibilă a timpului. Aceasta este privită în opoziție cu persistența sentimentelor eului liric pentru persoana iubită, emoții ce par a depăși limitele impuse de timp. Astfel, în ciuda anilor care trec independent de dorința noastră, imaginea iubitei rămâne neștirbită în ochii eului liric” [14].

Pentru a demonstra sistemul de imagini al acestei poezii, vom cita integral textul acesteia:

*De-or trece anii cum trecură,
Ea tot mai mult îmi va plăce,
Pentru că-n toat-a ei făptură
E-un „nu știu cum” ș-un „nu știu ce”.*

*M-a fermecat cu vro scânteie
Din clipa-n care ne văzum?
Deși nu e decât femeie,
E totuși altfel, „nu știu cum”.*

*De-aceea una-mi este mie
De ar vorbi, de ar tăce:
Dac-al ei glas e armonie,
E și-n tăcere-i „nu știu ce”.*

*Astfel robit de-aceeași jale
Petrec mereu același drum...
În taina farmecelor sale
E-un „nu știu ce” ș-un „nu știu cum” [33].*

Ideea de bază a poetului dedicată iubirii nu se supune categoriei timpului ireversibil: *De-or trece anii cum trecură,/Ea tot mai mult îmi va plăce*, afirmă M. Eminescu. Această idee a fost observată de George Călinescu, care susține următoarele: „dragostea crește în virtutea unei absurde legi interioare” [ibidem]. Această poezie este plină de mister, dezvăluind astfel o trăsătură caracteristică a stilului eminescian, drept exemplu servind următorul fragment din poezie: *Pentru că-n toat-a ei făptură/E-un „nu știu cum” ș-un „nu știu ce”*. O altă idee tipică romantismului asimilată de marele poet este interacțiunea cuvântului cu tăcerea, care, în opinia lui, explică mai mult decât cuvântul spus: *De-aceea una-mi este mie/De ar vorbi, de ar tace*. Pentru poet dragostea este veșnica robie, iar el ca un rob petrece unul și același drum cu sentimentul de jale și melancolie, dar fără putere de a refuza de la ea.

Comparând textul miniaturii muzicale cu originalul eminescian afirmăm că compozitoarea a exclus strofa a doua, atingând un concept poetic mai concis. Anume pe această versiune scurtată se bazează compoziția muzicală. Astfel s-a creat o antinomie imagistică a realității mai triste cu partea de mijloc mai senină, mai armonioasă. Ținând cont de structura și semantica textului poetic putem afirma cu certitudine, că planul tonal, precum și arhitectura acestei

miniaturi sunt determinate de ideea eminesciană.

Romaña *De-or trece anii* face parte din miniaturile vocale autohtone inspirate din folclorul spațiului românesc, drept exemplu servind o introducere de amploare bazată pe stilul doinit. Subliniem implicarea sistemului metric *parlando-rubato*, tipic pentru genul folcloric de doină, indicația autoarei *quasi una improviziata*, factura pianistică care trece de la o melodie monofonă spre o scriitură tipică pentru acompaniamentul lăutăresc la țambal, implicând concomitent unele procedee pianistice. Ținem să menționăm folosirea activă a îmbinării gândirii binare cu cea ternară sau expunerea simultană a șaisprezecimilor cu triolette (m. 5). Această abordare metro-ritmică seamănă cu gândirea jazzistică.

O atenție deosebită merită un acord apărut în m. 7, a cărui structură își are originile în armonia jazzului. Acest acord poate fi tratat ca o verticală polifuncțională, bazată pe nonacordul mic construit pe sunetul *sol*, a cărui septimă este plasată în bas. Adăugăm că în armonia jazz tonurile septacordurilor sunt folosite destul de liber spre deosebire de tradiția clasică.

Exemplul muzical 2.14.

Snejana Pislari *De-or trece anii*, mm. 1-6

The musical score for measures 1-6 of 'De-or trece anii' is presented for Soprano and Piano. The tempo is marked 'Tempo rubato'. The Soprano part consists of rests. The Piano part features a complex texture. In measure 7, there is a specific notation '7' and the instruction 'quasi una improviziata'. The score includes various musical notations such as triplets, quintuplets, and dynamic markings like 'mp'.

Structura compozițională a miniaturii vocale este una logică: forma tripartită simplă *aba*₁ înconjurată de preludiul și postludiul pianistic schițează legitățile unei forme concentrice. În

acest context este important de adăugat că anume miezul semantic al formei trebuie să fie secțiunea *b*.

Pentru a demonstra arhitectura lucrării, am elaborat următorul tabel ilustrativ.

Tabel 2.4. Structura compozițională a romanței *De-or trece anii* de Snejana Pîslari

<i>Introducere pianistică Preludiu</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>Interludiu pianistic</i>	<i>a₁</i>	<i>Încheiere pianistică (postludiu)</i>
<i>mm.1-11</i>	<i>mm.12-29</i>	<i>mm.29-45</i>	<i>mm.38-45</i>	<i>mm.45-55</i>	<i>mm.55-66</i>
<i>Tempo rubato</i>	<i>Andante</i>				
<i>C moll</i>	<i>C moll</i>	<i>A dur- Es dur</i>	<i>Es dur- G dur</i>		
	<i>De-or trece anii cu trecură,</i>	<i>De aceea una-mi este mie</i>		<i>Astfel robit de aceeași jale</i>	

Secțiunea *a* se bazează pe un acompaniament tipic pentru romanță, pe o melodie lină, logică, bazată preponderent pe mișcarea treptată în jos și în sus, în jurul unui centru de gravitație, și anume al treptei a V-a a modului minor armonic.

Exemplul muzical 2.15.

Snejana Pîslari *De-or trece anii*, mm.13-22

13 De-or tre-ce a-nii cum tre-cu-ră, ea tot mai mult imi va plă-ce, Pen-

13

mp



Menținerea unei stări melancolice se subliniază prin gândirea modal-armonică: tonalitatea *c-moll* predomină, limbajul acordic este destul de tradițional, cu excepția cadenței de mijloc. La analiza succesiunii armonice a acestui fragment se dezvăluie un alt exemplu tipic pentru armonia jazz, și anume folosirea acordurilor cu mai multe sunete construite pe intervalul de terță (septacorduri, nonacorduri, undecimacorduri etc.). O atenție deosebită merită acordul dominantei care se construiește în conformitate cu legitățile armoniei jazzistice, cu implicarea structurii din șase sunete care produc undecimacord al dominantei (m. 21). t t2 s D7 → III s II6 t s t64 II43D7 9

11

Exemplul muzical 2.16.

Snejana Pislari *De-or trece anii*, mm. 19-21

Un alt procedeu armonic destul de interesant și care are tangențe cu armonia jazzului îl putem găsi în m. 25, unde inflexiunea în tonalitatea treptei a II-a *Es-dur* duce la apariția unui acord mai complex decât trisonul *Es-dur*, și anume apare nonacordul construit pe sunetul *Es*. Acest procedeu, numit în armonia clasică elipsă, se bazează pe același principiu ca și alternarea septacordurilor sau a acordurilor de structură mai complexă în muzica de jazz. Menționăm că anume pe acest principiu se bazează procedeul pur jazzistic numit „substituirea de triton”.

Exemplul muzical 2.17.



În rest, stilistica romanței este una tradițională și îmbină în sine limbajul clasic cu unele elemente ale muzicii ușoare. Stilistica jazzului aici nu este principală, fapt care confirmă că la începutul sec. al XXI-lea limbajul jazzistic și-a pierdut popularitatea sa pentru compozitorii din Republica Moldova.

În secțiunea *a*₁ se expune materialul secțiunii incipiente, deși această reafirmare trece neobservată din cauza faptului că melodia și textura muzicală a părții mediane se construiește pe același material muzical. Grație acestei abordări, romanța capătă o anumită unitate stilistică și conceptuală. Încheierea instrumentală repetă aproape identic materialul muzical al preludiului pianistic, creând un cadru compozițional bine pus la punct.

Al doilea exemplu al muzicii vocale de cameră semnate de Snejana Pîslari este romanța cu titlul *Dans*, compusă pe versurile lui Nicolae Labiș (1935-1956). Nicolae Labiș a fost un poet din „generația șaizecistă” a poezilor români, înzestrat cu un talent literar remarcabil. A compus poezii și povești din frageda copilărie și a debutat ca publicist la vârsta de 15 ani, în paginile ziarelor din Suceava *Zori noi* și *Viața Românească*. Perfecționarea lui literară are loc în cadrul cursurilor Școlii de literatură *Mihai Eminescu* din București. Ulterior, Nicolae Labiș activează în postură de redactor la *Gazeta literară* și *Contemporanul*. În 1956 îi apare volumul *Primele iubiri*, în plus poetul pregătește pentru tipar culegerea sa *Lupta cu inerția*, care apare *post mortem*, în 1958.

Referitor la aspectele conceptuale ale creației lui Nicolae Labiș, observăm că cercetătorii observă că „năzuința spontană a poetului e de a exprima, în imagini agere și convingătoare, o sensibilitate foarte receptivă la ceea ce e elementar, stihial în Istorie și în Natură” [26]. În afară de lirismul elementarității și al purității înnoitoare, eul liric al *Primelor iubiri* vorbește „despre o stare de inerție a ființei, o stare de revelație melancolică a sinelui” [ibidem]. Poezia *Dans* a trasat

o intonație nouă, atât de semnificativă pentru întreaga creație a lui Nicoae Labiș, dezvăluind și niște nuanțe bacoviene.

Vom cita în întregime textul versurilor selectate de Snejana Pâslari pentru miniatura cameral-vocală:

*Toamna îmi îneacă sufletul în fum...
Toamna-mi poarta în suflet roiuri de frunzare.
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,
Tragică beție, moale legănare...*

*Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi.
Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse.
Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi
Brațele de aer ale clipei duse.*

*Ochii mei au cearcăni. Ochii tăi îs puri.
Câtă deznădejde pașii noștri mână!
Ca un vânt ce smulge frunza din păduri,
Ca un vânt ce-nvârte ușa din țâțână...*

*Mâine dimineață o să fim străini,
Vei privi tăcută mâine dimineață
Cum prin descărnate tufe, în grădini,
Se rotesc fuioare veștede de ceață...*

*Și-ai să stai tăcută cum am stat și eu,
Când mi-am plâns iubirea destrămată-n toamnă,
Și-ai s-ascuți cum cornul vântului mereu
Nouri pe ceruri către zări îndeamnă.*

*Pe când eu voi trece sub castani roșcați,
Cu-mpietrite buze, palid, pe cărare,
 Și-or să mi se stingă pașii cadențați –
În nisip, scrâșnită, lașă remușcare... [34].*

Din cele șase strofe ale poeziei, compozitoarea alege doar 4 (1, 2, 4, 5), păstrând, bineînțeles, conceptul de bază al textului poetic.

Melodia introducerii este foarte lină, se desfășoară treptat, implicând sunetele tonalității *g-moll* – natural și armonic. Acompaniamentul instrumental este destul de tipic pentru tradiția clasică: acordurile arpeggiate în linia basului, factura acordică în mâna dreaptă, care creează un strat adăugător, armonia destul de clară, percepută ușor de către ascultător.

Exemplul muzical 2.18.

Snejana Pâslari *Dans*, mm. 1-7

Moderato

Toam-na îmi i - nea - că suf - le - tul în fum... Toam-na-mi poar - tă-n suf - let ro - iuri

Sub aspect modal-tonal, melodia tinde spre tonul central – sunetul *sol*, creând o imagine a frunzei luate de vânt. Menționăm structura destul de mozaică a formei: fiecare secțiune a formei are hotarele bine conturate, subliniată prin schimbarea tipului de factură, și ceea ce este mai important, maniera de redare a textului poetic.

În strofa a doua, versurile *Sângeră vioara neagră-ntre oglinzi./ Gândurile-s moarte. Vrerile-s supuse*, pune accentul pe partida pianului, în timp ce linia melodică nu este scrisă de compozitoare. De la vocalist se cere o declamație liberă, nu există nicio indicație din partea Snejanei Pâslari cum ar fi trebuit interpretată această secțiune.

Exemplul muzical 2.19.

Snejana Pîslari *Dans*, mm. 13-18

Sân - ge - ra vi - oa - ră neag - ră - ntre og - linzi.

15 Gân - du - ri - le-s moar - te. 16 Vre - ri - le-s su - pu - se.

17 Făgă - ră, nici o soap - tă. 18 Nu - mai să-mi în - tinzi

Partida pianistică în acest caz, fără îndoială, are un aspect ilustrativ, redând cu mijloace de expresivitate muzicală o imagine a naturii descrise de poet. Scriitura tipic romantică se exteriorizează printr-o factură bogată, multistratală, care cuprinde aproape tot diapazonul pianului. De la pianist se cere nu doar o tehnică desăvârșită, ci și să posede o paletă sonoră, măiestria de a crea o textură fluidă, strălucitoare, cu specificul sonor inedit.

Următoarea secțiune (pe cuvintele *Măine dimineață o să fim străini, / Vei privi tăcută mâine dimineață*) seamănă cu cea incipientă. Aici se observă dezvoltarea melodică și armonică a temei, precum și se face perceptibil un tip nou de factură pianistică – cu accentuarea timpilor slabi, sincoparea, unitățile acordice plasate în registrul mediu, care produc o nuanță nouă a romanței.

Exemplul muzical 2.20.

Snejana Pîslari *Dans*, mm. 31-34

C *Quasi Tango poco più mosso*

S Măi-ne di-mi-nea-ța o să fim stră-îni, Vei pri-vi tă-cu-tă măi-ne di - mi-nea - ța

Pno.

Acest set de mijloace dinamizează sonoritatea secțiunii, deși ca volum este mai mică în comparație cu secțiunile precedente (12-22-8). Din nou apare declamația și materialul muzical din secțiunea a doua pe cuvintele *Și-ai să stai tăcută cum am stat și eu,/Când mi-am plâns iubirea destrămată-n toamnă*, care introduce o nouă versiune a facturii muzicale îmbinate cu declamație. Urmează repriza secțiunii incipiente (*Pe când eu voi trece sub castani roșcați/Cu-mpietrite pietrite buze, palid, pe cărare*). Încheierea instrumentală repetă, cu o mică lărgire, materialul preludiului instrumental, finalizând acest tablou vocal-instrumental unic.

Exemplul muzical 2.21.

Snejana Pîslari *Dans*, mm. 57-62



Construcția miniaturii *Dans* este prezentată în cadrul tabelului de mai jos.

Tabel 2.5. Structura compozițională a romanței *Dans* de Snejana Pîslari

<i>Introdu cerea pianistică (preludi u)</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>	<i>b₁</i>	<i>a₂</i>	<i>Încheie rea pianistică (postludiu)</i>
<i>mm. 1-4</i>	<i>mm. 5-12</i>	<i>mm. 1 3-26</i>	<i>mm .27-34</i>	<i>mm. 35-44</i>	<i>mm. 4 5-52</i>	<i>mm. 53- 58</i>
<i>4</i>	<i>8</i>	<i>14</i>	<i>8</i>	<i>10</i>	<i>8</i>	<i>6</i>
<i>Moderato</i>						
<i>c-moll</i>	<i>c-</i>	<i>g-</i>	<i>g-</i>	<i>g-</i>	<i>g-</i>	<i>g-moll</i>

	<i>moll</i>	<i>moll</i>	<i>moll</i>	<i>moll</i>	<i>moll</i>	
	<i>Toa mna îmi îneacă sufletul în fum...</i>	<i>Sânge ră vioara neagră-ntre oglinz i</i>	<i>Mâi ne diminează o să fim străini,</i>	<i>Și-ai să stai tăcută cum am stat și eu,</i>	<i>Pe când eu voi trece sub castani roșcați,</i>	

După cum se poate observa din tabelul de mai sus, construcția miniaturii cameral-vocale *Dans* exploatează legitățile variațiunilor duble. După alternarea a două variațiuni apare variațiunea primei teme. Ca și în cazul miniaturii analizate anterior, construcția este una echilibrată, fiind înconjurată de introducere și încheiere instrumentală.

Se impune evidențierea naturii caleidoscopice a acestei forme, lipsa simetriei, fapt confirmat prin mărimea diferită a secțiunilor instrumentale (patru și, respectiv, șase măsuri), precum și a secțiunilor *b* și *b₁* (14 și, respectiv, 10 măsuri). În același timp, secțiunile *a*, *a₁* și *a₂*, fiind identice ca volum (opt măsuri), contrabalansează construcția generală a miniaturii.

Implicarea declamației în conceptul miniaturii cameral-vocal *Dans* confirmă teza exprimată de Tatiana Berezovicova: „Compozitoarea se află mereu în căutarea unor surse și procedee noi, mai puțin obișnuite.”[6, p.114]. O altă trăsătură caracteristică stilului Snejanei Pîslari este legată de folclor. Conform opiniei aceluiași muzicolog, „în această ordine de idei se evidențiază piesele *Vânătoarea*, *Călușarii*, *Bătuta*, ciclul *Trei cântece populare*, *Colinde* pentru cor mixt, *Doina haiducului* pentru cor de bărbați ș. a. Interesul pentru prelucrarea materialului folcloric l-a resimțit încă în anii de studenție. Multe mostre ale muzicii populare folosite în creațiile sale, au fost înregistrate chiar de ea în cadrul expedițiilor folclorice și descifrate apoi de pe banda magnetică.” [6, p.115]

2.3. Dialogul cu cultura muzicală americană în ciclul vocal *Poemele luminii* de Igor Iachimciuc

Creația talentatului compozitor din Republica Moldova Igor Iachimciuc, stabilit în SUA, reprezintă un fenomen aparte în peisajul componistic moldovenesc la confluența secolelor al XX-lea – al XXI-lea. Tendința spre universalismul estetic și stilistic, caracterul sintetic al limbajului muzical în creațiile compozitorului se manifestă printr-o fuziune organică a muzicii academice cu muzica rock și pop, precum și cu folclorul național (care, în ultima perioadă a activității compozitorului se completează cu muzica folclorică din alte arealuri geografice). În plus, mai multe creații semnate de compozitor demonstrează un interes constant față de muzică jazz, fapt confirmat de mai mulți cercetători [60].

Lista impresionantă de lucrări scrise pentru diverse componente interpretative sub influența esteticii și stilisticii jazzului include: *Opt piese în stil folk-jazz* pentru flaut, vioară și chitară, *12 prelucrări de melodii populare pentru țambal, chimvale, chitară și contrabas în stil jazzistic*. Un șir de creații au fost scrise special pentru formația *Univox Vocal Band*: printre care se enumeră ciclul din cinci părți *Descânțe* pe texte folclorice, fanteziile *Blues*, *Ciocârlia*, prelucrarea cântecului popular *Păsărica, mută-ți cuibul*, fiind interpretate în repetate rânduri de membrii formației atât în țară, cât și în străinătate. Opusurile compozitorului de diferite genuri și componente interpretative ne oferă un material benefic pentru studiere având drept scop depistarea și fundamentarea noilor procedee de sinteză a muzicii jazz cu tradiția academică în arta muzicală națională la etapa actuală.

În centrul atenției noastre se află ciclul vocal *Poemele luminii* (*Poems of Light*) pentru mezzo-soprano și pian, pe versurile marelui poet român Lucian Blaga, o creație apărută relativ recent. Ciclul a fost finalizat în noiembrie 2005.

Fiind alcătuit din patru părți – *Vreau să joc!*, *Mugurii*, *La mare*, *Trei fețe* – ciclul vocal *Poemele Luminii* se deosebește prin profunzimea conceptului muzical-poetic, complexitatea limbajului muzical, îmbinarea procedeelelor muzicale care aparțin diferitelor genuri, stiluri, sfere estetico-stilistice. În pofida apariției unor articole științifice dedicate creației compozitorului menționate anterior, ciclul vocal *Poemele luminii* nu se bucură de atenția cercetătorilor. Se cuvine să menționăm că studierea acestei creații cameral-vocale inedite se realizează în premieră în muzicologia autohtonă.

Un interes deosebit reprezintă alegerea textelor poetice pentru ciclul vizat. Compozitorul a apelat la moștenirea spirituală a unuia dintre cele mai enigmatice figuri din arta poetică românească a sec. al XX-lea – Lucian Blaga (1895-1961). „Prin versurile poetului, pășim într-o lume complexă, vastă și uneori paradoxală, în care ne întâmpină ca obiecte concepții despre viață, crize lăuntrice, reproșuri, revelații spirituale, viziuni transcendente și uneori însingurarea care pare să contrazică panteismul afirmat deseori” [10], remarcă antropologul cultural românesc Sebastian Francisc Stănculescu. Igor Iachimciuc alege poeziile de debut ale lui Lucian Blaga, care fac parte din prima culegere a poetului *Poemele luminii*, editată în 1919 la Sibiu. Fiind prima manifestare a tânărului creator, această culegere are unele trăsături tipice universului poetic blagian. După cum susține George Gană, poezia lui Blaga „începe cu îndreptarea privirii spre întregul lumii și căutarea miezului ei absolut, a substanței ce dăinuie dincolo de moartea fenomenală, a irealității, de dincolo de lucruri” [23, p. 147]. Diferite motive simbolice, inclusiv cele mitice, „sunt uzate în sens creator, liber” în ciclul poetic menționat [25, p. 112].

Poemele luminii se deosebesc printr-o unitate conceptuală uimitoare. Ele „aduc în prim-plan frenezia realului, odată cu bucuria atașamentului dintre corp și spirit, dintre om și divinitate. Aparent, Blaga nu se arată preocupat acum de dimensiunile cerești ale omului. Dar e cuprins de elanuri titanice, în stare să cucerească și cerul și pământul, să stăpânească timpul și spațiul, adică tot ce limitează existența noastră” [22, p. 344].

Sub aspect stilistic, *Poemele luminii* asimilează cele mai importante tendințe artistice ale timpului, fapt confirmat de cercetătorul creației blagiene Gheorghe Crăciun, care notează că „ar trebui să asociem momentul ”Poemelor luminii” [...] unor direcții pre-expresioniste ca Jugendstil-ul, Art Nouveau sau Sezession” [22, p. 345].

În mărturisirile privind opțiunea pentru poezia lui Blaga, compozitorul Igor Iachimciuc a afirmat următoarele: „Blaga e un poet la care mi-am adresat mai des până la și după compunerea ciclului vocal *Poemele Luminii*. E un poet simbolist care folosește deseori natura ca mijloc de expresie al lumii lăuntrice omenești. După mine, Blaga arată relația *omul-Univers* și redă în același timp posibilitățile infinite ale sufletului și în același timp limitele și imperfecțiunile omenești”. Din 38 de poezii ale culegerii *Poemele luminii*, compozitorul scoate în evidență cele mai enigmatice versuri, patru la număr: *Vreau să joc!*, *Mugurii*, *La mare*, *Trei fețe*. Ca răspuns la întrebare: de ce anume aceste patru poezii au fost alese, Igor Iachimciuc spune: „inițial am vrut să pun pe muzică mai multe poeziile din culegerea *Poemele Luminii* (1919), dar din motive practice, am ales numai patru poezii, care după caracter sunt contrastante”.

Reflectând problema raportului *cuvânt – muzică* în ciclul vocal respectiv, compozitorul descrie această dihotomie complex: „Am fost foarte atent cu tratarea cuvântului. Noțiunea de depistarea cuvântului (*word painting*) se trage din Antichitate și îmi este foarte aproape estetic. În majoritatea cazurilor cred că accentele în propoziții și în cuvinte nu sunt schimbate în varianta muzicală. Totodată, îmi permit deplasarea (mutarea) frazelor în timp muzical creând sincope. De exemplu, în fraza «vreau să joc!» cuvântul «joc» apare și pe timpul tare al măsurii, și pe timpul slab, și între bătaii, dar în toate cazurile durata ritmică a acestui cuvânt e o pătrime, ceea ce este destul pentru un accent, dacă comparăm cu cuvântul «să», ce ocupă în toate cazurile o valoare ritmică de o optime. Principiul acesta în mod general, cu mici excepții poate fi urmărit pe parcursul întregului ciclu.”

Teza conține analiza fiecărei miniaturi vocale din cadrul ciclului *Poemele luminii*.

Prima parte are denumirea *Vreau să joc!*

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine

*un rob în temniță – încătușat.
 Pământule, dă-mi aripi:
 săgeată vreau să fiu, să spintec
 nemărginirea,
 să nu mai văd în preajmă decât cer,
 deasupra cer,
 și cer sub mine –
 si – aprins în valuri de lumină
 să joc
 străfulgerat de – avânturi nemaipomenite
 ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine,
 să nu cârtească:
 „Sunt rob în temniță!”*

Mai mulți cercetători ai stilului blagian afirmă că poezia *Vreau să joc!* manifestă „jocul apolinic dionysiac al descătușării ființei, care-l conține lăuntric și pe Dumnezeu” [22, p. 344]. Aici poetul dezvăluie „misterul lui *homo ludens*, bucuria absolută a creatorului, în atingerea cu misterul lui *Deul ludens*. Divinitatea captivă este eliberată prin joc, într-un elan cosmic de sacralizare, de spiritualitate și creație ingenuă” [ibidem].

Structura poeziei *Vreau să joc!* pare una deosebită: lungimea diferită a rândurilor poetice, construcția liberă a acestora, nerespectarea rimei și alte procedee creează un flux liber și spontan al discursului poetic. Igor Iachimciuc întărește acest efect prin repetarea cuvântului *vreau* în măsurile 1-10, apoi 11-16, 18-22, 23-28; aceasta deformează sau chiar distruge structura poetică incipientă. O astfel de tehnică redirecționează atenția ascultătorului de la conținutul textului la aspectele sonore, iar folosirea unui cuvânt scurt, cu două consoane consecutiv (*vr*) amintește de un astfel de procedeu al jazzului vocal ca *scat*. În ceea ce privește intonația vocală, cântăreața trece liber de la *Sprechstimme* la o intonare vocală tipică muzicii avangardiste europene din a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Exemplul muzical 2.22.

Igor Iachimciuc. *Vreau să joc!* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian,
 mm. 1-7

Cu ajutorul acestui procedeu, compozitorul sporește rolul aspectului ritmic în materia sonoră a primei părți. Fondul intonațional al acesteia este caracteristic: compozitorul introduce intonațiile bazate pe intervalele primei, octavei, sextei mari, septimei mici.

În partea a doua, *Intonația*, a studiului fundamental *Muzica și cuvântul poetic*, semnat de cercetătoarea din Federația Rusă V. Vasina-Grossman, descoperim că muzicologul susține că formulele intonaționale ale muzicii vocale pot fi sistematizate în două grupe. Din prima grupă fac parte „intonațiile bazate pe intervale acustice simple și pe trepte stabile ale gamei (intonația de exclamare, de chemare, de poruncă)”, iar din a doua – „intonațiile bazate pe intervale acustice complexe și trepte instabile ale gamei (intonația tristeții, a durerii, intonația întrebării)” [41, p. 43].

Implicarea intervalelor din grupa a doua nu creează o tensiune sonoră, redând o atmosferă relaxantă, plină de bucurie și emoții pozitive. Un procedeu tipic al primei părți a ciclului reprezintă și lărgirea treptată a diapazonului vocal, când săriturile melodice ascendente, făcute din una și aceeași înălțime (sunetul *mi*¹), cresc cu fiecare salt, reamintind jocul sau mișcările copilului, dorința lui firească de a descoperi ceva necunoscut.

O altă aplicare a procedurii de „descompunere” a cuvântului în favoarea aspectului ritmic apare în măsurile 133-136 ale primei părți.

Exemplul muzical 2.23.

Igor Iachimciuc. *Vreau să joc!* Din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian,

mm. 133-136

În plus, compozitorul apelează la un procedeu specific muzicii vocale, menit să schimbe accentul de pe semnificația cuvântului pe aspectul sonor al lui: este vorba de vocalizarea „melodiei din interiorul silabei”, atunci când vocala cântată corespunde mai multor sunete ale melodiei [38, p. 17]. Astfel, în m. 17 (*vreau să jo-oc*), compozitorul folosește acest procedeu având ca scop redarea stărilor lăuntrice ale copilului. Un alt exemplu al folosirii vocalizării din interiorul silabei este cântarea pe vocala *o* în mm. 41-44. În cazul acesta, atenția ascultătorului se redirecționează de pe cuvântul propriu-zis pe calitățile vocale, pe linia melodică, fortificând astfel calitățile pur sonore ale discursului muzical-poetic.

Unul dintre mijloace de expresivitate interpretativă folosite în cadrul primei părți a ciclului vocal este folosirea *portamento*. Pentru prima dată îl identificăm în zona cadenței (mm. 31-33).

Exemplul muzical 2.24.

Igor Iachimciuc. *Vreau să joc!* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian,

mm. 29-35



În cadența finală a primei părți, acest procedeu este utilizat și mai pronunțat: aici *portamento* cuprinde un diapazon mai vast de o octavă – de la g^2 până la g^1 .

Exemplul muzical 2.25.

Igor Iachimciuc. *Vreau să joc!* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 140-143

Aplicarea procedeu *portamento* în zona cadențială seamănă cu mai multe exemple din literatura muzicală universală legată de jazz. Printre ele *Cântec de leagăn al Clarei* din Actul întâi al operei *Porgy și Bess*, semnată de George Gershwin în 1935. În ciuda faptului că, în versiunea compozitorului, cadența finală din partida eroinei constituie o pedală pe sunetul si^1 , în istoria operei din sec. al XX-lea s-a format o altă tradiție de interpretare a acesteia. De obicei, ultimele patru măsuri se interpretează cu o octavă mai sus, iar spre sfârșitul secțiunii vizate a partidei solistei vocea ei coboară treptat și foarte lin spre sunetul inițial, plasat cu o octavă mai jos, folosind procedeu *portamento*. O astfel de tratare putem găsi în înregistrările realizate de Maria Callas, Leontyne Price, în *soundtrack* al filmului realizat în anul 1959 în SUA, precum și în multe alte opere sonore.

În muzica instrumentală, scrisă sub influența jazzului, acest procedeu a fost aplicat de G. Gershwin în *Rhapsody in Blue* (ne referim la pasajul introductiv al clarinetului, căpătând diapazonul de la *f* până la *si bemol*²).

O altă dimensiune pur jazzistică manifestată în conceptul muzical al ciclului se referă la tratarea metro-ritmului în *Poemele Luminii*. Mai întâi de toate, este vorba de „abundența ritmurilor sincopate” [73, p. 6], cum caracterizează unul dintre elemente esențiale ale muzicii jazz cercetătorul american M. Gridley. Această calitate se atribuie așa-numitului sentiment swing (*swing feeling*). Sincoparea (în formă ei mai simplă, definită în teoria jazzului ca *primary rag*) pătrunde în toate straturile sonore ale acompaniamentului pianistic. Astfel, în partitura creației menționate sunt mai multe cazuri de sincopare de tip *off beat*. De exemplu, putem enumera accentele pe sunetele e^2 pe ultima optime a măsurii 12, d^2 în măsura 16, unde accentul se pune pe cea de-a patra optime în condițiile măsurii de 4/4. În măsura 18 găsim sincopa între bătăile 1 și 2, completată cu sincoparea între prima și cea de-a doua parte a măsurii.

În sensul mai larg, gândirea metro-ritmică pur jazzistică se realizează și în conflictul gândirii binare și ternare, care stă la baza jazzului. Acesta se manifestă în abundența trioletelor în cadrul măsurii de 4/4. Drept exemplu servesc măsurile 14-17 din partea finală a ciclului *Trei fețe*, când toate straturile facturii pianistice și vocale accentuează gândirea ternară contrar metrului binar indicat de compozitor:

Exemplul muzical 2.26.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian,

mm.14-17

În ceea ce privește tratarea facturii pianistice (inclusiv raportul ei cu linia vocală), aceasta seamănă, într-o oarecare măsură, cu unele pagini din clavier ale muzicalului *West Side Story* de L. Bernstein, căpătând uneori și o anumită asemănare vizuală. În mod ipotetic, putem afirma că

acest tip de factură a apărut sub influența limbajului componistic al lui L. Bernstein, drept exemplu servește un fragment din *West Side Story* (nr. 7, *The Girls Song and Dance*) [40, p. 68].

Exemplul muzical 2.27.

L. Bernstein. *West Side Story*, corul *America*, p. 68 din clavier

The image shows a musical score for the song "America" from the musical West Side Story. It features a vocal line for Rosalia and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "ROSALIA: Just for a successful visit." and "ROSALIA mp(nostalgically) Puer - to Ri - co, —". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics continue with "You love - ly is - land, — Is - land of trop - i - cal".

În general, amprenta jazzului asupra facturii pianistice se evidențiază prin predominarea gândirii lineare, caracterul dezvoltat și relativ independent al fiecărui strat factual, pregnant cu ritmuri sincopate. Un procedeu tipic caracteristic stilului individual al lui Igor Iachimciuc este folosirea figurilor *ostinato* în linia melodică și în acompaniamentul pianistic, care, neavând o corelație directă cu jazzul, totodată, preia unele elemente din arsenalul jazzului, a căror origine o putem găsi în tehnica numită *stomping*.

În teoria jazzului, tehnica *stompingului* se bazează pe modelele melodico-ritmice scurte, numite *pattern*. După cum ne relatează W. Sargent, un alt cercetător al jazzului din SUA, „în cele mai multe cazuri, *patternul* nu coincide – după mărimea și structura accentelor sale – cu ciclurile prezentate de bătăile de bază ale măsurii, cu gruparea ritmică, cu pulsația metrică de bază, prin urmare, în procesul de repetare a lor apare un efect ce dăunează stabilității metrice” [56, p. 244]. După cum afirmă autorul citat mai sus, „tehnica *ostinato* asociată cu utilizarea

patternurilor ca un mijloc de intensificare dinamică și creștere a conflictului metro-ritmic intern, se numește în jazz *stomping* (din engleză *Stomping* – călcând pe loc), iar modelul reținut este numit *stomp-pattern*” [idem]. Este important de accentuat că utilizarea patternurilor în muzica de jazz are drept scop consolidarea conflictului intern și creșterea intensității muzicale, devenind astfel un factor important în procesul de dezvoltare tematică, factuală și arhitectonică [idem].

Mai jos ne propunem să demonstrăm folosirea acestui procedeu în partida mezzo-sopranei din partea a IV-a *Trei fețe* (mm. 14-17).

Exemplul muzical 2.28.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 14-17



În exemplul de mai sus observăm că pulsația ritmică de bază, ciclurile ritmice în cadrul măsurii nu coincid; sunetele *h* și *c* apar de fiecare dată în alte condiții metro-ritmice: de exemplu, sunetul *c* apare: pe timpul tare, prima bătaie (în interiorul unui triolet format din pătrimi), ca ultima pătrime a acestui triolet, apoi pe timpul relativ tare (cea de-a treia bătaie) și, în sfârșit, pe a patra optime, pe timpul slab (al doilea timp). Neavând o legătură directă cu tehnica *stomping*, putem afirma, totodată, că acest mijloc de expresivitate muzicală are niște efecte similare cu tehnica jazzistică, ajungând la structura metro-ritmică instabilă, asimetrică și creând o senzație de balansare, oscilare, tipică swingului.

Partea a doua a ciclului – **Mugurii**

*Un vânt de seară
aprins sărută cerul la apus
și-i scoate ruji de sânge pe obraji.
Trântit în iarbă rup cu dinții
gândul aiurea - mugurii
unui vlăstar primăvărat.*

*Îmi zic: „Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar”
și cald din temelii tresar
de-amarul tinerelor mele patimi.*

Aici se observă o transformare bruscă a bucuriei în tragic, tipică stilului blagian. După cum afirmă Gheorghe Crăciun, dacă în partea întâi a ciclului „Divinitatea captivă este eliberată prin

joc, într-un elan cosmic de sacralizare, de spiritualitate și creație ingenuă” [22, p. 344], în cadrul poeziei *Mugurii* „această bucurie abisală, este mai aproape de tragic” [ibidem]. Această calitate a poeziei blagiene, care a devenit o constantă conceptuală a creației marelui poet, este descrisă de mai mulți cercetători ai creației lui ca „o tristețe metafizică”, care „exprimă un proces adânc din ființa poetului, Lucian Blaga” [2, p. 329].

În pofida mărimii sale destul de modeste (38 măsuri), partea a doua a ciclului – *Mugurii* – reprezintă o altă latură a conceptului componistic. Procedeele depistate în cadrul primei miniaturi nu sunt în centrul atenției: în schimb aici găsim alte influențe stilistice și de gen, legate, pe de o parte, de practica avangardistă și, pe de altă parte, de fenomenul *rockului*. În partida pianului, compozitorul utilizează un procedeu specific: în secțiunea introductivă și cea concluzivă a miniaturii respective el introduce un procedeu de emiteră a sunetului prin zgârierea strunei pianului cu unghia (vezi remarca compozitorului: *Scratch the string with fingernail*).

Ca rezultat apare un sunet atipic pentru pian, puțin deformat, ca în interpretarea la chitară sau la sitar în muzica rock, cu intonația labilă și sonoritatea foarte specifică (*distortion*). Astfel se creează o anumită asociere între rock ca o cultură a tinerilor și eroul convențional al acestei poezii blagiene. Legăturile culturologice aduc și mai departe gustul amar al poeziei. Tragicul ascuns al lui se corelează destul de firesc cu dominantă estetică și emoțională a culturii rock, care se manifestă prin simțul tragic al fostului adolescent – purtătorul acestei culturi. Prin urmare, eroul convențional al poeziei lui Lucian Blaga se apropie de eroul cărții lui J. D. Salinger *A Catcher in the Rye* (*De veghe în lanul de secară*), care a rămas în istoria sec. al XX-lea ca un manifest literar-psihologic al *rockului*.

Exemplul muzical 2.29.

Igor Iachimciuc. *Mugurii* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 1-5

The musical score is for the piece "Mugurii" by Igor Iachimciuc, measures 1-5. It is written for mezzo-soprano and piano. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The mezzo-soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G#4. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a bass line with some grace notes. A specific instruction "Scratch the string with fingernail" is written above the piano part, indicating a technique to create a distorted sound. The score ends with a mezzo-soprano line on "Un -" and a piano part ending with a half note G#4.

Această miniatură se deosebește printr-o paletă mai senină, transparentă, prin implicarea tuturor registrelor pianului, prin folosirea procedeelor tipice școlii noi vieneze.

În ceea ce privește tehnica *stompingului*, aici descoperim o formulă melodică ritmică scurtă, amplasată în diferite condiții ritmice și metrice în cadrul măsurii (pe timpul tare, slab, în interiorul bății etc.), un procedeu care se asociază cu tehnica anumită.

Exemplul muzical 2.30.

Igor Iachimciuc. *Mugurii* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 26

Sprechstimme pe cuvintele „gândul aiurea” (mm. 17-18), duce la o minicadență în mm. 22-23, a cărei origine poate fi explicată ca influența atât a jazzului, cât și a folclorului (melodia vocală se repetă imitativ în partida pianului). Linia melodică este pecăt de firească, pe atât de neobișnuită, cu implicarea intervalelor de nonă, decimă, octavă micșorată.

La capitolul structuri verticale, în această parte găsim tratarea destul de individualizată a procedurii de *block chords* sau *barbershop harmonies*, când acordul se mișcă în direcția descendentă sau ascendentă, cu păstrarea unei structuri interne, folosind conducerea melodică a vocilor. În acest caz, principiul remarcat se realizează doar parțial (vezi mm. 7-8). Împreună cu elementele tehnicii *block-chords*, care leagă sunetele *dis-c-h-b*, *h-b-eis-es-gis-g*, fiind aplicate destul de liber, cu nerespectarea intervalului mișcării fiecărui sunet în interiorul acordului, compozitorul adaugă și niște sunete, folosite în funcție de pedală, ca sunetul comun al acestor două acorduri, asigurând o sonoritate mai naturală a acestora. Sunetele care se rețin sunt: *ais-b*, *cis-des*, *eis-f*.

Remarcăm și diferența de notație a acestor două acorduri: dacă primul este notat cu folosirea diezilor, cel de-al doilea – cu implicarea bemolilor. Astfel de ignorare a centrului tonal, al tonalității în genere este caracteristică notației în muzica jazz, unde doar înălțimea sunetului sau a acordului contează, iar legăturile funcționale între ele nu sunt atât de importante. Prin

aceasta se dezvăluie influența gândirii jazzistice asupra limbajului componistic al lui Igor Iachimciuc.

Exemplul muzical 2.31.

Igor Iachimciuc. *Mugurii* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 6-9

The musical score for measures 6-9 of 'Mugurii' is presented. The mezzo-soprano line (top) has lyrics 'vînt - de sea - ră' under measures 6-7 and 'ap - rins - să - ru - tă' under measures 8-9. A triplet of eighth notes is marked in measure 8. The piano accompaniment (bottom) consists of two staves. Measure 6 has a single note in the right hand and a half note in the left. Measure 7 has a complex chord in the right hand and a half note in the left. Measure 8 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left. Measure 9 has a complex chord in the right hand and a half note in the left. A 'Red.' marking is at the end of measure 9.

Partea a treia a ciclului – ***La mare*** – este o manifestare a unui suflet solitar.

*Vițe roșii, vițe verzi
sugrumă casele- nlăstări sălbatici
vițe roșii, vițe verzi
și vâjnoși asemenea unor plopi
ce-și strâng în brațe prada.*

*Soarele în răsărit
de sânge – și spală-n mare lăncile,
cu care a ucis în goană noaptea ca pe o fiară.*

*Eu stau pe țărm
Și sufletul mi-e dus de-acasă.
S-a pierdut pe-o căărăuie
Și nu-și găsește drumul înapoi.*

Având o paletă emoțională foarte bogată, această parte sună mai enigmatic, neavând puncte comune cu imaginea părților precedente. Aici, de asemenea, pot fi evidențiate unele legături stilistice, metro-ritmice, facturale cu *West Side Story*: este vorba de factura pianistică, formată din acorduri în partida ambelor mâini, când acordul în mâna stângă întârzie în condițiile unei sincope:

Exemplul muzical 2.32.

Igor Iachimciuc. *La mare* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 26-28

26

mp *f*

Soa - - re - le

p *mf* *mp*

Acest efect sonor seamănă cu primele pagini ale *Introducerii* (act 1, scene 1) din renumitul musical *West Side Story* de L. Bernstein (vezi p. 5 a clavierului):

Exemplul muzical 2.33.

L. Bernstein. *West Side Story*, Introducere, p.5 din clavier

Allegro moderato ♩ = 128

(Curtain) *mf marc. (deliberately)*

p

Gândirea lineară, mișcarea paralelă a vocilor din acompaniamentul pianistic predomină și în această parte, drept exemplu servind următorul fragment (vezi mm. 42-44):

Exemplul muzical 2.34.

Igor Iachimciuc. *La mare* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 42-44



Totodată, factura pianistică este mai transparentă, mai laconică în comparație cu părțile precedente.

La nivel de factură, interacționează două principii diferite: factura lineară, cu accentul pe orizontală, și factura pe baza acordurilor sincopate descrise anterior, care devine material pentru construirea partidei pianistice în ultima secțiune a formei: *Moderato*, mm. 45-61. Vocea cântăreței, folosită pe respirație, *non vibrato*, cu implicarea procedurii de emisie a sunetului *Sprechstimme*, creează o atmosferă ireală, accentuând astfel cuvintele concludive ale poeziei:

*S-a pierdut pe-o cărăruie
Și nu-și găsește drumul înapoi.*

Ultima parte a ciclului *Poemele luminii* este intitulată *Trei fețe*. Natura filosofică a textului poetic, caracterul lui simbolic are ca fundament trei categorii ale existenței umane: jocul, iubirea, înțelepciunea, inerente copilăriei, adolescenței și bătrâneții. Jucând foarte lejer și iscusit cu aceste trei categorii simbolice, ce „sugerează diferite moduri de existență” [2, p. 328], poetul construiește un concept profund și atotcuprinzător al existenței umane.

Copilul râde:
„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!”
Tânărul cântă:
„Jocul și-nțelepciunea mea-i iubirea!”
Bătrânul tace:
„Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!”

Aici se generalizează ideile exprimate în părțile precedente ale ciclului. Toate procedeele descrise găsesc o întruchipare nouă în cadrul părții finale. De exemplu, procedeul de folosire a silabelor onomatopice, apropiat tehnicii *scatului*, îl găsim în cadrul unei secțiuni aparte, după expunerea primei strofe. Având un caracter relativ finalizat pe baza silabelor *ta-ga-da ti-ta-ra*, care nu sunt tipice scatului tradițional, această secțiune totodată exploatează principiul de bază al acestuia. Mai mult decât atât, scatului îi este alocat o secțiune aparte (mm. 19-23). Acest

procedeu reconstruiește, într-o oarecare măsură, succesiunea temei, melodiei în jazz, după care urmează improvizație.

Reamintim că deplasarea motivului (patternului de bază) pe diferiți timpi ai măsurii tratează în mod individual tehnica stompingului, depistată în cadrul părților precedente. Accentuăm că anume în partea concludivă acest procedeu este aplicat pe deplin, căpătând cea mai mare amploare și creând un efect puternic de „frânare” a activității muzicale, dinamizând, astfel, materia sonoră.

Exemplul muzical 2.35.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 18-23

The musical score consists of three systems of staves, each with a vocal line (mezzo-soprano) and a piano accompaniment.

- System 1 (Measures 18-19):**
 - Vocal:** Measure 18 starts with a rest, then 'e jo cul!'. Measure 19 has 'Ta - ga - da'.
 - Piano:** Measure 18 has a rest. Measure 19 features a melodic line starting on a whole note, moving up stepwise.
 - Dynamics:** *p* at the start of measure 18, *mp* at the start of measure 19.
- System 2 (Measures 20-21):**
 - Vocal:** Measure 20 has 'ti ta ra ta - ga - da ti ta - ra ta - ga - da ti ta ra'. Measure 21 has 'ti ta - ra ta - ga - da ti - ta - ra ri'.
 - Piano:** Measure 20 has a melodic line with a *cresc.* marking. Measure 21 continues the melodic development.
 - Dynamics:** *cresc.* at the start of measure 20.
- System 3 (Measures 22-23):**
 - Vocal:** Measure 22 has 'ta - ga - da ti - ta - ra ta - ga - da ti - ta - ra ri'. Measure 23 has 'ri'.
 - Piano:** Measure 22 has a melodic line. Measure 23 features a more complex, rhythmic accompaniment.
 - Dynamics:** *f* at the start of measure 22.

Un mijloc important al conceptului componistic, și anume vocalizarea melodiei din interiorul silabei, este aplicat și aici, în diferite cazuri având semnificații variate, de exemplu, pe cuvântul „copilul” de la începutul primei strofe.

Exemplul muzical 2.36.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 5-6

5
pi - - - - - lul ră - de:

mf

Apoi se cântă pe cuvântul *mea* în cadrul sintagmei *iubirea mea*. Acest mijloc, pe de o parte, accentuează un cuvânt-cheie în cadrul conceptului piesei finale, iar, pe altă parte, imită legănatul copilului, fapt confirmat prin structura intervalică (secunda mică), particularități ritmice și alte procedee: vocalizarea melodiei din interiorul silabei devine unul dintre mijloacele caracteristice ce aparțin imaginilor principale ale ciclului.

Exemplul muzical 2.37.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 10-17

10 dimin. pp p

și iu - bi - - - rea

10 dimin. pp p

Relevăm că, în secțiunea dedicată adolescenței, compozitorul introduce un citat, mai bine zis o intonație din *Aria lui Tony* din musicalul *West Side Story*, expusă în tonalitatea *Fis-dur* (spre deosebire de tonalitatea originală *Es-dur*), păstrând linia vocală și compunând o partidă pianistică proprie, care reiese stilistic din limbajul muzical al ciclului. Reamintim că *Aria lui Tony* este o arie de dragoste, care demonstrează nașterea sentimentului liric: aici acest simbol muzical, susține textul poetic pe repetarea cuvântului *iubire*. Grație păstrării liniei melodice neschimbate, acest procedeu se recunoaște cu ușurință de către ascultător.

Exemplul muzical 2.38.

L. Bernstein. *West Side Story*, Aria lui Tony Maria, mm. 7-11

Exemplul muzical 2.39.

Igor Iachimciuc. *Trei fețe* din ciclul *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian, mm. 37-42

Ciclul la care facem referință se deosebește printr-o structură modală foarte complexă. Explicațiile oferite se vor baza pe afirmațiile compozitorului însuși. După cum relatează Igor Iachimciuc, „este important să explic că forma muzicală e legată în mod indirect cu logica a rotației înălțimilor (tonurilor). Deci se poate de văzut că în primele trei cântece se formează un agregat (mod-12) cu ajutorul a trei tetracorduri. Fiecare din aceste tetracorduri formează nucleul înălțimilor în cântecul corespunzător”.

Așadar, compozitorul folosește un sistem de indicare a sunetului în cadrul unui mod cromatic format din 12 tonuri, folosind cifrele de la 0 până la 11. Pentru a evita folosirea cifrelor 10 și 11, în tradiția internațională se folosesc litere *t* (ten, 10) și *e* (eleven, 11). Iată cum arată scara formată din 12 tonuri:

Exemplul muzical 2.40.

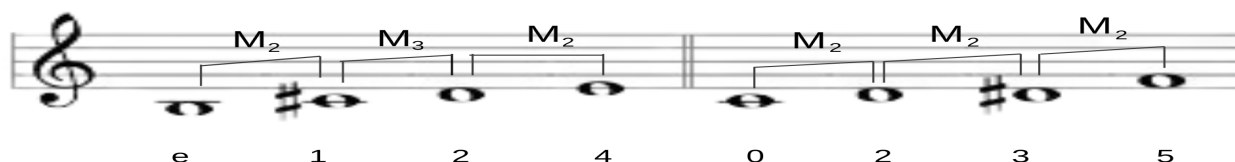
Structura modală a ciclului *Poemele Luminii*

Utilizând acest sistem de indicare a tonurilor și diferite combinații ale lor, determinăm care sunt structurile modale ale fiecărei părți a ciclului *Poemele luminii*. După cum ne relatează compozitorul, „Cântecul 1: BC#DE [e124] = (0235). Cântecul 2: D#FG#Bb [358t] = (0257). Cântecul 3: F#GAC [6790] = (0136). Cântecul 4 folosește toate aceste tetracorduri pe rând. [...] înseamnă înălțimile actuale. [...] înseamnă forma primară a modului, în acest caz al tetracordului.”

Referitor la partea întâi a ciclului *Vreau să joc!* putem afirma că se utilizează tetracordul care îmbină tonurile *h-cis-d-e*, iar în forma sa incipientă este vorba de tetracordul *c-d-dis-f*. În ambele cazuri se păstrează structura intervalică: secunda mare – secunda mică – secunda mică.

Exemplul muzical 2.41.

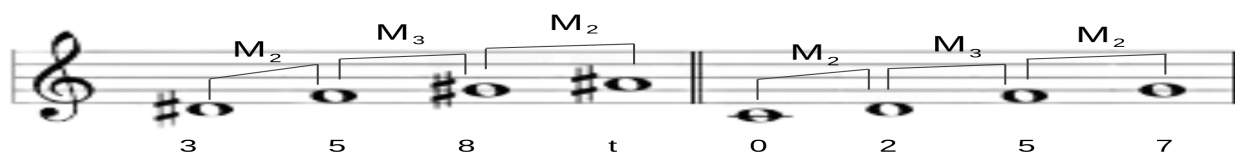
Structura tetracordurilor din partea I *Vreau să joc!* a ciclului *Poemele Luminii*



Partea a doua a ciclului, *Mugurii*, se construiește pe baza tetracordului *dis-f-gis-ais*, iar forma inițială a acestuia este: *c-d-f-g*, cu îmbinarea intervalelor de secundă mare – secundă mică – secundă mare.

Exemplul muzical 2.42.

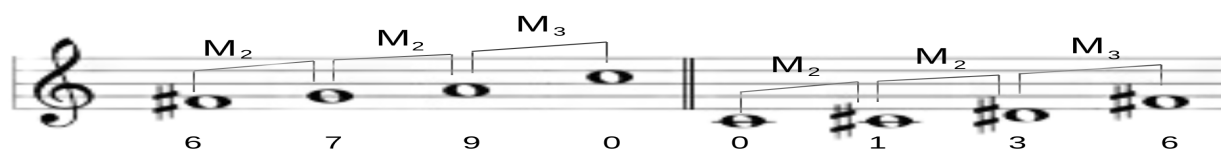
Structura tetracordurilor din partea a II-a a ciclului *Poemele Luminii – Mugurii*



Partea a treia, *La mare*, este alcătuită din sunetele tetracordului *fa diez-sol-la-do*, iar forma inițială a acestuia este: *c-cis-dis-fis*, cu îmbinarea intervalelor de secundă mică – secundă mare – terță mică.

Exemplul muzical 2.43.

Structura tetracordurilor din partea a III-a a ciclului *Poemele Luminii – La mare*



Partea finală, denumită *Trei fețe*, are o funcție de sinteză. După cum accentuează autorul, „cântecul 4 unește și, totodată, are funcția de recapitulare tonală, ce corespunde cu textul *Trei fețe* – copilul, tânărul, bătrânul”.

De fapt, „fiecare cântec folosește toate trei tetracorduri, spune compozitorul, dar de bază e doar unul, cel sus-numit. De exemplu, de la începutul cântecului 3 se aud înălțimile BA#C#G#, ce formează modul (0235) din primul cântec, dar dacă combinăm toate înălțimile din primele două măsuri ale cântecului 3 primim un agregat (mod-12) și notele principale, care stau la baza compoziției sunt B în mâna dreaptă, măsura 1, și F#CA în mâna stângă, măsura 2. Aceste înălțimi formează modul (0136). Restul notelor sunt aduse pentru ornamentarea acestei linii de bază.”

Exemplul muzical 2.44.

Structura tetracordurilor din partea a III-a a ciclului *Poemele Luminii – La mare*, mm. 1-4



Aceste explicații ale compozitorului ne demonstrează pe deplin că „forma muzicală e strâns legată de text și, în același timp, de rotația tonurilor în cadrul modului”, descrisă mai sus. Explicațiile compozitorului au contribuit la clarificarea conceptului ideatic și structural al *Poemelor luminii* și nu în ultimul rând, la elucidarea tehnicii componistice aplicate aici.

În afară de factorul modal ca un procedeu de organizare a materiei sonore în cadrul ciclului, putem identifica și alți factori de integritate, zămisliți de compozitor. Referitor la principiile de integrare a patru miniaturi vocale în cadrul unui ciclu, Igor Iachimciuc afirmă: „Am vrut totodată să obțin o progresie cu un potențial logic muzical tipic pentru un ciclu instrumental al sonatei, sau simfoniei, de exemplu *Allegro*, *Scherzo*, *Adagio*, *Finale*. Acest fel de organizare este controlat de timp, fiind reușit anume din punct de vedere al logicii muzicale.”

Conceptul descris de compozitor în linii generale se reflectă și în raportul tempourilor părților ciclului, conturând principiile temporale ale ciclului sonato-simfonic:

Tabel 2.4. Structura compozițională a ciclului vocal *Poemele luminii* de Igor Iachimciuc

I	II	III	IV
<i>Vreau să joc!</i>	<i>Mugurii</i>	<i>La mare</i>	<i>Trei fețe</i>
<i>Allegro assai</i>	<i>Lento</i>	<i>Grave-Moderato</i>	<i>Vivo</i>

Așadar, o fuziune organică a diferitelor surse este o trăsătură importantă a ciclului *Poemele luminii*: jazzul, la rândul lui, își are locul său în acest amalgam sonor. Recurgerea la un limbaj muzical de tip sintetic a devenit un curent principal în creația componistică contemporană atât națională, cât și universală. Această tendințe este descrisă de Irina Ciobanu-Suhomlin în modul următor: „acceptând o nouă îmbinare a diverselor tradiții, combinând adesea într-un mod paradoxal lucruri arhicunoscute, această mișcare artistică devine mai adecvată momentului curent” [13, p.18]. Sub aspect stilistic, această tendință a artei contemporane duce la o situație, când „muzicienii nu își mai imaginează opusurile fără a utiliza elemente de jazz, rock, pop sau muzică etnofolclorică combinându-le adesea într-o singură lucrare” [ibidem].

2.4. Concluzii la capitolul 2

Observațiile pe marginea analizei miniaturilor cameral-vocale ale compozitoarei **Snejana Pîslari**, ne ajută să afirmăm că stilistica jazzului își pierde actualitatea și importanța sa în conceptul componistic al acesteia. Unele influențe jazzistice se observă la nivelul limbajului armonic, deși acestea pot fi tratate ca lărgirea aspectului vertical al miniaturilor vizate, altele se contopesc într-un stil sintetic, care îmbină armonios tradiția romantismului, unele elemente ale minimalismului muzical, precum și implicații ale folclorului din spațiul românesc. Un astfel de amalgam al elementelor se încadrează perfect într-un stil individual al compozitoarei. Elementele observate pe baza miniaturilor vocale *De-or trece anii...* și *Dans*, semnate de Snejana Pîslari, le putem trata ca o tendință generală a muzicii cameral-vocale din Republica Moldova la etapa actuală.

În contextul analizei influenței muzicii pop asupra miniaturilor vocale compuse de Laurențiu Gondiu *Un fulg de soare*, *Lasă-mă să-ți aleg*, *Ave Maria*, trebuie să remarcăm că toate creațiile studiate demonstrează o tendință în cultura muzicală modernă – muzica pop este privită ca o parte a moștenirii culturale universale.

În *Poemele luminii* semnate de Igor Iachimciuc, stilistica jazzului este asimilată în trei sfere diferite. Stilistica muzicii scrise sub influența jazzului se realizează prin folosirea

procedeului de citat din linia vocală a *Ariei lui Tony* din musicalul compozitorului american L. Bernstein *West Side Story*. În acest context, citatul se folosește ca o metaforă muzicală, ca un reper stilistic și estetic. Concomitent, includerea citatului din capodopera genului *West Side Story* de Leonard Bernstein în partea finală a ciclului pe cuvintele *iubirea, iubirea, iubirea, iubirea* poate fi tratată și ca o influență a musicalului asupra stilului melodic al ciclului.

Procedeele de origine jazzistică sunt folosite ca un factor arhitectonic important, drept exemplu servește folosirea scatului în partea finală a ciclului, în funcție de secțiune a formei muzicale). Așadar, procedeele de origine jazzistică penetrează practic toate aspectele creației vizate: fie dezvoltarea melodică, metro-ritmică sau factuală etc. Astfel, sub aspectul metro-ritmic, observăm folosirea diferitelor procedee parvenite din gândirea metro-ritmică a swingului, cum ar fi *down beat, off beat*, îmbinarea simultană sau consecutivă a figurilor binare și ternare, *stomping*. Aspectul melodic (partida vocală) reprezintă o fuziune a diferitelor procedee: stilul academic de canto se completează cu *Sprechgesang* (*Mugurii, La mare*), *portamento*, un procedeu folosit destul de des în muzica academică scrisă sub influența jazzului. Limbajul armonic destul de complex al creației analizate dezvăluie influența verticalei jazzistice prin implicarea acordurilor multisonore de structură cvarto-cvinto-secundă, procedee de *ostinato* și *poliostinato*, a căror geneză, de asemenea, este legată de muzica de jazz (*Vreau să joc!*). Mijloacele componistice de origine avangardistă le putem găsi în partea a doua a ciclului *Mugurii*, cu tratarea instrumentală a vocii, folosirea procedeelelor noi de emiterie a sunetului instrumental (remarca compozitorului: *Scratch the string with fingernail*).

O problemă importantă în procesul de analiză a *Poemelor luminii* de Igor Iachimciuc a fost reprezentată de atribuirea lor stilistică. Unele procedee armonice și ritmice au fost preluate din jazz, și anume din creația lui B. Evans, Ch. Corea, H. Hancock, în timp ce din muzica academică compozitorul a implementat unele procedee care aparțin stilului lui B. Bartok și I. Stravinsky. Dacă ne referim la creația cameral-vocală a compozitorilor din SUA, opusurile *Simple Daylight* de John Harbison și *Poems of Louis Zukofsky* de Elliott Carter pot fi considerate modele pentru ciclul vocal semnat de Igor Iachimciuc.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Pe baza cercetării desfășurate, în cadrul căreia am implicat cele mai talentate și reprezentative mostre ale genului vocal de cameră din diferite perioade istorice ale muzicii naționale, începând cu anii 1950 până în primele decenii ale secolului al XXI-lea, putem formula următoarele concluzii semnificative.

1. Cântecul, romanțele, ciclurile vocale analizate în teza de doctor, și anume *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța, *Бечер насмынаем* de Alexei Stârcea, *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov, miniaturile vocale, semnate de Laurențiu Gondiu, *Un fulg de soare*, *Lasă-mă să-ți aleg* și *Ave Maria*, miniaturile vocale, semnate de Snejana Pîslari, *De-or trece anii* și *Dans, precum* și ciclul vocal *Poemele luminii* de Igor Iachimciuc, demonstrează implicarea activă și multiaspectuală a stilului muzicii jazz în lucrările vocale de cameră ale compozitorilor moldoveni.

2. Etapa inițială a procesului de asimilare a muzicii de jazz în creația cameral-vocală națională se află în strânsa interacțiune a genurilor muzicii vocale de cameră nu doar cu jazzul, ci și cu tradiția muzicală cotidiană a poporului moldav – muzica ușoară din perioadă respectivă. Au fost implicate, în primul rând, genurile cântecul și romanța, genuri răspândite și interpretate pe larg nu doar ca miniaturi vocale cu acompaniamentul pianului, ci și ca niște compoziții vocale cu susținerea orchestrală. Prin urmare, creația cameral-vocală a acestei perioade a fost cea mai apropiată de public, fiind utilizată pe scară largă în repertoriul orchestrei de jazz condusă de Șico Aranov, precum și în alte grupe și colective care interpretau muzică ușoară.

3. Drept consecință a tendinței sus-menționate, pe lângă jazz, limbajul muzical al compozițiilor cameral-vocale a abordat diferite stiluri și genuri ale muzicii pop cultivate în perioada vizată. Prin urmare, pentru a înțelege și a interpreta corect, adecvat și cu acuratețe stilistică, am recurs la o analiză comparativă a versiunilor vocal-orchestrale și de cameră ale compozițiilor selectate.

4. Acest curent se manifestă pe deplin în compozițiile *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța și *Ochii tăi frumoși* de Șico Aranov, în structura cărora au fost identificate multiple tehnici și procedee de origine jazzistică: *swing feeling*, *primary rag*, *secondary rag*, *blue notes*, *stompling*, *riffs*, *block chords* etc. [16].

5. În același timp, a fost identificată o tendință de îmbinare a jazzului (cu mai multe caracteristici sale stilistice și de gen) cu limbajul muzical al culturii muzicale neacademice, cum ar fi tangoul argentinian, genul de dans *beguine* și alte forme ale muzicii neacademice.

6. În ceea ce privește lucrările cameral-vocale create la începutul secolului al XXI-lea, se observă o scădere treptată a interesului compozitorilor pentru muzica jazz și creșterea preferinței pentru alte forme de muzică de tradiție neacademică. Această tendință s-a manifestat cel mai clar în lucrările scrise de Laurențiu Gondiu – *Ave Maria*, *Un fulg de soare* și duetul *Lasă-mă să-ți aleg*. În creațiile acestui compozitor se manifestă sinteza limbajului componistic cu un astfel de fenomen precum *crossoverul*, a cărui esență constă în fuziunea muzicii academice și muzica pop, în timp ce jazzul are cel mai probabil o influență minoră [18].

7. Totodată, în miniaturile vocale semnate de Snejana Pislari *De-or trece anii* și *Dans*, apelul la folclorul românesc este combinat cu unele elemente ale muzicii de jazz, care nu sunt atât de evidente ca în cântecele sau romanțele predecesorilor compozitoare din perioada sovietică – Oleg Negruța sau Alexei Stârcea [17].

8. Un loc special în contextul interacțiunii tradiției profesionale europene cu jazzul ocupă creația cameral-vocală a lui Igor Iachimciuc, muzician cu capacități excelente de interpretare a jazzului, compozitor profesionist și cunoscător al folclorului românesc. Fuziunea acestor sfere stilistice a devenit o trăsătură specifică a creației acestuia. În ciclul său vocal *Poemele luminii*, influența jazzului are un caracter universal, penetrând toate nivelurile țesăturii muzicale [15; 19].

9. Un procedeu postmodernist aplicat în partea finală a ciclului vocal constă în integrarea în textul muzical original al citatului din celebra arie lui Tony din musicalul *West Side Story* de Leonard Bernstein. Astfel, se realizează un dialog între compozitorii secolelor al XX-lea și XXI-lea Leonard Bernstein și Igor Iachimciuc, doi compozitori pentru care estetica și stilistica jazzului ocupă un rol primordial în conceptul componistic general. În acest context, se realizează un dialog cultural, muzical și stilistic, în cadrul căruia stilistica jazzului, integrată în stilistica individuală a compozitorilor, dezvăluie unele similitudini.

10. Autorul tezei a reușit să formuleze unele recomandări interpretative, care constau în identificarea și interpretarea elementelor jazzistice în creațiile cameral-vocale vizate. Este vorba de tratarea corectă a aspectelor metro-ritmice, a diferitelor modele și patternuri de origine jazzistică, sublinierea specificului sonor al compozițiilor, a aspectelor tonal-modale, care sunt construite sub influența blues-ului, a caracteristicilor texturate de sorginte jazzistică, precum tehnica *riffurilor*, *stomping*-ului etc., capabile să ajute unui pianist în procesul de repetiție și interpretare scenică a lucrărilor analizate.

Recomandări:

1. Extinderea listei compozițiilor autorilor moldoveni în domeniul muzicii vocale de cameră în contextul studierii influenței jazzului și a altor domenii ale muzicii neacademice asupra limbajului lor muzical.

2. Analiza comparativă a influenței jazzului asupra muzicii vocale de cameră scrise de compozitori din diferite țări din regiune. Această problemă științifică poate fi soluționată pe baza comparației creației cameral-vocale a compozitorilor din Republica Moldova cu România, Bulgaria, Ucraina, alte țări vecine, în scopul de a identifica trăsături comune și speciale în aceste procese ale culturii muzicale europene.

3. Stimularea interpretării muzicii vocale de cameră care se axează pe asimilarea tradițiilor muzicale de orientare academică cu jazzul, având un potențial crescut în atragerea unui ascultător de masă.

4. Stimularea elaborării manualelor, a lucrărilor metodologice, a antologiilor și colecțiilor muzicale în care să se acumuleze compoziții care să reflecte influența jazzului, precum și a muzicii ușoare asupra creației vocale de cameră a autorilor moldoveni.

5. Introducerea mai activă a repertoriului studiat în cadrul acestei teze de doctorat în practica concertistică – atât din Republica Moldova, cât și din străinătate, ținând cont de valoarea lor artistică și istorică indubitabilă.

6. Inițierea proiectelor de editare pentru acumularea celor mai valoroase miniaturi și cicluri vocale ale autorilor moldoveni în forme diferite: antologii, culegeri, ediții monografice etc.

7. Promovarea mai activă a creației vocale de cameră a compozitorilor autohtoni pe platformele online – prin înregistrările video, prin implicarea compozitorilor la diverse podcasturi și programe de televiziune, adică folosind întregul arsenal de mijloace moderne de promovare, pentru a populariza opera autorilor moldoveni moderni.

BIBLIOGRAFIA

1. *Ah, cerut-am de la zodii...: romane pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău: Editura „Princeps”, 2001, 272 p.
2. Alexandrescu, E., Gavrilă D. *Literatura română în analize și sinteze*. Ediția a III-a, revizuită și completată. Chișinău: Pontos, 2001. 560 p.
3. Andrieș, A. *Dicționar de jazz*. București: Editura tehnică, 1998. 426 p.
4. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
5. Berezovicova, T. Amprenta stilistică a jazzului în creația componistică a Snejanei Pîslari. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*: conf. șt. intern., Chișinău, 27 sept. 2016: rez. comunicărilor / Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău, 2016, pp. 45-46.
6. Berezovicova, T. Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015, nr. 1 (24), pp. 111-118.
7. Bughici, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978. 370 p.
8. Burlac, F. Principii de integritate compozițională în ciclul *Descânțete* de Igor Iachimciuc. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastic*, nr. 3(16), 2012, pp. 207-214.
9. Buzilă, S. *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460-1960)*. Chișinău: Editura „Arc”, 1996. 478 p.
10. *Căutarea lumii spirituale. Întâlniri cu versuri de Lucian Blaga*. Disponibil online. <http://sebastianstanculescu.ro/cautarea-lumii-spirituale-intalniri-cu-versuri-de-lucian-bлага/> (accesat: 11 septembrie 2024).
11. Ciaicovschi-Mereșanu G. Aranov Șico. În: *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol.*, Chișinău: Redacția principală a enciclopediilor sovietice, 1985, vol. 1, p. 41.
12. Ciaicovschi-Mereșanu G. Stârcea Alexei. *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol.*, Chișinău, Redacția principală a enciclopediilor sovietice, 1986, vol. 2, pp. 265-266.
13. Ciobanu-Suhomlin, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2006. 332 p.
14. *Comentariul poeziei De-or trece anii scrisă de Mihai Eminescu - a doua parte*. Disponibil online. <https://referatenoi.ro/comentariul-poeziei-de-or-trece-anii-scrisa-de-mihai-eminescu-a-doua-parte/> (accesat: 25 iulie 2023).
15. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliographic*. Chișinău: Universitas, 1992. 263 p.

16. Corjan-Colesnic, A. Cuvântul poetic de Lucian Blaga în viziunea muzicală a compozitorului Igor Iachimciuc. În: *Intertext*, nr.1/63, 2024, pp. 181-186.
17. Corjan-Colesnic, A. Influența limbajului jazzistic asupra cântecului *Te salut, Chișinău!* de Oleg Negruța. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2017, nr. 2 (31), pp. 90-95.
18. Corjan-Colesnic, A. Miniatura vocală *De-or trece anii* de Snejana Pislari pe versurile lui Mihai Eminescu: limbajul muzical, arhitectonică. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2023, nr.2 (45), pp. 30-35.
19. Corjan-Colesnic, A. *Un fulg de soare pentru voce și pian* de Laurențiu Gondiu: fuziuni stilistice și de gen. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2019, nr. 2 (35), pp. 49-53.
20. Corjan-Colesnic, A., Tcacenco, V. Influențe jazzistice ale ciclului *Poemele luminii* pentru mezzo-soprano și pian de Igor Iachimciuc. În: *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale: Conferința științifică internațională*, 26 aprilie 2024, Chișinău: AMTAP, 2024, pp.7-14.
21. Cosciug (Costiuc), T. Concertul vocal în creația compozitorului Oleg Negruța. În: *Învățăământul artistic – dimensiuni culturale*, vol. 1, 2020, pp. 73-74.
22. Crăciun, Gh. *Istoria didactică a literaturii române*. București: Editura „Magister”, 1997, 488 p.
23. Gană G. *Opera literară a lui Lucian Blaga*. București: Editura Minerva, 1976. 414 p.
24. Gondiu Laurentiu, *compozitor*. Disponibil online. <https://bibliomusic.wordpress.com/2015/10/15/gondiu-laurentiu-compozitor/> (accesat 2 februarie 2024).
25. Neacșu, I. *Introducere în poezie*. Bacău: Cartea românească, 1983. 174 p.
26. Nicolae Labis - biografie - (opera si scrierile). Disponibil online. <http://www.adorii.com/scriitori/nicolae-labis/> (accesat: 23 aprilie 2023).
27. Orchestra de Jazz „Bucuria” - Te salut, Chisinau! https://www.youtube.com/watch?v=E05-8vWVy_o (accesat: 23 aprilie 2023).
28. Paraschiv-Znatokova, C. Igor Iachimciuc – Portret de creație. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, Arta muzicală*, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 89-92.
29. *Pislari Snejana*. Disponibil online. <https://www.moldovenii.md/md/people/565> (accesat: 15 octombrie 2023).

30. *Recenzie Micul Prinț de Antoine de Saint-Exupery*. Disponibil online. <http://blogdecarti.ro/recenzie-micul-print-de-antoine-de-saint-exupery/> (accesat: 12 aprilie 2024).
31. Stolear, Z. Maturitatea. În: *Pagini lirice*. Chișinău, 1969, p. 3-8.
32. Tcacenco, V. Cu privire la interpretarea noțiunii de „swing”. În: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a profesorilor (anul 2003), Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2003, p. 101-104.
33. Versuri *De-or trece anii* de M. Eminescu. Disponibil online. https://www.versuri.ro/versuri/mihai-eminescu-de-or-trece-anii-_w417.html (accesat: 3 martie 2024).
34. Versuri *Dans* de N. Labiș. Disponibil online. <https://versuri.third.com/nicolae-labis/dans/> (accesat: 26 noiembrie 2023).
35. Viehmann, I., Zdrengea, M. *Curs de istoria jazzului*. Cluj Napoca: Editura „MediaMuzica”, 2000. 154 p.

În limba rusă:

36. А. Г. *Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 174 с.
37. Амирханова, С. *Джаз как искусство артистического самовыражения. Автореф. на соискание степени кандидата искусствоведения*. Уфа, 2009. Disponibil online. www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyrazheniya (accesat: 10 ianuarie 2019).
38. *Анализ вокальных произведений. Учебное пособие*. Отв. ред. О. Коловский. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
39. Аранов, Ш. *Окий тэй фрумошь. Если любишь ты*. Кишинев: Издательство Картя Молдовеняскэ, 1970. 76 с.
40. Бернштейн, Л. Вестсайдская история. *Мюзикл, Переложение для пения с фортепиано*, Москва: Издательство Музыка, 1979. 232 с.
41. Васина-Гроссман, В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
42. Кабаков, Д. Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, черты стиля. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.1 (34), 2019, сс. 30-35.

43. Коадэ, Т. Камерно-вокальное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, жанровые и стилевые особенности. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 1 (28), 2016, сс. 45-50.
44. Коллиер, Д. *Становление джаза*. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
45. *Композиторы Молдавской ССР*: (краткие очерки жизни и творчества). Ред.: З.Л. Столяр. Кишинёв: Госиздат Молдавии, 1956. 55 с.
46. *Композиторы Советской Молдавии: краткий биограф. справ.* Сост. М. Мануйлов. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967, 187 с.
47. Конен, В. *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 1984. 310 с.
48. Конен, В. Третий пласт. În: *Советская музыка*, 1990, №4, сс.75-83.
49. Корнев П. *Джаз в культурном пространстве XX века*. Disponibil online. <http://www.dissercat.com/content/dzhaz-v-kulturnom-prostranstve-xx-veka#ixzz5XJDOUQjD> (accesat: 12 aprilie 2019).
50. Кочарова, Г. Аранов Шико Бениаминович. În: *Советская Молдавия: краткая энциклопедия*. Кишинев, 1982. с. 21.
51. Никитченко, В. Романсы О. Негруцы на стихи А. Пушкина: стилевые и исполнительские особенности. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), сс. 167-172.
52. Овчинников, Е. *Архаический джаз*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 55 с.
53. Овчинников, Е. *История джаза*. Выпуск 1. Москва, Музыка, 1994. 240 с.
54. Овчинников, Е. *От классического джаза к свингу*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 62 с.
55. Огородова, А. *Этноджаз как социокультурный феномен*: автореф. дисс канд. философских наук: Белгород, 2008. 26 с.
56. Сарджент, У. Джаз. Генезис. *Музыкальный язык. Эстетика*. Москва, Музыка, 1987. 296 с.
57. Столяр, З. Ш. Б. Аранов. În: *Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Советский композитор, 1960, сс. 7-10.
58. Столяр, З. Шико Аранов. Москва: Советский композитор, 1959, 12 с.
59. Стырча, А. Вечер наступает. În: *А. Стырча. Романсы для голоса и фортепиано*. Москва: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1972, сс. 34-39.
60. Ткаченко, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. În: *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2012, nr. 4, сс. 242-247.

61. Ткаченко, В. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова. În: *Южно-российский музыкальный альманах*, 2015'2 (19), сс. 76-83.
62. Ушаков, К. *Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре. автореф. дисс канд. искусствоведения*. Москва, 2009. 32 с. Disponibil online. <http://www.dissercat.com/content/osobennostievolyutsii-dzhaza-i-ego-vliyanie-na-protsess-innovatsii-v-rossiiskoi-muzykalnoi-#ixzz5XK2RtP6f> (accesat: 29 aprilie 2019).
63. Чобану-Сухомлин, И. Полистилистический характер современного композиторского творчества в Республике. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conf. șt. intern.*, Chișinău, 23 iun. 2015: rez. comunicărilor, Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2015, сс. 36-38.
64. Шак, Ф. *Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века). автореф. дисс канд. искусствоведения*. Ростов-на-Дону. 2008. Disponibil online. <https://www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-sotsiokulturnyi-fenomen-na-primere-amerikanskoi-muzyki-vtoroi-poloviny-xx-veka> accesat: 29 aprilie 2019).
65. Шико, Аранов - Если любишь ты. Disponibil online. <https://www.youtube.com/watch?v=TDqGPSouSpE> (vizitat 28.04.2024)

În limba engleză:

66. *Beguine*. În: Dictionary Merriam-Webster. Disponibil online. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/beguine> (accesat: 18 ianuarie 2024).
67. Berendt, J.-E., Huesmann, G. *The Jazz Book from Ragtime to the 21st Century*. New York: Lawrence Hill, 1975. 816 p.
68. *Boogie-woogie*. Disponibil online. <https://www.britannica.com/art/boogie-woogie> (accesat: 18 ianuarie 2025).
69. *Chattanooga Choo Choo*. Disponibil online. https://musescore.com/official_scores/scores/6976977 (accesat: 18 ianuarie 2025).
70. Corjan-Colesnic, A. **The creation of the Moldovan composer Igor Iachimciuc in the context of intercultural dialogue: some observations.** În: *Мировоззренческие основания культуры современной России*, Ediția a 9-a, 2018, pp. 87-90.
71. Gabbard, K. *Representing Jazz*. Durham&London: Duke University Press, 1995. 320 p.

72. Garnett, R., Tcacenco, V., Bunea, D. Moldova: Modern and Contemporary Performance Practice. În: *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2019, pp.1466-1468.
73. Gridly, M. *Jazz styles: History and analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997. 442 p.
74. Hodeir, A. *Jazz: Its Evolution and Essence*. New York: A Black Cat Book, 1972. 295 p.
75. Hollerbach, P. (Re) voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes. În: *Popular music*, 2004, vol. 23, nr 2, pp. 155-171.
76. Santoro, M. Putting circuits into fields, or how Italian *canzone* gained the status of art in the music market. În: *European Societies*, 2013, Vol. 15, nr. 2, pp. 229-245.
77. Shuker, R. *Popular Music. The Key Concepts. Fourth Edition*. London: Routledge Key Guides. Fourth edition, 2017. 366 p.
78. *What Is a Jazz Standard?* Disponibil online. <http://www.jazzstandards.com/overview.definition.htm> (accesat: 18 februarie 2023).

În limba spaniolă:

79. Mamone, P. *Tratado de orquestacion en estilos tangueros*. Buenos Aires: Altavoz ediciones Musicales, 2011. 97 p.

ANEXA 1

LISTA ABREVIERILOR

conf. – conferință

sec.- secol

șt. – științifică

m. – măsură

mm. – măsuri

nr. – număr

p. – pagină

pp. – pagini

rez. – rezumatul, rezumatele

АМТИИ – Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

c. – страница

ANEXA 2

PROGRAMELE RECITALURILOR

RECITALUL NR. 1

(Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, bl. 2, str. A. Mateevici 87)

Sala Mare

7 februarie 2018

RECITAL JAZZUL ÎN MUZICA CAMERAL-VOCALĂ

Angela Corjan-Colesnic (pian), Andrei Otean (bariton), Daniel Șveț (tenor), Elena Nistoreanu (soprană), Cristina Goncearova (soprană), Olesea Roman (soprană), Vladislav Mazur (declamator)

În program:

1. *The man I love* – muz. George Gershwin, vers. Ira Gershwin
2. *Черная Шкатулка* – muz. Kiril Molchanov, vers. Ludovik Ashkenazi
3. *Chișinău – tu ești leagănul meu* – muz. Solomon Șapiro, vers. Liviu Deleanu
4. *Cișmea* – muz. Victor Masiucov, vers. Mark Volcomich
5. *Răsărit-au zorile* – muz. Victor Masiucov, vers. Andrei Stepurenco
6. *Te salut Chișinău!* – muz. Oleg Negruța, vers. Liviu Deleanu
7. *Orașul Nostru* – muz. Solomon Șapiro, vers. Constantin Semenovschi
8. *Despre Chișinău* – muz. David Fedov, vers. Victor. Nicolaev
9. *Cu mine-i cântecul* – muz. Eugen Doga, vers. Petru Darie
10. *Orașul meu* – muz. Alexei Stârcea, vers. Serghei Alexandrov
11. *Șantier ni-i țara toată* – muz. Eugen Doga, vers. Nicolae Esinencu
12. *Să vină oaspeți* – muz. Solomon Șapiro, vers. Gheorghe Hodosov
13. *Fetele din Chișinău* – muz. Șico Aranov, vers. Aureliu Busuioc
14. *Ți-am adus un mărțișor* – muz. Solomon Șapiro, vers. Liviu Deleanu

RECITALUL NR . 2

3 aprilie 2019

OCHII TĂI FRUMOȘI...

Daniel Șveț (tenor)

Nichita Dercaci (bariton)

Ksenia Kazacevschi (soprană)

Elena Nistoreanu (soprană)

Cristina Mândrean (soprană)

Cristina Gonciarova (soprană)

Anastasia Ghimbovscaia (soprană)

Gheorghe Mihailov (bariton)

În program:

1. *Вечер наступает* – muz. Alexei Stârcea, vers. Serghei Alexandrov
2. *De-or trece anii* – muz. David Gherșfeld, vers. Mihai Eminescu
3. *Noaptea Moldovei* – muz. Șico Aranov, vers. Adic Badaș
4. *Nu glumesc* – muz. Șico Aranov, vers. Gheorghe Hodosov
5. *Am visat că iubesc* – muz. Șico Aranov, vers. Aureliu Busuioc
6. *Nu îmbătrânim* – muz. Șico Aranov, vers. Aureliu Busuioc
7. *Ochii tăi frumoși* – muz. Șico Aranov, vers. Liviu Deleanu
8. *Eu zic Nu ,iar tu zici Da* – muz. Șico Aranov, vers. Petru Cărare
9. *Și dacă ramuri bat în geam* – muz. David Gherșfeld, vers. Mihai Eminescu
10. *Întâia oară voi șopti cât te iubesc* – muz. Șico Aranov, vers. Aureliu Busuioc
11. *Te aștept-* muz. Alexei Stârcea, vers. Anatol Gujel
12. *Spune-mi unde ești* – muz. Șico Aranov, vers. Dumitru Matcovschi
13. *Nu sunt de vină numai eu* – muz. Șico Aranov, vers. G. Radov
14. *Adio Școală* – muz. Șico Aranov, vers. Anatol Gujel

RECITALUL NR . 3

19 aprilie 2022

MĂ SIMT DRĂGUȚĂ

Elizaveta Finiti (soprană)

Anastasia Slobodeniuc (soprană)

Anastasia Ghimbovscaia (soprană)

Daniel Șveț (tenor)

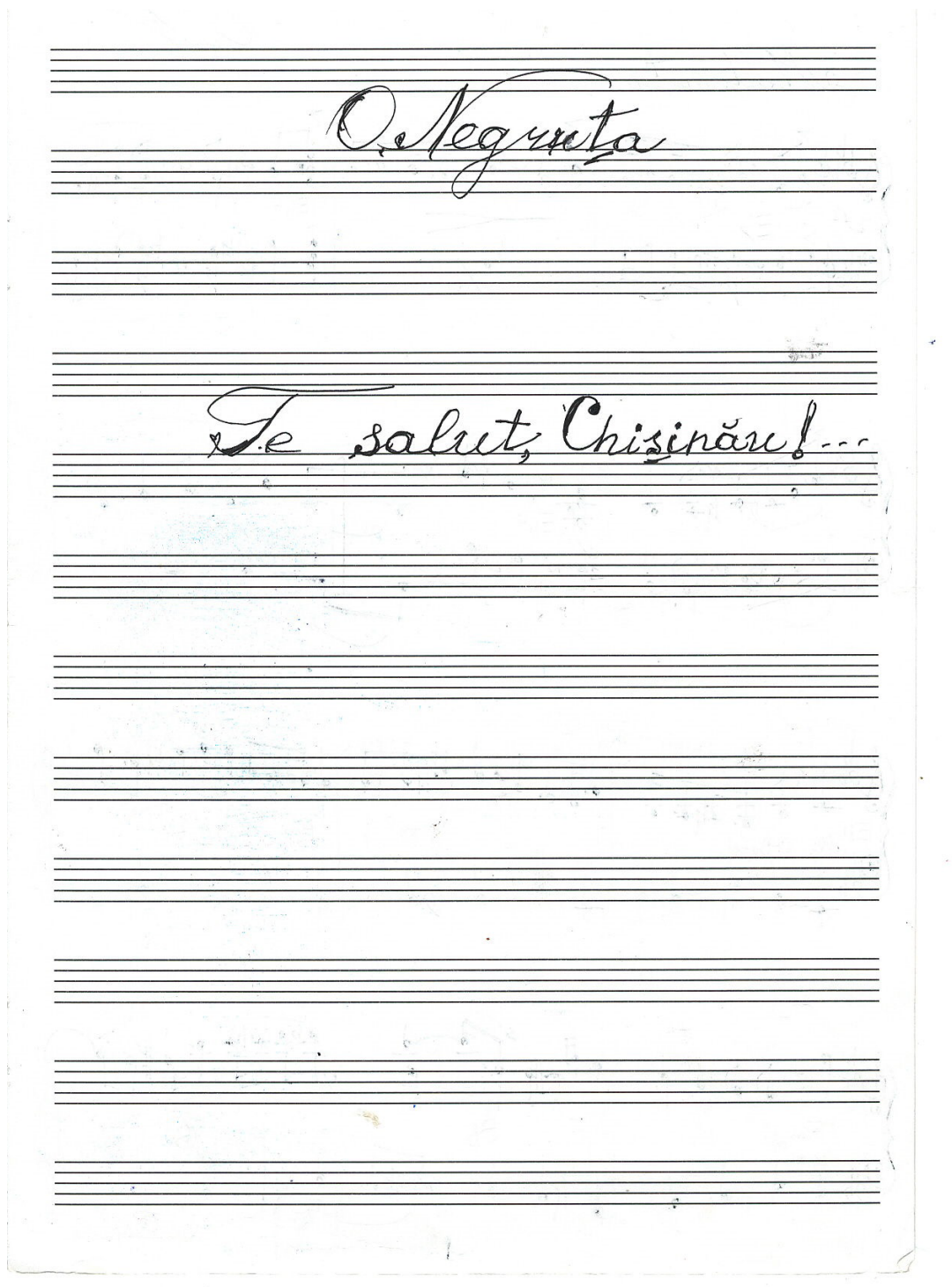
Iuliana Rotari, Mariana Prutean (soprană)

În program:

1. *Ave Maria* – muz. și vers. Laurențiu Gondiu
2. *Un fulg în soare* – muz. și vers. Laurențiu Gondiu
3. *Dans* – muz. Snejana Pîslari, vers. Nicolae Labiș
4. *De-or trece anii* – muz. Snejana Pîslari, vers. Mihai Eminescu
5. *Tăcere în taină* – muz. Ludmila Chise, vers. Mihai Eminescu
6. *Când amintirile* – muz. Ludmila Chise, vers. Mihai Eminescu
7. *I hate music* – ciclul de cântece pentru copii, muz. și vers. Leonard Bernstein
8. *Aria Tony* din muzicalul *West Side Story* – muz. Leonard Bernstein ,vers. Stephen Sondheim
9. *Duetul Maria și Tony* din musicalul *West Side Story* – muz. Leonard Bernstein, vers. Stephen Sondheim
10. *I feel preety* din muzicalul *West Side Story* – muz. Leonard Bernstein ,vers. Stephen Sondheim
11. *Somewhere* din muzicalul *West Side Story* – muz. Leonard Bernstein ,vers. Stephen Sondheim

ANEXA 3

Improvizația lui Oleg Negruța la tema cântecului *Te salut, Chișinău*, manuscris



O. N.

Moderato

Handwritten musical score for piano, featuring four systems of staves with treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written below the bass staff: E_b , E_b6 , E_b , E_b6 , G_b^0 , F_m , C^4 , F_m , F , B_b , B_b , F , B_b , B_b+5 . The tempo "Moderato" is written at the top left. The signature "O. N." is at the top right. The page number "99" is at the bottom center.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals. Chord symbols E_b , E_b6 , G , and Fm are written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff contains a series of notes with various accidentals and rests. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals. Chord symbols $G7$, Cm , and $Cm.$ are written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains a series of notes with various accidentals and rests. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals. Chord symbols F , F , E_b , and $C7$ are written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains a series of notes with various accidentals and rests. The bass staff contains a series of notes, some with accidentals. Chord symbols $F\#7b9$, E_b , E_b , A_b , and $F\#7b9$ are written below the bass staff.

✓

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Chord symbols E_b^6 , C^7 , F^m , F , C^m , and C^b are written below the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. Chord symbols E_b , F^m7 , A^b6 , and B^b7 are written below the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. Chord symbols E_b and A are written below the bass staff. The notation ends with a double bar line and a large scribble.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Angela Corjan-Colesnic, 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 cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele: Corjan-Colesnic Angela

Semnătura:

Data: