

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

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: [780.8:780.647.2]:781.68(043)

**MIJLOACE DE EXPRESIE
ȘI TEHNICI DE INTERPRETARE NOI LA ACORDEON
ÎN MUZICA ACADEMICĂ
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

**Muzicologie 653.01 (cercetare)
Doctorat științific**

Student doctorand: _____

Mîrzac Sergiu

Conducător științific: _____

**Bunea Diana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar**

CHIȘINĂU, 2025

© Mîrzac Sergiu, 2025

CUPRINS

ADNOTARE.....	4
INTRODUCERE.....	6
1. ARTA ACORDEONULUI CONTEMPORAN CA OBIECT DE CERCETARE: DIMENSIUNI MUZICOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE	16
1.1. Arta interpretării la acordeon în literatura de specialitate.....	17
1.2. Dezvoltarea acordeonului din perspectivă organologică: de la conceptele constructive inițiale la tendințele inovative contemporane.....	21
1.3. Repere ale evoluției artei acordeonului pe plan național și universal: rolul profesionalizării și al interpreților-virtuozi.....	33
1.4. Concluzii la Capitolul 1.....	52
2. ACORDEONUL – EXPONENT AL LIMBAJULUI COMONISTIC CONTEMPORAN.....	54
2.1. Tehnici extinse la acordeon, la confluența secolelor XX-XXI.....	54
2.2. Acordeonul ca exponent al mesajului spiritual în creația <i>De Profundis</i> pentru acordeon solo de Sofia Gubaidulina.....	72
2.3. Acordeonul ca factor determinant în realizarea conceptului programatic în Suita <i>Cinci tablouri ale țării GULAG</i> pentru acordeon solo de Victor Vlasov.....	83
2.4. <i>Fragilissimo Entera</i> pentru acordeon solo de Gorka Hermosa ca model de afirmare a identității instrumentului în muzica contemporană.....	95
2.5. Concluzii la capitolul 2.....	103
3. NOILE TEHNICI DE INTERPRETARE LA ACORDEON REFLECTATE ÎN CREAȚII COMONISTICE CONTEMPORANE DIN REPUBLICA MOLDOVA	106
3.1. Creații originale pentru acordeon în comonistica națională (anii 1970-prezent): privire generală.....	106
3.2. <i>Konzeptstück</i> de Vladimir Beleaev (2022).....	108
3.3. <i>Expanding Space I, Expanding Space II</i> pentru acordeon solo de Ghenadie Ciobanu (2021-2022).....	112
3.4. <i>Clepsidra</i> pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea (2022).....	122
3.5. Concluzii la Capitolul 3.....	129
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	132
BIBLIOGRAFIE	135

ADNOTARE

Mîrzac Sergiu. Mijloace de expresie și tehnici de interpretare noi la acordeon în muzica academică la confluența secolelor XX-XXI. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 Muzicologie (cercetare), Chișinău, 2025.

Teza include : adnotări, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, 146 pagini ale textului de bază, bibliografia din 166 de surse, 83 exemple muzicale.

Cuvinte-cheie: acordeon, organologie, artă interpretativă, tehnici contemporane, repertoriu original pentru acordeon.

Domeniul de studiu: organologie, teoria și istoria interpretării instrumentale.

Scopul și obiectivele cercetării. Cercetarea își propune să evidențieze rolul proceselor evolutive ale limbajului interpretativ al acordeonului în practica componistică și interpretativă contemporană, prin investigarea și sistematizarea noilor resurse tehnice, timbrale și dinamice ale instrumentului. **Obiective:** determinarea proceselor de consolidare a statutului academic contemporan al instrumentului, din perspectiva evoluției organologice, a artei acordeonului, a profesionalizării și dezvoltării unor școli interpretative; elucidarea tehnicilor specifice și a mijloacelor de expresie, a aspectelor timbrale etc. ale instrumentului; analiza interpretativă și structurală a diferitor creații reprezentative din repertoriul universal și național contemporan; relevarea particularităților dezvoltării repertoriului național dedicat acordeonului, în contextul noilor tehnici de interpretare.

Noutatea științifică a tezei constă în sistematizarea și conceptualizarea tehnicilor interpretative moderne și a mijloacelor de expresie la acordeon în muzica academică de la confluența secolelor XX – XXI. Cercetarea propune o tratare sistemică proprie a tehnicilor extinse și evidențierea relației dintre limbajul componistic contemporan și transformările practicii interpretative. De asemenea, lucrarea contribuie la redefinirea rolului expresiv al acordeonului și oferă repere aplicative pentru interpretare și pedagogia muzicală.

Problema științifică importantă soluționată se definește prin fundamentarea teoretică a noilor mijloace de expresie și tehnici de interpretare la acordeon, prin corelarea evoluției organologice a instrumentului cu dezvoltarea repertoriului contemporan universal și național. Cercetarea propune o abordare integratoare, care demonstrează interdependența dintre construcția instrumentului, explorările componistice și formarea unei noi paradigme interpretative.

Importanța teoretică a tezei rezidă în elucidarea particularităților și a rolului limbajului instrumental în contextul muzicii contemporane, oferind un cadru coerent de comprehensiune a fenomenului acordeonistic contemporan, prin argumentarea teoretică a corelației dintre evoluția sa constructivă, explorările componistice și noile realizări în domeniul artei interpretative. Cercetarea sprijină consolidarea unui cadru metodologic necesar studiului acordeonului, integrarea instrumentului în discursul științific general al muzicii contemporane, contribuind la definirea identității sale sonore și estetice în contextul muzicii universale de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în posibilitatea utilizării și integrării rezultatelor cercetării în practica interpretativă și pedagogică a acordeonului; în curriculumul disciplinelor de specialitate din învățământul artistic de nivel superior și mediu și pot servi drept suport metodologic pentru compozitori și cercetători interesați de extinderea posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului.

Aprobarea rezultatelor a avut loc în cadrul comunicărilor la șapte conferințe științifice naționale și internaționale, reflectate în 9 publicații: 5 articole și 4 rezumate. Rezultatele cercetării sunt implementate în procesul didactic, în clasa de acordeon a autorului, la AMTAP și CEEA „Șt. Neaga”, cât și în practica sa interpretativă.

ANNOTATION

Mîrzac Sergiu. New means of expression and techniques of interpretation of the accordion in academic music at the confluence of the 20th and 21st centuries. PhD thesis, specialty 653.01 Musicology (research), Chisinau, 2025.

The thesis includes sections: annotations, introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, 146 pages of the basic text, bibliography from 166 sources, 83 examples.

Keywords: accordion, performance, extended techniques of interpretation, organology, technical improvement, original repertoire for the accordion.

Field of study: art of musical performance, organology.

Purpose and objectives of the research. The research aims to highlight the role of the evolutionary processes of the interpretative language of the accordion in contemporary compositional and performing practice, by investigating and systematizing the new technical, timbral and dynamic resources of the instrument. **Objectives:** to determine the processes of consolidation of the contemporary academic status of the instrument, from the perspective of its organological evolution, of the art of the accordion, of the professionalization and development of performance schools; to elucidate of specific techniques and means of expression, timbral aspects, etc. of the instrument; performing and structural analysis of representative creations from the contemporary universal and national repertoire; to reveal the particularities of the development of the national repertoire dedicated to the accordion, in the context of new performance techniques.

The scientific novelty of the thesis consists in the systematization and conceptualization of modern interpretive techniques and means of expression on the accordion in academic music at the confluence of the twentieth – twenty-first centuries. The research proposes a systemic treatment of extended techniques and highlighting the relationship between contemporary compositional language and the transformations of interpretative practice. The work also contributes to the redefinition of the expressive role of the accordion and offers applicative landmarks for musical interpretation and pedagogy.

The important scientific problem solved in the research is defined by the theoretical foundation of the new means of expression and techniques of accordion performance, by correlating the organological evolution of the instrument with the development of the universal and national contemporary repertoire. The research proposes an integrative approach, which demonstrates the interdependence between the construction of the instrument, the compositional explorations and the formation of a new interpretative paradigm.

The theoretical importance of the thesis lies in elucidating the particularities and the role of instrumental language in the context of contemporary music, providing a coherent framework for understanding the contemporary accordion phenomenon, through the theoretical argumentation of the correlation between its constructive evolution, compositional explorations and new achievements in the field of performing art. The research supports the consolidation of a methodological framework necessary for the study of the accordion, the integration of the instrument into the general scientific discourse of contemporary music, contributing to the definition of its sound and aesthetic identity in the context of the universal music of the late twentieth and early twenty-first centuries.

The applicative value of the work consists in the possibility of using and integrating the results of research into the interpretative and pedagogical practice of the accordion; in the curriculum of specialized disciplines in higher and middle level artistic education and can serve as methodological support for composers and researchers interested in expanding the technical and expressive possibilities of the accordion.

The approval of the results took place within the communications at seven national and international scientific conferences, reflected in 9 publications: 5 articles and 4 abstracts. The results of the research are implemented in the teaching process, in the author's accordion class, at AMTAP and CEEA "Șt. Neaga", as well as in his interpretative practice.

INTRODUCERE

Reconsiderarea rolului acordeonului în cadrul creației academice contemporane este determinată de evoluția limbajului muzical și de aprofundarea posibilităților sale timbrale, dinamice și expresive. Inițial asociat preponderent cu sfera folclorică și cu funcții de acompaniament sau de divertisment solistic, acordeonul a fost perceput mult timp ca un instrument limitat din punct de vedere estetic. Dezvoltarea școlii academice de interpretare, precum și apariția unui repertoriu original, au contribuit la depășirea acestor stereotipuri. În creația componistică contemporană, acordeonul este valorificat pentru flexibilitatea sa timbrală, pentru finețea controlului dinamic și pentru capacitatea de a susține un discurs expresiv nuanțat. Integrarea tehnicilor specifice interpretării moderne a permis extinderea paletelor sonore și a funcțiilor expresive ale instrumentului. Astfel, acordeonul se afirmă astăzi ca un instrument academic în măsură să participe la manifestări artistice complexe și la construcții componistice de amploare, în deplină consonanță cu tendințele muzicii contemporane.

Actualitatea temei. Acordeonul, ca instrument muzical pe care îl cunoaștem astăzi – pe plan structural-constructiv – a apărut la începutul secolului XX. În comparație cu alte instrumente muzicale „clasice”, îl putem considera un instrument relativ tânăr, ce s-a afirmat spectaculos inițial în muzicile tradiționale ale popoarelor lumii, inclusiv în cea românească. Pe parcursul secolului, putem remarca două etape importante în dezvoltarea artei interpretative la acordeon – perioada interbelică, în care instrumentul s-a afirmat în contextul „epocii de glorie” a tangoului, fiind preluat destul de rapid și în muzicile tradiționale ale unui șir întreg de popoare de pe continentul european și american; și perioada postbelică, când acordeonul s-a aflat în vizorul compozitorilor de muzică academică, începând cu anii 1980, producându-se așa numita „explozie”, care a lărgit repertoriul pentru acest instrument, impresionând prin multitudinea stilistică și spectrul larg ce cuprinde toate genurile și formele muzicale. Autorii noilor creații pentru acordeon reprezintă diferite școli componistice: S. Gubaidulina, V. Semionov – Rusia, F. Angelis – Franța, V. Runchak – Ucraina, S. Mossenmark – Danemarca ș.a. Totodată, în ultimii ani, compozitori importanți din Republica Moldova au scris piese originale pentru acordeon: remarcăm aici creațiile lui Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev și Vlad Burlea, ce constituie o premieră pentru repertoriul academic național de acordeon.

Valoarea artistică a acestui repertoriu academic contemporan pentru acordeon, ce se deosebește printr-o diversitate stilistică și genuistică amplă, impresionând prin tehnicile componistice, mijloacele de expresivitate și interpretative inovatorii, impune studiul științific al acestuia, având în vedere că în literatura de specialitate există încă destul de puține studii axate pe această problematică.

În aceeași ordine de idei, menționăm că o serie întreagă de factori au contribuit la „saltul” spectaculos pe care l-a realizat instrumentul pe parcursul secolului și până în prezent, trecând de la muzica populară și cafe-concert la cea academică contemporană: perfecționarea construcției sale tehnice (în special, în a doua jumătate a secolului XX și în secolul XXI), profesionalizarea academică, dezvoltarea artei de interpretare și apariția noilor tehnici de interpretare, reflectate în repertoriul contemporan pentru acordeon, apariția unui repertoriu academic scris special pentru acordeon ș.a. Astăzi acordeonul face parte din grupul celor mai noi instrumente academice, iar arta de interpretare la acest instrument a atins cele mai înalte culmi ale profesionalismului și virtuozității.

Acest instrument are un rol aparte și în cultura muzicală națională, bucurându-se de o largă popularitate cât în mediul folcloric, atât și cel academic. Tema propusă pentru cercetare în teza de doctor abordează factorii care au contribuit la afirmarea academică a instrumentului, de la apariția sa și până în prezent, unul din argumentele actualității sale fiind determinat de lipsa cercetărilor în acest domeniu, cât la noi în republică atât și în spațiul românesc.

Actualitatea tematicii abordate în teză este cu atât mai mare, cu cât acest repertoriu nou prezintă numeroase inovații în domeniu, bazate pe o multitudine de efecte sonore, timbrale și procedee tehnice contemporane, ce nu au mai fost abordate în literatura de specialitate și necesită o cercetare detaliată, rezultatele căreia vor permite identificarea unor noi perspective în abordarea problemei expresivității muzicale și a valorificării potențialului artistic al instrumentului.

Modernizarea acordeonului, progresul tehnic și interpretativ, lărgirea repertoriului, dezvoltarea școlii naționale de acordeon, impune cercetarea temei propuse din perspectiva mai multor aspecte: ca fenomen artistic complex; creativ, ce constă în colaborarea și dialogul cu compozitorii, unde interpretul devine co-autor, care transformă procesul de interpretare într-un fenomen artistic creator original; inovativ, ce presupune stimularea procesului de descoperire a noilor posibilități a instrumentului, conducând nemijlocit la lărgirea repertoriului academic contemporan al acordeonului.

În acest context, cercetarea a necesitat o selecție a repertoriului propus pentru analiză, în funcție de valoarea artistică a lucrărilor, originalitatea procedeele tehnice și componistice, multitudinea și diversitatea mijloacelor de expresivitate etc. Argumentând selectarea repertoriului

analizat în teză, remarcăm că inițial demersul de cercetare a fost orientat spre includerea unui repertoriu internațional contemporan pentru acordeon mai larg, în vederea conturării unui cadru comparativ amplu privind evoluția mijloacelor de expresie și a tehnicilor interpretative moderne. Totuși, apariția unor creații originale pentru acordeon semnate de unii din cei mai renumiți compozitori autohtoni (Ghenadie Ciobanu, Vlad Burlea, Vladimir Beleaev) în perioada scrierii tezei de față a determinat o reconsiderare a direcției investigației. Acest fapt a oferit posibilitatea de a deplasa accentul cercetării spre repertoriul național contemporan, a cărui valoare artistică și relevanță muzicologică justifică pe deplin integrarea sa într-o teză de doctorat. Prin urmare, schimbarea de perspectivă nu a reprezentat o restrângere a obiectului de studiu, ci, dimpotrivă, o adaptare firească la dinamica actuală a creației componistice din Republica Moldova și la necesitatea valorificării științifice a unor lucrări academice pentru acordeon, de dată recentă.

Scopul tezei: cercetarea de față își propune să evidențieze rolul proceselor evolutive ale limbajului interpretativ al acordeonului în practica componistică și interpretativă contemporană, prin investigarea și sistematizarea noilor resurse tehnice, timbrale și dinamice ale instrumentului. Pentru realizarea scopului sunt propuse următoarele **obiective:**

- determinarea proceselor de consolidare a statutului academic contemporan al instrumentului, din perspectiva evoluției sale organologice, a elucidării principalelor repere ale dezvoltării artei acordeonului, a profesionalizării și dezvoltării unor școli interpretative;
- elucidarea tehnicilor specifice și a mijloacelor de expresie, a aspectelor timbrale etc. ale instrumentului;
- analiza interpretativă și structurală a unor creații reprezentative din repertoriul universal și național contemporan;
- relevarea particularităților dezvoltării repertoriului național dedicat acordeonului, în contextul noilor tehnici de interpretare.

Noutatea științifică a tezei constă în sistematizarea și conceptualizarea tehnicilor interpretative moderne și a mijloacelor de expresie la acordeon în muzica academică de la confluența secolelor XX – XXI. Cercetarea propune o tratare sistemică proprie a tehnicilor extinse și evidențierea relației dintre limbajul componistic contemporan și transformările practicii interpretative. De asemenea, lucrarea contribuie la redefinirea rolului expresiv al acordeonului și oferă repere aplicative pentru interpretare și pedagogia muzicală. Originalitatea tezei este determinată și de sinteza abordărilor muzicologice și interpretative cu cele din domenii conexe.

Problema științifică importantă soluționată în cadrul tezei se definește prin fundamentarea teoretică a noilor mijloace de expresie și tehnici de interpretare la acordeon, prin corelarea evoluției organologice a instrumentului cu dezvoltarea repertoriului contemporan

universal și național. Cercetarea propune o abordare integratoare, care demonstrează interdependența dintre construcția instrumentului, explorările componistice și formarea unei noi paradigme interpretative. Analiza unor creații originale reprezentative din repertoriul universal și național pentru acordeon scot în evidență rolul tehnicilor extinse de interpretare în contextul limbajului componistic și oferă un cadru coerent de comprehensiune a fenomenului acordeonistic contemporan.

Baza teoretică și metodologică. Teza presupune o analiză multidimensională a temei de cercetare, din perspectiva științei muzicologice și a teoriei interpretării muzicale, ceea ce a determinat o abordare adecvată realizării scopului și obiectivelor propuse. Cercetarea muzicologică a integrat metode precum cea a *analizei și sintezei*, *analizei diacronice* și *comparativ-istorice* ș.a., care determină reflectarea componentelor și conexiunilor complexe ale fenomenului muzical. În acest sens, un sprijin fundamental l-au constituit lucrările *Metodologia cercetării în muzicologie* semnată de Victoria Melnic [31] și *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică* de Valentina Sandu-Dediu [49], repute cercetătoare din spațiul românesc.

Totodată, conform unor principii fundamentale ale cercetării interpretării muzicale, precum unitatea dintre teorie și practică, contextualizarea, subordonarea tehnicii, expresivității muzicale, integrarea în cadrul interpretării a unor elemente estetice, psihologice ș.a., cât și metodelor de cercetare istorico-stilistică, comparativă, organologică, axiologică, etc. a fost posibilă abordarea complexă a partiturilor originale pentru acordeon, inclusiv a unor aspecte de tratare creativă artistică, analiza structurală și aspecte ale interpretării tehnicilor extinse, în contextul limbajului componistic contemporan al creațiilor analizate. Un loc aparte îl ocupă abordarea sintetică a binomului creator compozitor-interpret, ce are un rol esențial în special în muzica contemporană.

Baza metodologică a cercetării se axează pe lucrări științifice fundamentale în domeniu, ce se referă la problemele de muzicologie, componistică, ale artei interpretative, cât și la diverse aspecte din domenii conexe precum pedagogia artistică, psihologia creației, culturologie ș.a. Un grup aparte îl constituie literatura de limbă engleză ce vizează compozițiile contemporane pentru acordeon, cât și cea dedicată unor compozitori sau acordeoniști marcanți.

Literatura de specialitate dedicată acordeonului este vastă și consistentă, fiind elaborată, în mare parte, de autori care reunesc dubla ipostază de cercetători și interpreți. În „școlile” de acordeon regăsim informații științifice esențiale privind istoria, structura și mecanismele instrumentului, sistemele de notație și particularitățile acustice, aspecte care, deși nu vizează direct studiul interpretativ, constituie un fundament indispensabil pentru înțelegerea profundă a fenomenului artistic. Din acest motiv, în cadrul cercetării de față nu am operat o delimitare strictă

între surse științifice și didactice, ci am optat pentru valorificarea lor în funcție de relevanța pentru problematica investigată.

Un reper fundamental îl constituie lucrarea lui Friedrich Lips, *Искусство игры на баяне* [92]. Concepția autorului asupra tehnicii instrumentale – definită nu ca scop autonom, ci ca „infrastructură” a realizării intenției artistice – a orientat demersul nostru metodologic spre subordonarea analizei tehnice, dimensiunii expresive. Tratarea burdufului ca „organ respirator” al instrumentului, analogia cu emisia sonoră a instrumentelor de suflat și accentul pus pe controlul presiunii burdufului, cu implicații directe asupra timbrului și frazării, constituie principii integrate în analiza lucrărilor contemporane abordate în teză.

O perspectivă actuală și plurivalentă asupra statutului acordeonului în muzica academică contemporană este oferită de volumele *Modern Accordion Perspectives vol.I-IV* [141, 142, 143, 144], coordonat de Claudio Jacomucci, ce aduc contribuții semnate de interpreți și pedagogi de renume. Materialele reunite în aceste volume abordează inovațiile tehnice (microtonalitate, extinderea paletei timbrale), integrarea acordeonului în muzica de ansamblu și în contexte electroacustice, precum și problematica identității profesionale și dezvoltarea școlilor de interpretare. Ideea consolidării statutului acordeonului prin deschidere culturală, de colaborare interdisciplinară și integrare în programe universitare constituie un element metodologic important al cercetării noastre.

Lucrarea *The Techniques of Accordion Playing* de Bettina Buchmann [125], oferă o sistematizare riguroasă a tehnicilor moderne și extinse, incluzând standarde de notație și exemple din repertoriul contemporan. Această contribuție a sprijinit analiza tehnicilor componistice actuale și a relației dintre parametrii constructivi ai instrumentului și rezultatul sonor.

Dimensiunea istorică și socioculturală a acordeonului este fundamentată prin studiul lui Marion Jacobson, *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion* [139], care urmărește transformările identitare ale acordeonului de la instrument popular la instrument legitim al muzicii academice. Această perspectivă a permis contextualizarea organologică și repertorială a fenomenului cercetat.

De o relevanță aparte pentru direcțiile inovative actuale este articolul semnat de Fanny Vicens și Jean-Étienne Sotty [165], dedicat acordeonului microtonal XAMP, care evidențiază extinderea capacităților timbrale prin microtonalitate și procesare electronică. Această contribuție susține dimensiunea metodologică orientată spre analiza interacțiunii dintre evoluția construcției instrumentale și explorarea componistică contemporană.

Contribuții majore în spațiul nord-american aparțin lui Joseph Macerollo [152, 153, 154, 155] și Joseph Petric [158], ale căror lucrări tratează evoluția acordeonului în muzica modernă și

dezvoltă concepte interpretative cu caracter exhaustiv. În spațiul francez, Pierre Monichon [151], a fundamentat cercetarea istorică și culturală a instrumentului, contribuind la „legitimarea” sa academică.

Cercetările doctorale recente, precum cele ale lui Jean-Étienne Sotty [165] și Vincent Lhermet [149], confirmă afirmarea unei noi identități sonore a acordeonului începând cu anii 1990, marcate de expansiunea repertoriului și de integrarea tehnologiilor electronice. În Republica Moldova, tezele de doctor semnate de acordeoniștii și profesorii Petru Știucă [52, 54] și Dumitru Calmîș [12] completează cadrul teoretic prin abordări dedicate transcripției academice și constituirii genului de sonată pentru acordeon solo.

Și lucrarea lui Dan Voiculescu *Polifonia secolului XX* [57] constituie un reper teoretic important pentru prezenta cercetare, întrucât permite explicarea transformărilor suferite de gândirea polifonică în muzica modernă și contemporană. În contextul tezei, această sursă contribuie la fundamentarea analizei limbajului componistic aplicat acordeonului, instrument care, prin sistemul basului liber, prin mobilitatea registrelor și prin posibilitatea diferențierii timbrale a planurilor sonore, devine capabil să susțină structuri polifonice complexe. Astfel, tehnicile interpretative noi nu sunt examinate doar ca procedee de virtuozitate sau efecte sonore, ci ca elemente integrate într-un discurs muzical contemporan bazat pe linearitate, stratificare, densitate texturală și interacțiune între planuri sonore.

Astfel, baza teoretică și metodologică a cercetării se structurează interdisciplinar, la confluența organologiei, pedagogiei, analizei interpretative și studiilor culturale, urmărind corelarea evoluției constructive a instrumentului cu afirmarea sa identitară și expresivă în muzica contemporană.

Un loc aparte în suportul bibliografic al cercetării îl ocupă sursele dedicate compozitorilor și creațiilor analizate în teză. Astfel, monografia Valentinei Holopova *София Губайдулина* [113] a constituit un reper muzicologic esențial în cercetarea lucrării sale *De profundis* pentru acordeon solo, deoarece oferă atât o perspectivă amplă asupra universului componistic al Sofiei Gubaidulina asupra principiilor sale estetice și asupra dimensiunii spirituale a limbajului muzical, cât și unele date esențiale despre această creație, care constituie un reper major în repertoriul academic contemporan pentru acordeon. Unul din argumentele selectării acestei creații pentru cercetarea de față este faptul că lucrarea reprezintă una dintre primele consacări ale tehnicilor extinse în literatura originală pentru acest instrument, nu ca simple efecte timbrale, ci ca elemente constitutive ale dramaturgiei și expresiei muzicale. Semnată de o compozitoare de anvergură internațională, piesa confirmă integrarea acordeonului în sfera creației academice de înalt nivel și evidențiază capacitatea sa de a susține un mesaj spiritual și simbolic complex. În acest sens, ne-

am sprijinit pe teza centrală a V. Holopova, conform căreia tehnicile extinse ale instrumentului sunt tratate ca un sistem expresiv complex, în care registrul, timbrul, densitatea sonoră, clusterul, glissando și gestul burdufului nu funcționează ca efecte izolate, ci ca mijloace de configurare a unui discurs simbolic, dramatic și spiritualizat. Autoarea consideră lucrarea dată ca fiind reprezentativă nu doar pentru repertoriul academic al acordeonului, ci și pentru estetica muzicii contemporane cu substrat filosofic și religios.

O altă lucrare remarcabilă din repertoriul pentru acordeon solo, selectată pentru cercetarea de față este Suita *Cinci tablouri ale țării GULAG* de Victor Vlasov, având o valoare artistică dramaturgică și tehnico-interpretativă incontestabilă, confirmată, inclusiv, prin locul pe care-l ocupă astăzi în cadrul repertoriului academic contemporan pentru acest instrument. Lucrarea (scrisă în 1991, publicată în 2004) marchează o etapă importantă în dezvoltarea literaturii originale pentru acordeon, atât prin conceptul programatic profund și prin forța expresivă a discursului, cât și prin valorificarea unor tehnici inovative specifice acordeonului, integrate organic în cadrul de imagini, idei și dramaturgic al lucrării, în care acordeonul devine un factor determinant al mesajului artistic, capabil să exprime stări psihologice complexe și conținuturi istorice de mare intensitate. Printre puținele surse muzicologice dedicate acestei creații se află articolele cercetătorului S. Borodavkin [68, 69], în care este analizată destul de minuțios suita și care ne-a fost de un real folos în elaborarea subcapitolului respectiv.

Selectarea celei de-a treia creații din repertoriul universal pentru acordeon selectată pentru cercetare – *Fragilissimo Entera* de Gorka Hermosa – este justificată, pe de o parte, prin complexitatea mesajului artistic, iar, pe de alta, prin caracterul său reprezentativ în ce privește afirmarea identității sonore și expresive a instrumentului în muzica contemporană. Lucrarea relevă modul în care scriitura componistică modernă valorifică resursele timbrale, dinamice și tehnice ale acordeonului, transformându-l într-un mijloc autonom de expresie artistică. În cazul lucrării cunoscutului compozitor și acordeonist spaniol, una dintre dificultățile cercetării a constat în caracterul limitat al surselor muzicologice de limbă română sau rusă, dedicate acesteia, în special în spațiul Republicii Moldova, unde informațiile privind creația compozitorului și analiza acestei piese sunt aproape inexistente. În aceste condiții, documentarea s-a bazat în principal pe siteul oficial al compozitorului, care a reprezentat sursa fundamentală pentru date bio-bibliografice, catalogul creațiilor, partiturile disponibile și unele materiale audio aferente creației sale [137].

O situație relativ similară o constatăm și cu referire la creațiile pentru acordeon semnate de compozitorii autohtoni, care au constituit obiectul de cercetare în teza de față. Autorul tezei a publicat articole dedicate în mod special unor două dintre acestea [40, 41]. Totuși, în literatura muzicologică autohtonă găsim lucrări de referință precum monografia *Armonia sferelor: Creația*

compozitorului Ghenadie Ciobanu [35] semnată de Elena Mironenco, care a constituit un reper esențial pentru cercetarea noastră, oferind o fundamentare muzicologică a universului componistic al autorului. Totodată, vom menționa, că deși monografia a fost publicată anterior apariției ciclului pentru acordeon solo analizat în teză, tezele prezentate de reputata cercetătoare permit încadrarea acestor lucrări în continuitatea preocupărilor estetice ale compozitorului pentru spațialitatea sonoră, dimensiunea filosofică, simbolism și expresivitate timbrală. Referiri importante asupra aspectelor componistice, stilistice, ideatice etc. ale ciclului analizat în teză ne oferă cunoscutul muzicolog Irina Ciobanu-Suhomlin, în cadrul unui articol dedicat lucrărilor pentru instrumente solo ale compozitorului [115]. În acest sens, autoarea menționează că *Expanding Space I-II* pot fi tratate nu doar ca explorări ale tehnicilor instrumentale contemporane, ci ca manifestări ale unei concepții componistice profunde, în care sunetul, tăcerea, registrul, densitatea și gestul interpretativ participă la configurarea unui discurs artistic cu semnificații cosmice și existențiale. Și creația compozitorilor Vlad Burlea și Vladimir Beleaev s-a aflat în atenția muzicologilor din Republica Moldova [respectiv – 4, 25, 29; 8, 98, 107], articolele cărora ne-au fost utile în conturarea profilului componistic al compozitorilor.

Toate aceste surse compensează lacunele existente în cercetarea muzicologică din Republica Moldova dedicate repertoriului contemporan pentru acordeon și problematicii tehnicilor extinse. Selectarea și includerea acestor creații în circuitul științific răspunde necesității de a integra în cercetarea muzicologică din Republica Moldova repere esențiale ale repertoriului universal și național contemporan pentru acordeon, insuficient explorat până în prezent în literatura de specialitate.

Importanța teoretică a tezei rezidă în contribuția la elucidarea particularităților limbajului instrumental în contextul muzicii contemporane, a tehnicilor extinse ale acordeonului, a aspectelor inovative legate de timbralitate, microtonalitate etc., cu referire la un instrument aflat într-un proces continuu de afirmare academică. Totodată, tema contribuie la fundamentarea teoretică a relației dintre evoluția organologică a acordeonului și dezvoltarea repertoriului contemporan, evidențiind modul în care modificările constructive și explorările componistice generează noi paradigme interpretative. Prin analiza mijloacelor de expresie specifice acordeonului, cercetarea sprijină consolidarea unei terminologii specializate și a unui cadru metodologic necesar studiului artei interpretative moderne. Astfel, demersul facilitează integrarea acordeonului în discursul științific general al muzicii contemporane, contribuind la definirea identității sale sonore și estetice în contextul muzicii universale de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în posibilitatea utilizării și integrării rezultatelor cercetării în practica interpretativă și pedagogică a acordeonului. Studiul oferă interpreților repere

concrete pentru abordarea repertoriului original pentru acest instrument, de la confluența secolelor XX–XXI, facilitând înțelegerea relației dintre scriitura componistică și realizarea sonoră. Totodată, concluziile pot fi integrate în curriculumul disciplinelor de specialitate din învățământul artistic de nivel superior și mediu, contribuind la actualizarea programelor de studiu în raport cu exigențele muzicii contemporane. Lucrarea poate servi, de asemenea, drept suport metodologic pentru compozitori și cercetători interesați de extinderea posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului.

Aprobarea rezultatelor. Teza de doctorat a fost elaborată în cadrul Școlii Doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Lucrarea a fost discutată în ședințele Comisiei de îndrumare și ale Comisiei de presusținere din 9 aprilie 2026, proces verbal nr. 1, fiind recomandată pentru susținerea publică. Rezultatele științifice ale cercetării au fost aprobate în cadrul comunicărilor la șapte conferințe științifice naționale și internaționale, desfășurate în Republica și peste hotare (România). Conținutul tezei este reflectat în 5 articole științifice și 4 teze publicate.

De asemenea, rezultatele cercetării sunt implementate în procesul didactic, în clasa de acordeon a autorului, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice și la CEEA „Șt. Neaga”, cât și în practica interpretativă solistică și de promovare a artei acordeonului, în calitate de inițiator și organizator al Festivalului *Moldova Accordion Days*.

Sumarul conținutului tezei. Lucrarea include o introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, și o bibliografie ce cuprinde 166 de titluri. Textul de bază este expus într-un volum de 146 pagini, inclusiv exemplele muzicale.

Introducerea evidențiază actualitatea și relevanța temei propuse spre cercetare, scopul și obiectivele, noutatea științifică, precum și problema științifică importantă soluționată în domeniu. De asemenea, sunt elucidate aspecte legate de baza teoretică și metodologică, importanța teoretică și valoarea aplicativă a rezultatelor obținute; sunt expuse informații privind aprobarea rezultatelor cercetării în cadrul conferințelor științifice și a publicațiilor științifice.

Capitolul 1, Arta acordeonului contemporan ca obiect de cercetare: dimensiuni muzicologice și interpretative, conține patru subcapitole, în care se abordează arta acordeonului contemporan ca obiect complex de cercetare, analizat din perspective teoretice, organologice și interpretative. Sunt examinate cercetări teoretice dedicate artei interpretative la acordeon, este analizată evoluția acordeonului din perspectivă organologică, de la conceptele constructive inițiale până la tendințele inovative contemporane, subliniindu-se impactul acestora asupra posibilităților expresive și tehnice ale interpretării moderne.

De asemenea, a fost examinată evoluția artei acordeonului pe plan universal și național, cu accent pe procesul de profesionalizare și pe contribuția interpreților-virtuozi la afirmarea instrumentului ca mijloc de expresie artistică autonomă. Aceste trei perspective au un rol esențial în reflectarea situației actuale din domeniul problematicii tezei, întrucât dezvoltarea interpretării acordeonistice nu poate fi separată de contextul instituțional, pedagogic și artistic în care s-a produs aceasta.

Capitolul 2, cu titlul **Acordeonul – exponent al limbajului componistic contemporan**, conține patru subcapitole. Primul, relevă rolul acordeonului ca exponent al limbajului componistic contemporan și în configurarea discursului muzical modern. Sunt investigate tehnicile extinse, dezvoltate la confluența secolelor XX–XXI, cu accent pe diversificarea mijloacelor expresive și pe extinderea paletelor timbrale a instrumentului. Următoarele trei subcapitole sunt dedicate unor trei lucrări relevante, în opinia autorului, pentru dezvăluirea problematicii temei de cercetare.

Analiza lucrării *De Profundis* de Sofia Gubaidulina pune în lumină dimensiunea spirituală și simbolică a acordeonului iar studiul Suitei *Cinci tablouri ale țării GULAG* de Victor Vlasov relevă funcția determinantă a instrumentului în realizarea conceptului programatic și a dramaturgiei muzicale a acestei creații. Totodată, piesa *Fragilissimo Entera* de Gorka Hermosa este analizată ca model de afirmare a identității sonore și expresive a acordeonului în muzica contemporană, evidențiind capacitatea instrumentului de a genera un discurs autonom și inovativ.

Capitolul 3, intitulat **Noile tehnici de interpretare la acordeon reflectate în creații componistice** conține patru subcapitole în care sunt reflectate noile tehnici de interpretare la acordeon în creațiile componistice contemporane din Republica Moldova, evidențiind contribuția autorilor la dezvoltarea limbajului instrumental modern. Sunt prezentate reperele principale ale repertoriului pentru acordeon, subliniindu-se diversificarea mijloacelor expresive și consolidarea statutului academic al instrumentului.

Analiza lucrărilor *Konzeptstück* de Vladimir Beleaev, *Expanding Space* de Ghenadie Ciobanu și *Clepsidra* de Vlad Burlea relevă modalitățile prin care tehnicile extinse, explorările timbrale și conceptele componistice inovative contribuie la afirmarea unei identități interpretative distincte în spațiul muzical autohton.

Fiecare capitol conține un subcapitol în care sunt inserate concluziile asupra celor relatate. De asemenea, Concluziile generale și recomandările propun o sinteză asupra cercetării în întregime și conturează aportul tezei în extinderea cunoștințelor teoretice în domeniul artei de interpretare la acordeon, în contemporaneitate.

1. ARTA ACORDEONULUI CONTEMPORAN CA OBIECT DE CERCETARE: DIMENSIUNI MUZICOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE

Acordeonul s-a impus în viața artistică contemporană ca un fenomen artistic complex, având un parcurs istoric bogat în date factologice și destul de bine documentat, o bază instituționalizată solidă a didacticii instrumentului, în Republica Moldova și în întreaga lume, un repertoriu original consacrat, bucurându-se de o tot mai mare popularitate în rândul tinerilor muzicieni, a publicului, și, nu în ultimul rând, de un interes tot mai mare din partea compozitorilor. Iată de ce, pentru a reflecta în mod cât mai complet situația din domeniul cercetat, am considerat necesar să grupăm întreg complexul de fenomene distincte legate de problematica temei propuse spre cercetare, în mod convențional, pe mai multe dimensiuni, ce se referă la cercetarea științifică muzicologică și teoria interpretării; domeniul didactic; repertoriul acordeonistic original; viața artistică contemporană; aspecte istoriografice etc., în scopul prezentării unei perspective generale integratoare a artei acordeonului în contemporaneitate.

Astfel, sursele teoretice oferă fundamentul conceptual și metodologic al cercetării, evidențiind stadiul actual al reflecției muzicologice și al teoriei interpretării asupra acordeonului. Fără această bază, analiza riscă să rămână fragmentară sau insuficient ancorată în discursul științific existent. Dimensiunea organologică permite înțelegerea evoluției instrumentului ca obiect sonor și tehnic, clarificând condiționările tehnice-structurale care au influențat dezvoltarea repertoriului și a practicii interpretative. Aceasta explică legătura directă dintre transformările constructive ale acordeonului și extinderea posibilităților sale expresive iar sursele din domeniul artei interpretative, analizate pe plan universal și național, evidențiază modul în care instrumentul a fost valorizat pe plan artistic prin procesul de profesionalizare și prin activitatea interpreților-virtuozi. Această perspectivă este esențială pentru înțelegerea mecanismelor de legitimare artistică și instituțională a acordeonului. Corelarea celor trei mari domenii permite conturarea unei viziuni unitare asupra problematicii tezei.

Totodată, articularea celor trei dimensiuni facilitează înțelegerea relațiilor de interdependență dintre teorie, instrument și practică interpretativă. Sursele muzicologice capătă relevanță sporită atunci când sunt raportate la realitățile organologice concrete ale instrumentului studiat. La rândul său, evoluția construcției acordeonului nu poate fi evaluată exhaustiv fără a analiza impactului acesteia asupra discursului interpretativ și asupra cerințelor estetice ale

repertoriului. Dimensiunea interpretativă oferă exemple elocvente ale modului în care potențialul tehnic al instrumentului este transpus în expresie artistică. Totodată, relevarea unor nume sonore ale interpreților-virtuozi permite identificarea unor modele de gândire muzicală și abordări ale tehnicii instrumentale ce au influențat direcțiile de dezvoltare ale școlilor acordeoniste. Integrarea perspectivei naționale într-un cadru universal favorizează evidențierea specificului local și a contribuțiilor originale la patrimoniul muzical național. Această abordare comparativă sprijină delimitarea poziției cercetării de față în raport cu studiile anterioare. Prin urmare, capitolul nu are doar un rol descriptiv, ci și unul critic și evaluativ. Structurarea problematicii pe cele trei dimensiuni asigură coerența internă a demersului științific. Astfel, analiza realizată devine un suport solid pentru interpretările și concluziile dezvoltate în capitolele ulterioare ale tezei.

1.1. Arta interpretării la acordeon în literatura de specialitate

Literatura dedicată acordeonului este destul de largă și consistentă. De regulă, autorii întrunesc dubla „specializare” de cercetător și interpret, iar în „școlile” de acordeon putem găsi informații științifice prețioase legate de istoria, structura instrumentului, aspecte de notație etc., care, de fapt, nu prezintă tangențe nemijlocite cu studiul interpretativ. Iată de ce, în subcapitolul de față nu am optat pentru delimitarea acestor surse în științifice și didactice, ci am ales modalitatea de prezentare, conform importanței acestor materiale pentru teza noastră.

Una din cele mai importante cercetări din acest domeniu este semnată de legendarul acordeonist Friedrich Lips, autor al *Искусство игры на баяне* [92] – lucrare canonică pentru școala de baian, în special, cea rusă. Relevarea unor aspecte legate de tehnicile de interpretare, inclusiv tehnicile extinse; de potențialul expresiv al instrumentului; teza legată de tehnica instrumentului, care, în viziunea lui, nu este un scop autonom, ci „infrastructura” prin care se realizează intenția artistică a compozitorului; tratarea burdufului ca „organ respirator” al instrumentului și despre importanța controlului presiunii/rezistenței acestuia, prin analogie cu controlul emisiei sonore la instrumentele de suflat sau voce, cu consecințe directe asupra timbrului, dinamicii și direcției frazării etc., au constituit puncte de reper esențiale pentru dezvoltarea artei acordeonului în general, ca și pentru cercetarea de față. Merită de menționat și opiniile lui F. Lips despre potențialul polifonic al acordeonului, iar colaborările sale de creație cu diferiți compozitori reprezintă un model de abordare a partiturilor contemporane, din perspectiva interpretului. Teza autorului despre interpretare ca despre pe un proces artistic complex, în care tehnica este subordonată expresiei și gândirii muzicale, de asemenea, a constituit un reper în cercetarea noastră: „Tehnica nu este un scop în sine, ci un mijloc de a releva conținuturile artistice ale muzicii” [92 p. 3].

Cele patru volume de materiale științifice și didactice, intitulate *Modern Accordion Perspectives* [141-144] – cuprind o serie de articole de referință semnate de interpreți și pedagogi cu renume precum Iñaki Alberdi, Klaudiusz Baran, Pascal Contet ș.a. Volumul este coordonat de Claudio Jacomucci – celebru acordeonist, pedagog și promotor al muzicii moderne – și oferă o imagine actuală amplă, din perspective multiple, asupra statutului acordeonului în muzica academică contemporană. „Acordeonul a intrat definitiv în sfera artei muzicale contemporane”, afirmă C. Jacomucci. Autorii evidențiază inovațiile tehnice ale instrumentului, printre care și acordeonul cu sferturi de ton și dezvoltările constructive care permit explorări microtonale și o paletă timbrală extinsă; discută asupra repertoriului și asupra noilor forme de muzică de ansamblu, unde acordeonul este integrat creativ alături de alte instrumente și de tehnologia electronică; se opresc asupra transformărilor acordeonului în contextul muzicii contemporane, abordând dimensiuni tehnice, artistice, pedagogice și culturale; abordează probleme de pedagogie, profesionalizare și integrare instituțională a instrumentului; își îndreaptă atenția asupra pieței artistice, „identității” profesionale în raport cu repertoriul contemporan. Ca un fir roșu în materialele volumelor analizate trece ideea despre contradicțiile legate de formarea interpretului (în conservator/academie) și realitățile socioeconomice ale scenei: se vorbește despre transformări ale circuitelor de concert, rolul manageriatului cultural, schimbarea publicului și a criteriilor de vizibilitate. Pentru acordeon, această discuție are relevanță specială: instrumentul se află la intersecția dintre tradițiile populare, școlile naționale puternice și dorința de legitimare în „serious art”.

Axându-se pe latura pedagogică, autorii insistă asupra faptului că învățământul superior formează simultan muzicieni și, inevitabil, viitori pedagogi; iar identitatea de interpret trebuie completată de competențe metodice. Se subliniază importanța motivației și a studiului disciplinelor conexe (cultură teoretică, capacitate de selecție critică a repertoriului ș.a.), precum și necesitatea integrării muzicii contemporane în programele de studiu.

În calitate de pedagog consacrat al acordeonului, C. Jacomucci optează pentru consolidarea instituțională a statutului instrumentului, prin extinderea programelor universitare în Europa. Privind spre viitor, autorul susține necesitatea experimentului, a colaborărilor cu compozitori și artiști din alte domenii, propunând soluții în vederea deschiderii culturale, educației solide și integrarea acordeonului în contexte artistice largi, pentru a-i asigura un rol relevant pe scena muzicală internațională.

Un alt autor important în literatura dedicată acordeonului este interpreta germană Bettina Buchmann, care a publicat în 2010 *The techniques of Accordion Playing* [125] – o lucrare de referință în domeniu, în care sunt prezentate tehnicile de interpretare moderne ale acordeonului.

Autoarea descrie proprietățile constructive și acustice ale instrumentului, standardele de notație pentru efectele speciale și multitudinea de înregistrări și registre sonore. Cartea conține numeroase exemple din literatura contemporană, explicații despre execuția tehnicilor speciale extinse, soluții pentru studiu; discografie și înregistrări ale segmentelor muzicale relevante. Autoarea subliniază că „dezvoltarea acordeonului va continua să inspire compozitorii să îmbogățească muzica contemporană prin sunete noi, neegale” [125 p. 10], evidențiind potențialul instrumentului de a genera timbruri inedite și de a fi integrat în muzica de avangardă.

Autoarea americană Marion Jacobson, în lucrarea *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion* [134], propune o abordare istorică, culturală și sociologică asupra instrumentului, urmărind traseul său de la instrument popular la instrument „legitim” al muzicii academice. „Identitatea acordeonului a fost mereu marcată de percepțiile culturale”, arată autoarea [139 p. 2]. Astfel, perspectiva socio-simbolică a analizelor sale a permis plasarea instrumentului în contextele organologic și repertorial, al marketingului și educației muzicale, al identității sale în reprezentările publice. Autoarea urmărește „momentele de tranziție” ale contextului american de dezvoltare a instrumentului, în care acordeonul își schimbă statutul de la instrument importat, asociat spectacolelor de tip *vodevil*, la produs „americanizat” de masă.

Contribuții importante în cercetarea acordeonului pe continentul american au adus autorii canadieni. Joseph Macerollo, cunoscut promotor al instrumentului, profesor la *Queen's University* și *University of Toronto*, a semnat numeroase lucrări de referință în domeniu, dintre care remarcăm pe cele mai relevante pentru cercetarea noastră: *The Accordion In Transition* [153], care tratează probleme ale evoluției acordeonului în muzica modernă; *Not Another New Music Group* [154] – o colecție de articole despre repertoriul contemporan; *Students Guide to the Accordion* [155] – un manual dedicat studenților; *Accordion Resource Manual* [152] – una dintre primele resurse academice în limba engleză, servește drept ghid ce oferă informații esențiale despre construcția instrumentului, posibilitățile sale și repertoriul existent ș.a. Un alt cercetător canadian este Joseph Petric – acordeonist-concertist, pedagog, muzicolog și autor al unor lucrări ce vizează arta de interpretare la acordeon în contemporaneitate. Este considerat un pedagog cu o viziune largă asupra repertoriului și a tehnicii instrumentale, influențând generații de acordeoniști datorită literaturii teoretice moderne, prin publicațiile sale, dintre care remarcăm: *The Concert Accordion: Contemporary Perspectives* [157] și *The Holistic Accordion, a Manifesto: Fresh Perspectives of an Interpretive Art* [158] – un tratat axat pe teoria interpretativă ș.a.

Nu putem trece cu vederea contribuțiile aduse în domeniu de către acordeoniștii francezi Pierre Monichon și Jacques Mornet care au pus bazele înțelegerii istorice și culturale a acordeonului în mediile academice franceze. În general, lucrările celor trei profesori –

J. Macerollo, J. Petric și P. Monichon rămân a fi reperi fundamentale pentru studiul teoretic și practic al acordeonului.

Totodată, în spațiul est-european, arta acordeonului s-a dezvoltat intens datorită metodologiilor și școlilor susținute de profesori consacrați precum Klaudiusz Baran și Bogdan Dowlasz din Polonia; Mykola Rizol, Ivan Iașkevici, Petro Serotyuk din Ucraina; Vyacheslav Semyonov și Alexander Dmitriev din Rusia ș.a. Danemarca se remarcă printre țările scandinave, prin nume sonore în domeniul didacticii acordeonistice: Mogens Ellegaard, considerat pionier al acordeonului clasic, a avut un impact major în formarea școlii academice din nordului european; Geir Draugsvoll și James Crabb. De asemenea, în Finlanda, activează figuri marcante precum Matti Rantanen ș.a.

De o relevanță aparte pentru teza noastră este un articol de limbă franceză publicat recent [165], dedicat acordeonului experimental XAMP, construit chiar de autorii acestuia: Fanny Vicens și Jean-Étienne Sotty. Articolul se intitulează *L'accordéon microtonal XAMP: gestation, fabrication et évolution d'un nouvel instrument* (în *La Revue du Conservatoire* 2025) și descrie modul în care prelucrarea sonoră (în special microtonalitatea și procesarea electronică) extinde capacitățile instrumentului. Autorii notează că acordeonul posedă „o paletă sonoră largă, asociată unui potențial armonic bogat” fiind „convenabil pentru muzici care prospectează sunetul și timbrul” (muzica spectrală, muzica concretă instrumentală, muzica mixtă). Ei exemplifică tehnici compoziționale moderne, precum utilizarea efectelor de întârziere pentru a crea un „méta-acordéon” cu palier extins de nuanțe: de exemplu, despre piesa *Plein-jeu* de Philippe Hurel se arată cum *electronică în timp diferit* „sporește capacitățile sonore și timbrale ale acordeonului, oferind iluzia de răsucire a sunetului” [165]. Articolul subliniază și importanța designului instrumental în promovarea noilor dimensiuni ale expresivității. De fapt, articolul reprezintă un fragment al cercetării de doctorat al lui **Jean-Étienne Sotty** se intitulează *Asemănare, imitație, hibridizare: spre o simbioză între acordeon și electronică* (Paris 2022) în care autorul abordează integrarea acordeonului în muzica electroacustică. J.E. Sotty observă că „numeroși compozitori folosesc în prezent acorduri de asemănare între sunetul acordeonului și sunetele electronice” [idem], întrucât „acordeonul este un instrument care poate modula sunete complexe, asemănător unui sintetizator”. Studiul descrie „un nou tip de virtuozitate” obținut prin imitarea electronicii pe acordeon: executantul dezvoltă tehnici specializate de fuziune a timbrului acustic cu cel electronic, „amestecând sunetele instrumentale cu cele electronice” [idem]. Teza prezintă și prototipul unui *accordéon hybride* (modelele microtonale XAMP cu sistem acustic+electronic), semn că inovațiile tehnice vizează chiar modificarea construcției instrumentului însuși.

Arta acordeonului modern se situează în centrul cercetărilor de doctorat din diferite țări. Astfel, ne-au atras atenția mai multe cercetări dedicate unor aspecte, pe cât de inedite, pe atât de interesante.

O altă teză de doctorat, ce ne-a fost utilă în cercetarea noastră se intitulează *Repertoriul contemporan al acordeonului în Europa din 1990: afirmarea unei noi identități sonore* fiind semnată de francezul Vincent Lhermet (2016) [149]. Cercetarea sa documentează creșterea spectaculoasă a repertoriului academic original pentru acordeon și investighează motivațiile acestui fenomen. Autorul evidențiază faptul că acordeonul a devenit „instrument preferat al compozitorilor de azi”, iar studiul său analizează definirea unei noi identități sonore a instrumentului în muzica contemporană.

Și în Republica Moldova au fost elaborate 2 teze de doctorat care abordează tematica legată de acordeon: teza lui Petru Știucă se intitulează *Principii de realizare și interpretare a lucrărilor academice transcrise pentru acordeon* (Chișinău, 2023), în care autorul notează perfecționarea continuă a construcției instrumentului și extinderea posibilităților tehnice „acordeonul ... poate înlocui o mică orchestră, fiind capabil să emită simultan melodia și acompaniamentul” [53]. P. Știucă evidențiază că acordeonul „se modernizează tot mai intens, căpătând noi și noi posibilități tehnice pentru interpretarea artistică și de virtuozitate” [53]. Teza semnată de Dumitru Calmîș, intitulată *Constituirea genului de sonată pentru acordeon solo (anii 1940–1960)* (Chișinău, 2021) abordează, din perspectivă muzicologică, genul dat, în lucrări originale destinate instrumentului [12].

Ne-au atras atenția și câteva articole cu tematică mai largă, dintre care evidențiem pe cel semnat de Geoffrey Himes, *Acordeonul în jazz: cine mai râde acum? (The Accordion in Jazz: Who's Laughing Now?)*, apărut recent în *JazzTimes* (29 mai 2024) [138]. Autorul pune în discuție rolul acordeonului în jazzul modern și în muzicile populare urbane; scoate în evidență latura expresivă a instrumentului în contexte stilistice variate (jazz, nou tango, improvizație), subliniind versatilitatea armonică și timbrală a acestuia (punându-l alături de instrumente de suflat sau corzi) și indicând spre „revenirea în prim-plan” a acordeonului în lumea jazzului contemporan, după ce a fost inițial asociat mai degrabă cu muzica folk.

1.2. Dezvoltarea acordeonului din perspectivă organologică: de la conceptele constructive inițiale la tendințele inovative contemporane

Studiul evoluției acordeonului și al artei interpretative asociate acestuia presupune o abordare interdisciplinară complexă, situată la intersecția dintre organologie, istorie a muzicii, estetică muzicală, pedagogie instrumentală și sociologia practicilor muzicale. Spre deosebire de

instrumentele consacrate ale tradiției academice occidentale, acordeonul parcurge un traseu istoric atipic, caracterizat printr-o ascensiune relativ târzie către statutul de instrument de concert.

După cum subliniază cercetătorul rus Iuri Zolotarev, „acordeonul este unul dintre puținele instrumente care au parcurs, într-un interval relativ scurt, drumul de la funcționalitatea populară la complexitatea estetică academică” [87]. Această evoluție accelerată este determinată nu doar de dezvoltările tehnice ale instrumentului, ci și de modificările profunde ale paradigmei estetice în muzica secolelor XIX–XX.

În primele sale etape de existență, acordeonul este asociat cu repertoriul de divertisment urban, muzica de salon, acompaniamentul dansurilor și practicile muzicale populare sau semi-profesionale. Această condiționare socioculturală inițială explică reticența mediului academic față de instrument, dar și ritmul lent al constituirii unui repertoriu original de mari dimensiuni. Cu toate acestea, pe parcursul secolelor XIX și XX, acordeonul cunoaște o transformare profundă, devenind un instrument capabil să susțină un discurs muzical de mare rafinament tehnic și expresiv, întruchipat în forme componistice complexe — sonata, suita, partita, concertul etc.

Această evoluție reprezintă rezultatul unor convergențe istorice: dezvoltarea tehnică a instrumentului, apariția școlilor naționale de interpretare, schimbările estetice ale muzicii europene moderne și instituționalizarea studiului acordeonului în conservatoare. Prin urmare, analiza dezvoltării artei interpretative nu poate fi separată de istoria organologică a instrumentului, cele două dimensiuni condiționându-se reciproc.

Din perspectivă organologică, acordeonul aparține *familiei aerofonelor cu ancii libere*, principiu de producere a sunetului cunoscut încă din antichitate. Cel mai frecvent precursor invocat este *sheng-ul* chinezesc, instrument arhaic documentat în surse scrise precum *Shijing (Cartea Cântecelor)*, una dintre cele cinci cărți clasice ale Chinei antice (cca. 1100 î.Hr.). Originea acestui instrument este plasată, conform surselor istorice, în jurul anului 3500 î.Hr., în perioada dinastiei Fong, pe timpul domniei miticului împărat Nyu-Kua (cca. 3000 î.Hr.).

Sheng-ul este un instrument aerofon de suflat, confecționat preponderent din lemn și bambus, dotat cu ancii libere simple. Structura sa cuprinde între 13 și 24 de tuburi din bambus, de lungimi diferite, dispuse vertical pe un suport din lemn, analog tuburilor de orgă. Fiecare tub este închis la ambele capete și prezintă o mică secțiune laterală în care este fixată o ancie, inițial realizată din lemn și etanșată cu ceară, pentru a permite vibrația sub acțiunea curentului de aer produs prin suflare sau aspirație. Pe fiecare tub se află un orificiu de control, iar la baza suportului este atașat un tub prin intermediul căruia interpretul introduce aerul. Sunetul se produce prin suflare, iar dimensiunile anciilor sunt riguros calculate pentru a genera o înălțime sonoră precis determinată. Acest principiu constructiv a fost preluat și adaptat ulterior de numeroase alte culturi

asiatice. Conform organologului Curt Sachs, sheng-ul reprezintă „prima formă stabilă de instrument cu ancii libere, care anticipează prin structură întreaga familie a acordeoanelor moderne” [159]. Principiul vibrației anciilor libere, independent de lungimea coloanei de aer, va deveni elementul definitoriu al instrumentelor moderne de acest tip.

În Europa, sistemul anciilor libere metalice puse în vibrație de un curent de aer este revalorificat în secolul al XVIII-lea. Un rol semnificativ îl are Gabriel Joseph Grenié (1756–1837), considerat unul dintre pionierii utilizării acestui principiu în spațiul european. În anul 1777, meșterul constructor de orgi de origine cehă František Kirsnik (1741–1802) obține, în urma unor experimente, primele plăcuțe cu ancii metalice, deschizând calea unor dezvoltări organologice decisive.

La începutul secolului al XIX-lea, meșterul berlinez Christian Friedrich Buschmann, în vârstă de doar 17 ani, specializat în acordarea orgilor și pianelor, concepe, cu scopul de a facilita procesul de acordaj al tuburilor de orgă, mici cutii prevăzute cu ancii metalice de dimensiuni variate, capabile să emită sunete de înălțime fixă sub acțiunea aerului. În unele surse, această invenție este menționată sub denumirea de „camerton cu ancii”. Ulterior, Buschmann reunește 15 ancii într-o singură cutie, prevăzută cu supape corespunzătoare, realizând astfel prototipul muzicuței diatonice, cunoscută inițial sub numele de *eolina de gură*. Aceste dispozitive sonore cu înălțime fixă sunt considerate de mai mulți istorici drept precursoare directe ale muzicuței și acordeonului.

Principala caracteristică a acestor prime prototipuri sonore ale acordeonului este înălțimea sunetului, determinată exclusiv de dimensiunea anciei, independent de presiunea aerului. Aceste experimente pun bazele dezvoltării întregii familii de instrumente cu ancii libere europene: muzicuța, armoniul, concertina și, în cele din urmă, acordeonul.

Momentul fondator al istoriei acordeonului moderne este anul 1829, când meșterul vienez Cyrill Demian brevetează instrumentul denumit *accordion*. Acest eveniment marchează începutul unei noi etape în istoria aerofonelor cu ancii libere și constituie punctul de plecare pentru o evoluție care va conduce, în mai puțin de un secol și jumătate, la apariția acordeonului de concert modern. Instrumentul brevetat de Cyrill Demian era, din punct de vedere tehnic, un dispozitiv relativ simplu, destinat în principal acompaniamentului armonic. Instrumentul era dotat cu claviatură pentru ambele mâini, fiecare având câte cinci clape, iar burduful era alcătuit din cinci pliuri. Un element de noutate majoră consta în faptul că fiecare clapă a mâinii drepte producea sunete diferite la deschiderea și închiderea burdufului, în timp ce clapele mâinii stângi generau acorduri distincte — o inovație remarcabilă pentru epoca respectivă. Rolul său principal era acela de a furniza acompaniament ritmico-armonic (destul de limitat) pentru dansuri și muzică urbană, fiind utilizat

în contexte informale sau semi-profesionale. De fapt, acordeonul lui C. Demian prezintă un concept deschis care ulterior a cunoscut dezvoltări spectaculoase. Elementul esențial introdus de Demian este *burduful*, care oferă interpretului control direct al dinamicii, articulației și expresiei sonore, caracteristici ce vor deveni fundamentale pentru expresivitatea acordeonistică.

Deja în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, acordeonul se răspândește rapid în spațiul german, italian și francez, cunoscând o serie de îmbunătățiri tehnice semnificative. Printre cele mai importante se numără:

- creșterea numărului de clape și butoane;
- extinderea ambitusului melodic;
- apariția sistemului de bași presetate, care va evolua ulterior în sistemul *Stradella*;
- introducerea registrelor timbrale, menite să diversifice culoarea sonoră;
- încercări de standardizare a acordajului și construcției.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, dezvoltarea acordeonului este strâns legată de Italia, în special de zona localității Castelfidardo, unde Paolo Soprani a fondat una dintre primele fabrici specializate nu doar în producerea, ci și în modernizarea acordeoanelor, contribuind decisiv la consacrarea acestora în practica muzicală europeană, dar și americană (în contextul emigrației masive a italienilor pe continentul american). Cercetătorii remarcă, că până în jurul anului 1880, acordeonul este prezent nu doar în Europa, ci și în Statele Unite, unde devine un „simbol al migrațiilor culturale europene” [141].

Pe plan structural, acordeonul se dezvoltă în paralel în două direcții distincte: *diatonică* și *cromatică*. Instrumentele diatonice, precursore ale *melodeonului* și *Steirische Harmonika*, domină viața muzicală rurală din Austria, Germania, Italia de Nord, Franța ș.a., acest tip de acordeon fiind nelipsit în practica muzicală folclorică. Popularitatea lor se explică prin portabilitate, volum sonor considerabil, simplitate tehnică, potrivită pentru dansurile tradiționale. Conform etnomuzicologului Bruno Nettl, „instrumentele diatonice au funcționat ca vehicule ale identității locale, mai degrabă decât ca suport pentru dezvoltări academice” [156]. Totuși, limitările cromatice și polifonice ale instrumentului diatonic împiedică dezvoltarea interpretării unui repertoriu academic, determinând căutarea unor soluții constructive mai avansate ale acestui instrument.

Sfârșitul secolului al XIX-lea marchează o revoluție organologică decisivă: apariția acordeonului cromatic cu butoane în Franța și Italia și dezvoltarea baiianului în Rusia. Aceste instrumente ce erau dotate cu un ambitus mai extins și o scară cromatică completă, permiteau interpretului un control mai precis al burdufului, interpretarea unui repertoriu din muzica academică, în special, transcripții din repertoriul baroc și clasic, având o sonoritate „polifonică”.

Astfel, dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea acordeonul este asociat cu muzica de salon, divertismentul urban și acompaniamentul dansurilor populare, generând o reticență a mediului academic față de instrument, considerat impropriu discursului componistic complex, inclusiv din cauza posibilităților tehnice reduse, apoi, prin „cromatizarea” acordeonului – perfecționare tehnică, survenită spre sfârșitul secolului al XIX-lea, acesta depășește funcția de acompaniament pe care o avea până atunci și începe să fie perceput ca un potențial instrument academic reprezintă punctul de cotitură în istoria sa. Abia în secolul al XX-lea, pe fondul modernizării limbajului muzical și al apariției școlilor naționale de interpretare, acordeonul începe să fie perceput ca un instrument cu potențial expresiv autonom. Acest moment poate fi considerat decisiv în procesul de valorificare a acordeonului în muzica academică, manifestat pe deplin în secolele XX-XXI.

În jurul anului 1900, acordeonul devenise deja popular în Europa și America, iar numeroase fabrici produceau instrumente într-o varietate de sisteme. Germania și Italia dominau fabricarea: de exemplu, compania germană *Hohner*, și-a deschis prima fabrică de acordeoane în 1903, concentrându-se inițial pe modele diatonice cu 1-3 rânduri de butoane. Tot la confluența secolelor XIX-XX, frații Scandalli și-au fondat atelierul în Camerano, Italia (1900), și au început să breveteze sute de mecanisme inovatoare pentru acordeon. Printre invențiile timpurii atribuite lui Silvio Scandalli se numără un sistem de închidere a burdufului fără curele (cu zăvoare metalice) și un mecanism de registre cu două comutatoare care oferea 5 combinații sonore, afișate într-o „fereastră” vizibilă doar pentru interpret. De asemenea, în această perioadă s-a răspândit utilizarea acordeonului cu claviatură de pian, complementând modelele tradiționale cu butoane. Primele acordeoane cu clape de pian apăruseră încă din secolul al XIX-lea, dar abia în anii 1910–1920 au început să fie produse pe scară largă, în paralel cu acordeoanele cromatice cu butoane.

Primele decenii ale secolului al XX-lea au adus perfecționări în elementele acustice și mecanice de bază. S-a îmbunătățit calitatea anciilor metalice : constructorii germani precum *Hohner* au adoptat metode industriale de prelucrare, tăiere și acordare a anciilor, în timp ce meșterii artizanali italieni continuau să le assembleze manual, conferind instrumentelor un timbru bogat. Ele au fost standardizate ca dimensiuni și materiale, folosindu-se aliaje de oțel și alamă pentru rezistență. Burduful, realizat din carton impermeabil întărit cu colțare metalice, a fost extins la aproximativ 14–17 pliuri pentru a oferi o rezervă de aer mai mare și dinamică sporită. Apar și primele experimente cu surdine mecanice – de exemplu, obloane glisante pe grila acordeonului – care atenuau sunetul pentru efecte de „voce diminuată” (precursor al registrului de *sordina*). În plus, numărul de registre crește: acordeoanele din jurul anilor 1900 aveau adesea 2–4 registre la dreapta, însă până în 1920 se întâlnesc modele cu 5–6 registre, semn al diversificării timbrale.

Majoritatea acestor instrumente timpurii erau fără cameră de rezonanță, sunetul fiind strident și direct.

De asemenea, încă din 1908 frații Pietro și Guido Deiro (imigranți italieni) promovau acordeonul în muzica americană. Cererea crescândă a condus la înființarea brandului *Excelsior* la New York în 1924 de către frații Pancotti, producând acordeoane de înaltă calitate pentru piața americană. *Excelsior* a avut un succes rapid – artiști renumiți precum Guido și Pietro Deiro, Pietro Frosini sau mai târziu Charles Magnante au adoptat aceste instrumente – iar în 1948 firma și-a deschis o fabrică și în Castelfidardo (Italia).

În Imperiul Rus, acordeonul (numit local *garmoni* sau *baiian*) devenise foarte răspândit printre muzicanți populari. Se construiau variante diatonice și cromatice: un muzician rus, Nikolai Beloborodov, ar fi realizat încă din 1870 primul acordeon cromatic cu trei rânduri de butoane la dreapta, prevestind tradiția rusă a baiianului. Astfel, la începutul secolului XX, premisele tehnice erau puse: existau atât acordeoane diatonice simple, cât și modele cromatice și pian sofisticate, pregătite pentru inovațiile următoare.

În perioada interbelică, acordeonul a cunoscut o expansiune uriașă în popularitate și fabricație, însoțită de standardizarea multor elemente tehnice. În Italia, zona Castelfidardo-Stradella a devenit „capitala mondială a acordeonului”, găzduind zeci de manufacturi. Paolo și Settimio Soprani, Fratelli Scandalli, Dallapé, Crucianelli, Frontalini și alții produceau mii de instrumente anual, de la modelele studențești la acordeoane de concert. Mecanismele de bas standard s-au uniformizat: *sistemul Stradella* a fost adoptat aproape universal pentru mâna stângă. De exemplu, un model tipic avea 120 de basi pe 6 rânduri, configurație care a devenit curând normă internațională. Totodată, numărul rândurilor de butoane de la mâna dreaptă la cromaticul cu butoane a crescut la 5 (două rânduri fiind dublarea celor trei rânduri de bază, pentru facilitarea interpretării). În Franța și Europa de Vest s-a impus „sistemul C” (cromatic cu butoane având scara Do pe rândul exterior), pe când în Estul Europei s-a preferat „sistemul B” (variantea rusă, cu schema inversată) – ambele însă funcționând după aceleași principii unisonore.

Meșterul italian Dallapé, colaborând cu organistul Enrico Chiesa, în anii 1920–1930 au adăugat registre suplimentare și camere de rezonanță care au „rafinat” sonoritatea acordeonului. Acest dispozitiv – cunoscut ulterior drept *cassotto* – a fost un succes, fiind implementat și devenind un standard pentru acordeoanele de concert după al Doilea Război Mondial. (Ulterior, și firme germane precum *Hohner* au incorporat *cassotto* la modelele *Morino* și *Gola*, iar în RDG, fabrica *Weltmeister* a realizat versiuni speciale precum modelul *Supita* cu *cassotto*). De asemenea, s-au perfecționat mecanismele de registre: au apărut registre acționate fie cu degetele, fie cu bărbia la modelele cu butoane de concert (baiian), permițând schimbarea rapidă a timbrului în timpul

interpretării. Noul tip de acordeon cromatic preconizat pentru interpretarea scenică tindea să aibă 3 sau 4 seturi de ancii la mâna dreaptă, oferind atât sunete solo clare cât și efectul de *musette* (ușoară dezacordare a celor două voci medii). În această perioadă s-a standardizat „vocea muzette franceză” – două ancii medii apropiate ca acordaj, care produc sunetul specific muzicii de dans pariziene.

Anii 1930 au fost martorii creșterii marilor companii. *Hohner* (Germania) și-a extins linia, adăugând acordeoane cromatice și cu pian, devenind principalul exportator spre piețe ca SUA. În 1930, *Hohner* a lansat modelul *Verdi* (acordeon pian cu 120 de bași), iar ulterior modelele *Morino* dezvoltate în colaborare cu artistul Pietro Deiro. În Italia, firma *Dallapé*, după moartea fondatorului în 1928, a continuat sub conducerea nepotului Giuseppe și a introdus noi modele prestigioase. În 1935, inginerul Giovanni Gola a început colaborarea cu *Dallapé*, ridicând calitatea sunetului și mecanicii – numele său va deveni sinonim cu excelența în domeniu (mai târziu, *Hohner* l-a invitat în Germania să creeze seria de lux *Gola* în anii 1950). De asemenea, doi meșteri de top, Settimio Soprani (fratele mai mic al lui Paolo Soprani) și Fratelli Scandalli, și-au unit eforturile: în 1941–1946, în contextul dificultăților economice, aceste companii (alături de *Frontalini*) au pus bazele consorțiului *Farfisa* (*Fabbriche Riunite di Fisarmoniche Italiane*). Scopul a fost standardizarea producției și împărțirea resurselor pentru a face față pieței globale și concurenței (mai ales împotriva dominanței *Hohner*). În cadrul *Farfisa* s-au fabricat acordeoane de serie, dar și instrumente experimentale. Această fuziune ilustrează tendința de consolidare industrială a perioadei interbelice.

În timpul anilor 1940, producția de acordeoane a încetinit sau a fost reconvertită din cauza războiului. În Germania, fabricile *Hohner* din Trossingen au fost parțial redirecționate spre efortul de război, iar lipsa de materii prime a limitat producția de instrumente muzicale. În Italia, conflictul a afectat regiunile manufacturiere; cu toate acestea, unele inovații notabile s-au realizat chiar în acei ani tulburi.

Un exemplu celebru este acordeonul special *Dallapé Liturgica* (supranumit *Organfisa Liturgica*), elaborarea căruia a fost finalizată în 1942. Giuseppe Dallapé, împreună cu maestrul Felice Fugazza și tehnicienii Giovanni Gola și Giovanni Civardi, au creat un acordeon de mari dimensiuni, conceput să imite sonoritatea orgii. Modelul *Liturgica* avea 43 de clape la dreapta și nu mai puțin de 30 de registre pentru a combina octave multiple. La stânga dispunea de 140 butoane, incluzând pe lângă cei 120 standard și un set de 20 pedale-orgă – practic era un acordeon polifonic extins. Deși extrem de costisitor și greu, *Liturgica* a demonstrat nivelul tehnologic atins: ambitus aproape egal cu al pianului și versatilitate timbrală remarcabilă. Doar câteva exemplare au fost produse, dar conceptul a pus în evidență potențialul acordeonului ca instrument „universal”.

Necesitatea de a cânta linii melodice și armonii libere la bas a condus la inventarea *convertorului* – mecanism care comută butoanele de bas de la acorduri la note individuale (*sistem free-bass*) – ceea ce constituie o realizare esențială datată în anii 1940. Până în acest moment, posibilitățile mâinii stângi a acordeonistului erau limitate la acordurile presetate, în sistemul *Stradella*. Astfel, *convertor* sau *sistem free-bass* a fost brevetat în Italia, de către compania *Dallapé* în 1942 (Brevetto n. 405222) – invenție atribuită tehnicianului Giovanni Civardi. Convertorul *Dallapé* permitea trecerea de la modul standard (*Stradella*) la modul bas liber cromatic, extinzând mult posibilitățile instrumentului. Totuși, din cauza războiului, implementarea pe scară largă a inovației a avut loc abia peste un deceniu. Se pare că și alți meșteri au ajuns independent la ideea convertorului; unele surse menționează și pe Vittorio Mancini în Castelfidardo, care ar fi perfecționat mecanismul în 1959.

Convertorul a fost unul din cele mai importante salturi tehnice, schimbând destinul acordeonului prin deschiderea către repertoriul clasic polifonic complex. Un alt brevet din anii 1940 a vizat standardizarea carcasei și a blocurilor de ancii. În 1948, după război, *Farfisa* a lansat seria *Organtone* – primele acordeoane *Dallapé* de producție postbelică – care îmbinau *cassotto dublu* ce oferea o putere sonoră ridicată, fiind apreciate în special în jazz și muzica de dans. Multe îmbunătățiri mecanice au rămas însă secrete de fabrică (know-how intern), transmise de la maeștri lutieri la ucenici, mai degrabă decât brevete publice.

În Germania de Est (RDG), după 1945, orașul Klingenthal – centru tradițional al armonicilor – a reluat producția sub control de stat. În 1949 regimul a fuzionat atelierele locale într-o întreprindere unică: *VEB Klingenthaler Harmonikawerke*, producând acordeoanele marca *Weltmeister* (în traducere din germană – „campion mondial”). Chiar și în condițiile postbelice dificile, fabrica *Weltmeister* a atins curând volume impresionante: numai în 1961 producea peste 125.000 de acordeoane pe an, exportate în peste 40 de țări. Aceasta a asigurat instrumente accesibile pentru întreg blocul est-european.

În Uniunea Sovietică, se fabrica deja baianul modern: un model tipic avea 5 rânduri de butoane la dreapta, 120 basi la stânga, deseori registre acționate cu bărbia. Sovieticii au introdus propriile inovații: ancii pe plăci unice mari, prinse cu șuruburi (fără ceară), spre deosebire de anciile italiene mai înguste, fixate cu ceară. Ca rezultat, putea fi obținut un sunet mai clar și o stabilitate mai bună a acordajului (dar și întreținere mai dificilă, după cum remarcă interpretii).

Această inovație tehnică a revoluționat arta de interpretare la acest instrument, fiind implementată ulterior de numeroși producători italieni precum *Pigini*, *Bugari*, *Zero Sette* și de fabricile rusești *Tula*, *Jupiter*. Inovația a adus și importante îmbunătățiri legate de expresivitatea instrumentului. Astfel, din punct de vedere „muzical”, sistemul convertor oferă posibilitatea

trasării mult mai lejere a unor linii melodice în mâna stângă, în special, în creațiile polifonice; permite obținerea unui echilibru timbral între cele două manuale ș.a. Datorită convertorului, acordeoniștii au dezvoltat pe larg și au extins în mod radical tehnicile contrapunctice. Introducerea și utilizarea free-bass-ului a rescris complet posibilitățile tehnice a acordeonului și a creat premisele apariției unui repertoriu specific și original pentru instrument.

În general, perioada anilor postbelici, până aproximativ în anii 1970, este considerată decisivă pentru „maturizarea” academică a acordeonului, întrucât apariția și implementarea rapidă și largă a *sistemului convertor* a contribuit esențial la profesionalizarea interpretării, la apariția competițiilor internaționale și, respectiv, la apariția și consolidarea unui repertoriu original pentru acest instrument.

Perioada analizată a pregătit terenul pentru dezvoltarea ulterioară a limbajului componistic și extinderea tehnicilor sonore. Acordeonul nu mai este, în acest punct, un instrument derivat sau auxiliar, ci un vehicul expresiv autonom, integrat pe deplin în discursul muzicii contemporane.

După anul 1970, acordeonul traversează una dintre cele mai importante etape ale evoluției sale organologice, etapă determinată de schimbările profunde survenite în limbajul muzical al secolului XX, de afirmare a esteticii contemporane și de integrarea definitivă a instrumentului în sistemul academic de învățământ muzical superior. Dacă până în a doua jumătate a secolului XX dezvoltarea acordeonului era influențată în principal de necesități funcționale și de contextul traditional și de divertisment, perioada post-1970 marchează orientarea clară către instrumentul de concert, capabil să susțină un discurs artistic complex, comparabil cu cel al instrumentelor clasice consacrate.

Friedrich Lips afirmă că „acordeonul modern nu mai poate fi conceput ca un instrument static; evoluția sa organologică este inseparabilă de evoluția gândirii componistice și interpretative” [92 p. 5]. Această afirmație subliniază faptul că dezvoltarea organologică post-1970 este un proces conștient, orientat estetic și determinat de exigențele repertoriului contemporan. Tot el subliniază că, abia la finalul secolului XX, acordeoniștii au pentru prima dată privilegiul de a reflecta asupra unei tradiții muzicale proprii de un secol – există teorie, metodică și un repertoriu original din secolul anterior pe care se pot baza. În anii 1980–2000, instrumentiști de renume și compozitori au consolidat acest statut: acordeonul a devenit „aproape o normalitate” în muzica cultă, fiind tot mai des întâlnit la concursuri internaționale și în compoziții contemporane. De altfel, compozitori contemporani din întreaga lume îl abordează fie la inițiativa acordeoniștilor, fie atrași de timbrul unic și posibilitățile timbrale și tehnice ale instrumentului.

Un moment simbolic ce merită a fi remarcat aici l-a constituit și acceptarea Confederației Internaționale a Acordeoniștilor (CIA) în cadrul Consiliului Internațional al Muzicii al UNESCO, în 1975 – prima organizație dedicată unui instrument anume care a primit această recunoaștere.

Un fenomen esențial al perioadei post-1970 îl constituie *standardizarea acordeonului de concert*, atât în varianta cu claviatură tip pian, cât și în cea cu butoane (*piano accordion*, *button accordion*). Această standardizare nu presupune uniformizare rigidă, ci stabilirea unor parametri organologici de bază care permit dezvoltarea unui repertoriu coerent și comparabil la nivel internațional. Majoritatea fabricilor au adoptat modele standardizate, de regulă 4 voci de bază pe partea dreaptă (clarinet, oboi, fagot, piccolo) și combinații între ele, ajungând până la un total de 11-15 registre timbrale. De asemenea, s-a impus configurația cu 120 butoane (la mâna stângă și *converter de bas liber*, precum și prezența camerei de rezonanță (*cassotto*) pentru îmbogățirea timbrului. Italia a rămas centrul principal de producție (aprox. 75% din totalul instrumentelor fabricate), ceea ce a contribuit la uniformizarea calității constructive. Se definitivează astfel ambitusul extins al mâinii drepte, ajungând frecvent până la *do* octava a 5-a, configurația avansată a mâinii stângi cu bas liber (griff B sau C), adecvată pentru interpretarea repertoriului de factură polifonică și dimensiunile optime ale corpului rezonator și ale burdufului. Potrivit lui Lips, „stabilirea parametrilor instrumentului de concert a fost condiția necesară pentru apariția școlilor naționale de acordeon și pentru dezvoltarea unei pedagogii coerente” [92 p. 6]. Tot el subliniază că „basul liber a eliberat acordeonul de funcția sa de acompaniament tradițional, transformându-l într-un instrument polifonic complex” [92 p. 3]. Această transformare a avut un impact direct asupra construcției interne a instrumentului și asupra modului în care acesta este proiectat și fabricat de meșteri.

Profesioniștii au subliniat multiple avantaje pedagogice și artistice ale începerii studiului direct pe acordeonul cu bas liber, în locul celui standard. Conform unui studiu internațional citat în seria *Modern Accordion Perspectives*, argumentele pro-bas liber includ [141-144]:

- instrumente mai mici și ușoare pentru începători: modele de acordeon doar cu bas liber pot fi realizate la dimensiuni și greutate reduse, adecvate copiilor, ceea ce le oferă libertate de mișcare și economisirea efortului fizic;
- prezența unei logici unitare pentru ambele mâini: având aceeași dispunere cromatică a butoanelor la stânga ca și la dreapta, elevul își dezvoltă mai ușor o gândire „de claviatură” unificată și intuitivă pe ambele mâini;
- dezvoltarea tehnică simetrică: dificultățile tehnice ale mâinii stângi devin comparabile cu cele ale mâinii drepte, permițând ambelor mâini să progreseze proporțional în ceea ce privește gamele, arpegiile, polifonia etc.;

- formarea auzului polifonic: utilizarea basului liber (care nu limitează armonia la acorduri prestabilite) solicită și stimulează auzul muzical al tânărului interpret, dezvoltându-i capacitatea de a percepe mai clar liniile melodice și relațiile polifonice;
- creșterea prestigiului instrumentului: în ansamblu, abordarea direct pe bas liber ridică prestigiul acordeonului în ochii elevilor, profesorilor și publicului, arătându-l de la început ca instrument polifonic capabil să interpreteze muzică academică complexă, nu doar de funcțiuni de acompaniament oarecum limitate ale basului standard.

Aceste principii au stat la baza reformelor educaționale în numeroase școli de muzică după 1970. Astfel s-au construit acordeoane de dimensiuni diferite pentru elevi (inclusiv modele doar cu bas liber pentru începători și variante „mixte” cu bas convertor pentru nivel mai avansat), astfel încât tinerii să se familiarizeze de la început cu tehnica completă a instrumentului.

Dezvoltarea organologică ulterioară a acordeonului este strâns legată de perfecționarea mecanicii interne, adaptată cerințelor de virtuozitate și precizie ale repertoriului contemporan. Meșterii modernizează în permanență mecanisme care devin mai ușoare, ajustează (reduc) înălțimea clapelor, reduc zgomotul mecanic ș.a.m.d. Toate aceste modificări au o importanță esențială pentru implementarea tehnicilor specifice contemporane, facilitează executarea pasajelor de mare viteză, a facturii dense și a partiturilor polifonice complexe. Claudio Jacomucci observă că „mecanica acordeonului modern reflectă o abordare aproape „instrumental-științifică”, în care fiecare detaliu constructiv este supus criteriilor expresivității și controlului” [144 p. 22].

Ergonomia instrumentului și adaptarea la cerințele interpretului reprezintă un aspect fundamental al evoluției organologice a acordeonului, spre sfârșitul secolului XX. Dimensiunile, greutatea, poziționarea claviaturii sunt regândite pentru a reduce efortul fizic al interpretului și pentru a permite o libertate expresivă sporită. Această direcție este rezultatul colaborării directe dintre interpreți și constructori, colaborare care devine o caracteristică definitivă a perioadei contemporane. C. Jacomucci subliniază că „ergonomia acordeonului modern nu constituie doar o problemă tehnică, ci un element structural al esteticii interpretării contemporane, în care organizarea corporală, distribuirea forțelor și optimizarea mecanicii condiționează direct calitatea expresivă a discursului muzical” [144 p. 39].

Totodată, burduful a căpătat un statut central, atât ca element constructiv, cât și ca mijloc expresiv definitiv al acordeonului. Dacă înainte era privit mai mult ca un mecanism necesar pentru a produce sunetul, în estetica modernă burduful este considerat „inima” instrumentului. Creșterea numărului de pliuri ale burdufului și utilizarea de materiale mai elastice la confecționarea lui au permis un control mult mai fin al fluxului de aer și, implicit, al dinamicii și timbrului. Friedrich Lips afirma metaforic că „burduful este sufletul acordeonului; fără controlul

său nu poate exista o interpretare artistică autentică” [92]. Prin tehnici avansate de mânăuire a burdufului, acordeoniștii pot realiza efecte imposibile altădată: de la nuanțe de *pianissimo* extrem, cu atacuri imperceptibile (sunet *morendo* din nimic), până la accente violente și *sforzando*-uri puternice – toate prin modularea presiunii aerului. De asemenea, au fost dezvoltate tehnici extinse bazate pe burduf, precum *bellows shake* și altele.

O direcție inovatoare apărută spre sfârșitul secolului XX este **dezvoltarea acordeoanelor microtonale**, menite să răspundă cerințelor muzicii spectrale, microtonale și experimentale. Aceste instrumente speciale presupun modificări substanțiale: de exemplu, adăugarea de ancii suplimentare și butoane pentru a produce sferuri de ton sau alte subdiviziuni microintervalice. Un exemplu este *quarter-tone accordion* creat în 2006 de finlandezul Veli Kujala împreună cu un constructor italian – prin dotarea acordeonului cu blocuri de ancii interschimbabile, acordate la 24 de sunete pe octavă [148]. Scopul principal a fost compunerea unui concert pentru un asemenea instrument nou, demonstrând că fără adaptări organologice adecvate explorarea microtonalității ar fi rămas limitată sau ar fi impus compromisuri sonore majore.

Sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI sunt marcate și de apariția **acordeonului electronic/digital**, o extensie modernă a conceptului tradițional de acordeon. Companii precum *Roland* au dezvoltat modele de acordeon digital care înlocuiesc anciile și burduful cu senzori electronici și generatori de sunet. Deși aceste instrumente au stârnit controverse estetice printre artiști, ele reprezintă o direcție de evoluție organologică ce nu poate fi ignorată. Acordeonul digital păstrează gestică interpretului (claviaturile și burduful simulat) dar permite schimbarea instantanee a timbrului, reglaje fine și integrarea cu tehnologia MIDI. Practic, el modifică raportul dintre gest și sunet: apăsarea unei clape poate produce orice timbru (nu doar sunetul tradițional de ancie), iar mișcarea burdufului poate controla nu doar volumul, ci și parametri digitali. În prezent, acordeonul electronic este văzut mai degrabă ca o extensie și nu un înlocuitor al acordeonului acustic. Tehnologia a evoluat suficient încât modelele de vârf (ex. Roland FR-8x) să redea fidel nuanțe și comportamente ale acordeonului acustic, însă tonul natural al acordeonului clasic rămâne de neînlocuit în multe privințe. Totuși, prezența acordeonului digital a deschis noi direcții creative – conectarea la sintetizatoare sau procesare computerizată a sunetului, lărgind astfel spectrul expresiv al instrumentului.

Dezvoltarea organologică a acordeonului după 1970 reflectă procesul de maturizare artistică și academică a acestui instrument. În ultimele 4-5 decenii, acordeonul a fost transformat dintr-un instrument popular, cu rol preponderent de acompaniament, într-unul de concert veritabil, capabil de performanțe tehnice și expresive la cel mai înalt nivel. Transformările constructive – de

la mecanica internă, claviaturi și burduf, până la materialele folosite – au fost dictate de exigențele repertoriului contemporan și de colaborarea strânsă dintre interpreți virtuozii și lutieri inovatori.

Astăzi, putem constata că întregul arsenal nou al inovațiilor aduse în domeniul structurii instrumentului pe parcursul ultimilor circa 40-50 de ani, ce include:

- standardizarea unei tipologii de acordeon de concert cu ambitus larg și bas liber;
- perfecționarea detaliilor mecanice pentru virtuozitate;
- optimizarea ergonomiei în scopul integrării instrumentului în viața concertistică intensă;
- rafinarea timbrului pentru a corespunde esteticului modern;
- explorarea noilor „teritorii” sonore – microtonale, electronice – pentru a extinde hotarele sonorității instrumentului ș.a.

Toate aceste evoluții au înscris acordeonul printre instrumentele cu posibilități artistice și tehnice avansate, „cu drepturi depline”, capabil să susțină un discurs la fel de complex și nuanțat ca oricare alt instrument clasic consacrat, fără a-și pierde însă identitatea și „sufletul” – acel ceva aparte dat de fuziunea dintre claviaturi și burduf, dintre tehnică și respirație, pe care doar acordeonul îl are.

1.3. Repere ale evoluției artei acordeonului pe plan național și universal: rolul profesionalizării și al interpreților-virtuozi

Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, acordeonul a parcurs un amplu proces de profesionalizare la nivel internațional. Dintr-un instrument asociat cu folclorul și muzica de divertisment, acordeonul – în variantele sale cromatice (cu butoane sau pian) – a fost integrat treptat în învățământul muzical academic. Mai multe țări au jucat un rol-cheie în acest demers, dezvoltând școli naționale de acordeon puternice. În mod particular, școlile din Rusia (fosta URSS), Danemarca, Italia, Polonia și Germania au pus bazele formării acordeoniștilor la nivel universitar-profesional și au influențat decisiv crearea unui repertoriu concertistic impunător. Aceste școli au elaborat structuri instituționale (catedre în conservatoare sau academii, programe de studiu specializate), au promovat metode pedagogice adaptate specificului instrumentului și au încurajat colaborarea cu compozitori pentru a extinde literatura originală pentru acordeon. În continuare vom analiza contribuțiile fiecărei dintre aceste școli naționale la evoluția artei acordeonistice începând cu anii 1950 și până în prezent.

Școala de acordeon din Rusia (fosta Uniune Sovietică). Procesul de academizare a acordeonului în spațiul rus/sovietic a debutat încă din prima parte a secolului XX, însă a atins maturitatea abia după 1950. Uniunea Sovietică a implementat un sistem structurat pe trei niveluri

(școală de muzică – colegiu – conservator) în care acordeonul cu butoane (baian) ocupa un loc important. De exemplu, la Leningrad (Sankt Petersburg) funcționau în anii 1960 peste 50 de școli de muzică de nivel elementar unde se preda baianul, iar Conservatorul „Rimski-Korsakov” pregătea anual circa 20 de studenți la specializarea acordeon. În 1975, și Conservatorul „Gnesin” din Moscova (astăzi Academia Rusă de Muzică „Gnesin” avea deja o clasă de baian condusă de reputatul pedagog Serghei Kolobkov. Această rețea instituțională extinsă a permis descoperirea și formarea sistematică a tinerelor talente, asigurând continuitatea unei școli interpretative distincte. După modelul consacrat în Rusia, multe țări din blocul est-european (Ucraina, Belarus ș.a.) au adoptat un sistem similar de învățământ pe trei trepte pentru acordeon, încă din perioada sovietică.

Repertoriul dezvoltat în cadrul școlii ruse reflectă evoluția de la prelucrări folclorice la lucrări originale ample. Încă din anii 1940–1950 au apărut primele compoziții originale pentru baian – de exemplu, Nicolai Ceaikin a compus o Sonată pentru acordeon încă în 1949, explorând posibilitățile tehnice ale instrumentului convertor. În deceniile următoare, odată cu consolidarea învățământului superior de profil, numeroși compozitori sovietici au scris lucrări pentru baian. Pe de o parte, s-au remarcat compozitori-acordeoniști formați la aceeași școală: în anii 1970, o nouă generație (Viaceslav Semionov, Vladislav Zolotariov, Nikolai Ceaikin ș.a.) a adus un suflu proaspăt, cu un limbaj modern inspirat de armoniile lui A. Hacıaturian sau D. Șostakovici. În special, Vladislav Zolotariov (1942–1975) a compus suite și sonate avangardiste care au revoluționat tehnica interpretativă, fiind considerat, prin impactul său, un „Astor Piazzolla al acordeonului sovietic”. Pe de altă parte, și compozitori de renume din afara sferei acordeonistice au început să acorde atenție baianului: astfel, în anii 1970-1980, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Alfred Șnitke ș.a. au dedicat lucrări acestui instrument, adesea la inițiativa marilor interpreți ruși.

Interpreții și profesorii formați în școala rusă au avut o influență majoră asupra impunerii acordeonului ca instrument de concert. În anii 1950–1960, Iuri Kazakov s-a numărat printre primii virtuozii care au abordat repertoriul clasic la baian, concertând alături de mari muzicieni – celebră este seria de recitaluri susținute de I. Kazakov împreună cu violoncelistul Mstislav Rostropovici (turneu sovietic 1957–1958). Ulterior, Friedrich Lips (n. 1948) – elev al profesorului S. Kolobkov la Moscova – a devenit figura centrală a acordeonisticii ruse moderne. Din postura de solist concertist, F. Lips a obținut recunoaștere internațională (la doar 21 de ani câștiga Premiul I la prestigiosul concurs Klingenthal, Germania, 1969), iar ca pedagog la Academia „Gnesin” a format generații întregi de baianiști de elită. El este autorul unui tratat fundamental (*Arta interpretării la baian*, 1985), tradus și în alte limbi, care sistematizează tehnica și expresivitatea acordeonului academic. Sub îndrumarea sa, numeroși absolvenți sovietici și apoi ruși au devenit la rândul lor

laureați ai concursurilor internaționale și profesori apreciați. De asemenea, F. Lips a jucat un rol esențial în extinderea repertoriului, colaborând direct cu compozitori precum A. Șnitke, S. Gubaidulina, V. Kuznețov sau K. Volkov – multe lucrări noi i-au fost dedicate. Un alt exponent de seamă al școlii ruse este Viaceslav Semionov (n. 1946): compozitor prolific (autor al unor suite, sonate și concerte pentru baian) și pedagog la Academia „Gnesin”, V, Semionov a contribuit la îmbogățirea repertoriului prin îmbinarea elementelor de limbaj folcloric rus cu tehnicile moderne ale acordeonului. Prin astfel de personalități, școala rusă de acordeon a reușit să confere instrumentului un prestigiu fără precedent – reflectat, de exemplu, în faptul că în Europa de Est acordeonul este considerat demn de studiu serios la nivel superior, la fel ca pianul sau vioara.

Școala de acordeon din Danemarca. Danemarca a fost un catalizator al afirmării acordeonului în muzica cultă occidentală, prin intermediul așa-numitei școli scandinave de acordeon. La baza acesteia stă activitatea legendarului acordeonist danez Mogens Ellegaard (1935–1995), considerat adesea cel mai important acordeonist din istorie. M. Ellegaard a transformat acordeonul (în special varianta cromatică cu butoane și bas liber) într-un protagonist al avangardei muzicale scandinave, între anii 1957 și 1995, perioadă în care a colaborat la premiera a peste 200 de lucrări noi compuse pentru acest instrument.

În anii 1950, când M. Ellegaard își începea cariera, nu exista încă o cultură academică a acordeonului în Danemarca. Instrumentul era perceput preponderent ca aparținând sferei populare, iar tinerii talentați nu aveau posibilitatea de a urma studii superioare specializate – acordeoniștii nu erau acceptați în marile conservatoare ale vremii. Situația a început să se schimbe odată cu apariția acordeonului de concert modern cu bas liber (free-bass). În 1953, în Danemarca au apărut primele instrumente convertor cu bas melodic, iar Mogens Ellegaard s-a numărat printre primii studenți care au utilizat un asemenea instrument. Noua posibilitate tehnică a extins considerabil posibilitățile acordeonului (permițând interpretarea polifoniei complexe și a repertoriului clasic), ceea ce l-a motivat pe M. Ellegaard să exploreze limitele virtuozității acordeoniste.

Colaborarea cu compozitorii a fost elementul-cheie prin care M. Ellegaard a impus acordeonul pe scena muzicii culte. Întâlnirea sa cu dirijorul și compozitorul danez Ole Schmidt a fost de importanță istorică. Deși inițial era sceptic față de acordeon („îl plăcea profund”, mărturisea Schmidt), după ce l-a ascultat pe tânărul M. Ellegaard, compozitorul și-a schimbat radical opinia și a decis să scrie un concert pentru acesta. Așa a apărut, în 1958, *Symphonic Fantasy and Allegro*, op. 20 – primul concert modern pentru acordeon și orchestră. Lucrarea, de factură neoclasică cu accente de jazz simfonic, a fost dedicată lui Mogens Ellegaard și a fost primită cu entuziasm la premieră, în pofida prejudecăților mediului academic de atunci. Succesul acestui concert a deschis drumul și altor compozitori danezi: în anii 1960, compozitori precum Niels

Viggo Bentzon, Per Nørgård, Vagn Holmboe sau Steen Pade au compus lucrări (concerte, sonate, piese solo) pentru acordeon, multe la sugestia sau cu consultarea lui M. Ellegaard. Astfel, s-a cristalizat în decurs de două decenii un repertoriu scandinav original pentru acordeon, caracterizat prin limbaje moderne și prin integrarea instrumentului în creații camerale și orchestrale de avangardă.

Pe plan instituțional, eforturile lui Mogens Ellegaard au avut ca rezultat legitimarea acordeonului în învățământul muzical superior. După un lung demers de convingere a autorităților culturale, în 1970 M. Ellegaard a fost invitat să formeze catedra de acordeon la Academia Regală Daneză de Muzică din Copenhaga – acesta fiind primul program de studii superioare pentru acordeon din Europa Occidentală. M. Ellegaard a fost numit cadru didactic (lector) și a condus nou-înființata secție de acordeon, devenind apoi primul profesor titular de acordeon al academiei (1977). Prin aceasta, instrumentul a fost plasat ferm în sfera învățământului muzical academic și a muzicii moderne daneze. Reformatorul danez nu s-a limitat însă doar la activitatea didactică locală: el a susținut numeroase cursuri de măiestrie în întreaga lume, contribuind la propagarea școlii scandinave. De asemenea, a promovat perfecționarea construcției acordeonului: M. Ellegaard a colaborat cu fabricile de acordeoane *Hohner*, *Pigini* ș.a., la dezvoltarea unor modele îmbunătățite ale acordeonului de concert.

Moștenirea școlii daneze s-a reflectat în generațiile următoare de interpreți și pedagogi. Un continuator direct este acordeonistul norvegian Geir Draugsvoll (n. 1967), format în spiritul școlii scandinave și stabilit la Copenhaga – unde ocupă poziția de profesor de acordeon la Academia Regală Daneză de Muzică. G. Draugsvoll a dus mai departe atât tradiția interpretării de virtuozitate, cât și pe cea a colaborării cu compozitori contemporani: el a realizat prime audiții ale unor lucrări de Sofia Gubaidulina, Morten Lund și a înregistrat numeroase piese noi. Un interpret reprezentativ este și James Crabb (Australia), care a studiat în Danemarca și a predat la aceeași academie, fiind recunoscut pentru interpretările sale din A. Piazzolla și pentru transcripțiile repertoriului clasic la acordeon. Putem spune că modelul danez – bazat pe inovație, interdisciplinaritate și deschidere către avangardă – a influențat și alte țări: de exemplu, în Norvegia s-a înființat o specializare de acordeon la Academia Norvegiană de Muzică (1975) și în Finlanda, la Academia „Sibelius” (1977). Astfel, M. Ellegaard și școala sa au deschis un nou capitol în istoria acordeonului: „școala scandinavă”, caracterizată printr-o imaginație artistică debordantă și un suflu creativ deosebit, a dovedit viabilitatea acordeonului ca instrument concertistic de sine stătător.

Școala de acordeon din Italia. Italia are o relație specială cu acordeonul, fiind țara în care acest instrument a cunoscut o largă popularitate încă din secolul al XIX-lea. Orașelul Castelfidardo

din regiunea Marche a devenit, după 1863, centrul industriei italiene de acordeoane, odată cu întemeierea atelierelor lui Paolo Soprani – aici s-au produs în serie acordeoane ce au cucerit ulterior piața internațională. De altfel, anii 1950 au fost perioada de maximă răspândire globală a acordeonului ca instrument de masă, Italia exportând atunci peste 200.000 de acordeoane anual. Cu toate acestea, parcursul acordeonului spre scena muzicii culte a fost mai anevoios în Italia comparativ cu alte țări. Mentalitatea conservatoare a multor instituții italiene a întârziat integrarea acordeonului în conservatoare sau academii: timp îndelungat, acordeonul a fost perceput ca instrument de estradă sau folclor, nefiind acceptat în mod oficial ca disciplină de studiu academic. O situație similară era atestată și în Franța.

Abia în ultimele două decenii ale secolului XX s-au făcut progrese semnificative în instituționalizarea studiului acordeonului în Italia. Un eveniment de referință l-a constituit introducerea acordeonului ca instrument de studiu la Conservatorul „Gioachino Rossini” din Pesaro. Începând din 1984, la Pesaro acordeonul a fost admis inițial ca instrument complementar (secundar), iar apoi, în anul 1992, conservatorul a deschis primul program de licență în acordeon concertistic din țară. Acesta a reprezentat prima clasă de acordeon principal din istoria conservatoarelor italiene, marcând recunoașterea oficială a instrumentului la nivel academic. Profesorul care a pus bazele acestui program a fost Sergio Scappini, el însuși absolvent de conservator (la Bologna, la alt instrument) și un promotor al acordeonului în muzica clasică. Datorită reputației Conservatorului „Rossini”, tineri acordeoniști din toată Italia s-au îndreptat către Pesaro, creându-se astfel un nucleu al noii școli italiene de acordeon. Ulterior, și alte instituții au urmat exemplul: în anii 1990–2000, conservatoare și academii precum cele din Milano, Roma, Bari, Firenze ș.a. au înființat catedre de acordeon, astfel că în prezent instrumentul este predat în majoritatea instituțiilor de învățământ superior muzical din Italia.

Un factor important care a pregătit terenul pentru acceptarea acordeonului în mediul academic italian a fost interesul unor compozitori italieni contemporani pentru acest instrument. Unul dintre aceștia a fost marele compozitor Luciano Berio (1925–2003). Berio avea o legătură afectivă cu acordeonul – mama sa fusese pasionată de acest instrument, iar el își amintea de orchestrele de acordeoane care concertau la Napoli în tinerețea sa. Convins de potențialul expresiv al acordeonului, Berio a inclus acordeonul în opera sa *La vera storia* (1984) și, în mod decisiv, a compus în 1995 o lucrare de referință: *Sequenza XIII* pentru acordeon solo (dedicată virtuozului Teodoro Anzellotti), prin care a demonstrat lumii muzicale că acordeonul are capacitatea de a susține de unul singur un discurs contemporan complex, la nivelul oricărui alt instrument. Alte nume mari ale compoziției italiene – precum Franco Donatoni, Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele sau Luciano Cardi – au scris de asemenea lucrări importante pentru

acordeon, în ultimele decenii ale secolului XX. Multe dintre aceste creații au fost realizate în colaborare strânsă cu interpreți italieni, ceea ce a condus la avansarea standardelor tehnice și artistice ale acordeonisticii italiene.

Pe plan pedagogic, un rol esențial în definirea școlii italiene contemporane îl are acordeonistul Claudio Jacomucci (n. 1975). Format atât în Italia cât și în străinătate, C. Jacomucci a devenit unul dintre cei mai apreciați profesori și teoreticieni ai acordeonului. În prezent, el este profesor de acordeon la Conservatorul „Pergolesi” din Fermo, unde coordonează cursuri de licență și master, inclusiv un master dedicat muzicii contemporane pentru acordeon. Totodată, C. Jacomucci a înființat proiectul *Italian Accordion Academy* – o platformă internațională de cursuri de măiestrie, ateliere și colaborări artistice menite să ofere studenților italieni expunere către diverse școli și stiluri de interpretare din Europa. Prin această academie, începând din 2006 numeroși tineri acordeoniști din Italia, Olanda, Belgia, Germania, Polonia ș.a. au avut ocazia să studieze cu profesori invitați de prestigiu (precum Friedrich Lips, Geir Draugsvoll, Matti Rantanen, Viaceslav Semionov ș.a.) și să lucreze cu compozitori și artiști din alte domenii. Metoda pedagogică a lui C. Jacomucci îmbină într-un mod original tehnicile instrumentale cu aspectele de psihologie și conștientizare corporală: el este adeptul *Alexander Technique*, o metodă care abordează relația minte-corp în procesul de interpretare artistică, permițând îmbunătățirea posturii, a respirației și a coordonării mișcărilor. C. Jacomucci a integrat aceste principii în predarea acordeonului, considerând că dezvoltarea muzicală a studentului trebuie să includă și dezvoltarea controlului corporal și a atitudinii mentale în practică și interpretare. De asemenea, el este co-autor la un important volum didactic – *Mastering Accordion Technique* [145]– care propune un nou model de tehnică acordeonistică, bazat pe exerciții inspirate din celebrul L. Hanon pentru pian și adaptate specificului mecanismului de acordeon, precum și pe aplicații ale metodei Alexander în studiul de zi cu zi.

Astăzi, datorită acestor eforturi cumulate, acordeonul în Italia se bucură de un statut artistic consolidat. Instrumentul este predat la nivel profesionist, există o pleiadă de tineri acordeoniști italieni care câștigă concursuri internaționale, iar compozitorii italieni includ frecvent acordeonul în lucrările lor. De exemplu, în cadrul prestigiosului concurs anual de la Castelfidardo (înființat în 1975), acordeoniștii italieni se numără adesea printre laureați, demonstrând calitatea școlii naționale. Prin armonizarea tradiției manufacturiere (Italia rămânând lider în producția de acordeoane de concert, ex. firma *Pigini*) cu inovația pedagogică și artistică, școala italiană a reușit să integreze acordeonul în peisajul academic muzical „de drept” – așa cum menționa un cronicar, „astăzi instrumentul a intrat de câțiva ani buni în conservatoare”, eliberându-se definitiv de imaginea exclusiv populară a trecutului.

Școala de acordeon din Polonia. Polonia a fost unul dintre pionierii Europei Centrale în adoptarea acordeonului ca instrument academic, dezvoltând o școală puternică cu realizări notabile. Introducerea acordeonului în sistemul de învățământ muzical polonez a început în anii 1940, la nivelul școlilor și liceelor de muzică (învățământ de gradul I și II). Ulterior, Polonia a fost printre primele țări din Europa Centrală și de Est care a instituit și învățământ superior de acordeon: în anul 1959 s-au pus bazele predării acordeonului la nivel de conservator (grad universitar), în condițiile în care formele incipiente de profesionalizare deja existau. Momentul definitiv a fost în anul 1964, când la Conservatorul (astăzi Universitatea) de Muzică „Frederik Chopin” din Varșovia s-a deschis prima clasă de acordeon din Polonia. Aceasta a fost condusă de prof. Włodzimierz Lech Puchnowski – personalitate care avea să devină sinonimă cu școala poloneză de acordeon. W. L. Puchnowski (1931–2021), absolvent el însuși al Conservatorului din Varșovia (secția pedagogie), a inițiat și a condus timp de multe decenii programul de acordeon, formând generații de instrumentiști și profesori. Tot el a înființat, în 1961, Cvintetul de Acordeoniști din Varșovia (Warszawski Kwintet Akordeonowy), un ansamblu cameral profesionist alcătuit exclusiv din acordeoniști – premieră la acea vreme. Cvintetul lui W. L. Puchnowski a obținut recunoaștere internațională (de exemplu, a câștigat Premiul I la Festivalul European de Muzică de Cameră de la Annemasse, Franța, 1972) și a avut un rol esențial în promovarea acordeonului în mediul concertistic, prin interpretarea unui repertoriu variat (de la transcripții din J. S. Bach și W. A. Mozart la lucrări contemporane poloneze dedicate ansamblului).

Pe parcursul anilor 1960–1980, învățământul acordeonistic polonez s-a dezvoltat spectaculos: deja în anii 1960 existau clase de acordeon în peste 90% din școlile de muzică de gradul I și II din Polonia, numărul elevilor acordeoniști ridicându-se la aproximativ 5000 (circa 8% din totalul elevilor din sistemul muzical). Acest lucru indică o răspândire foarte largă a practicii acordeonului la nivel preuniversitar. Concomitent, la nivel academic, toate cele nouă academii naționale de muzică (conservatoare superioare) ale Poloniei au înființat, treptat, catedre de acordeon – în prezent existând în jur de 100 de studenți înscriși la programele de licență și master de acordeon din țară. Corpul profesoral include profesori și conferențieri specializați (mulți formați în propria țară, alții perfecționați în Occident), iar interesul pentru acordeon s-a extins și la nivel administrativ: este relevant faptul că un număr semnificativ de rectori, prorectori, decani ai instituțiilor muzicale poloneze sunt acordeoniști de formație. Aceste date reflectă forța și prestigiul de care se bucură astăzi comunitatea acordeonistică în Polonia.

Un aspect definitiv al școlii poloneze este accentul pus pe literatura originală pentru acordeon, strâns legată de evoluția învățământului de specialitate. Primele lucrări poloneze pentru acordeon au apărut chiar în perioada de constituire a studiilor profesionale (anii 1950), pe fondul

lipsei de repertoriu pedagogic adaptat noului instrument. Astfel, compozitori precum Czesław Grudziński, Adam Mütscha, Tadeusz Natanson au scris suite și miniaturi pentru elevi, menite să dezvolte tehnica de bază. Odată cu pătrunderea acordeonului în academii, repertoriul a căpătat o tentă concertistică tot mai pronunțată, compozitorii începând să abordeze forme mari și discurs muzical de virtuozitate. Un nume central a fost prof. Bronisław Kazimierz Przybylski (1931–2011), el însuși acordeonist, care a compus peste 100 de piese pentru acordeon – de la studii și invențiuni până la concerte cu orchestră – devenind probabil cel mai prolific autor polonez de literatură acordeonistică. De asemenea, compozitori importanți din generația de după război – precum Bogusław Schaeffer, Zbigniew Bargielski, Włodzimierz Kotoński sau Krzysztof Penderecki – au experimentat cu sonoritățile acordeonului în piese camerale și electronice, la intersecția cu avangarda anilor 1960-1970.

Cea mai originală contribuție a școlii poloneze a venit însă din partea tinerilor compozitori formați ca acordeoniști. În mod aparte se remarcă Andrzej Krzanowski (1951–1990), absolvent al clasei lui W. L. Puchnowski. La începutul anilor 1970, A. Krzanowski a creat un nou limbaj pentru acordeon, radical diferit de cel tradițional: el a îmbinat sonoristica modernă, tehnici extinse și structuri atipice, rupând cu maniera romantică de până atunci. Suita sa de *Studii* pentru acordeon și cele 8 *Kwartet* (cvartete cu acordeon) au uimit prin îndrăzneala sonoră – și sunt considerate și astăzi ca fiind „o anticipare a timpului lor”. Opera lui A. Krzanowski a influențat profund generația ulterioară de muzicieni polonezi, demonstrând că acordeonul poate fi un „vehicul” pentru cele mai avansate idei componistice. Alți compozitori-acordeoniști, precum Bogdan Dowlasz, Krzysztof Olczak, Bogdan Precz, au continuat pe această linie, creând atât lucrări *solo* cât și de ansamblu, evidențiind prin creațiile lor o cunoaștere profundă a posibilităților instrumentului. De exemplu, B. Dowlasz (n. 1936) a fondat la Łódź o importantă școală de acordeon, iar compozițiile sale figurează în repertoriul concursurilor internaționale; J. Olczak (n. 1956) a predat la Gdańsk și a compus numeroase piese inovatoare (inclusiv cu acordaj microtonal pentru acordeon), iar B. Precz (n. 1959) este cunoscut pentru lucrările sale camerale și solistice.

Un principiu de bază al școlii poloneze a fost cooperarea strânsă între interpreți și compozitori. Multe lucrări au fost scrise la inițiativa interpreților consacrați. De exemplu, în anii 1960, activitatea intensă a Cvintetului de Acordeoane din Varșovia (condus de W. L. Puchnowski) a inspirat compozitori să scrie pentru această formulă (Zbigniew Koźlik, Marian Borkowski ș.a.). În deceniile următoare, acordeoniști ca Elżbieta Rosińska la Gdańsk sau Janusz Pater la Cracovia au colaborat cu compozitori locali, stimulând apariția unor lucrări pentru acordeon *solo* și diverse ansambluri (ex. acordeon cu coarde, cu instrumente de suflat etc.). După anii 1990, Jerzy Madrawski, Marek Andrysek și alți interpreți polonezi au continuat să extindă repertoriul, lucrând

direct cu compozitori din noua generație (cum ar fi Hanna Kulenty, Krzesimir Dębski sau Cezary Duchnowski) pentru a include acordeonul în cele mai diverse contexte muzicale.

Astăzi în Polonia activează un număr impresionant de acordeoniști de talie internațională, iar componistica „înregistrează” un repertoriu național bogat. Absolvenții școlii poloneze – precum Klaudiusz Baran (actualmente rector al Universității de Muzică din Varșovia), Paweł Janas, Maciej Frąckiewicz sau Rafał Łuc – câștigă competiții importante și susțin cariere internaționale. Repertoriul continuă să crească, semn că școala poloneză și-a atins obiectivul de profesionalizare completă a artei acordeonistice: instrumentul este acum parte integrantă a culturii muzicale poloneze, de la educație și creație până la interpretare.

Școala de acordeon din Germania. Această țară ocupă un loc aparte în istoria acordeonului, fiind țara unde s-au pus bazele primei mișcări organizate de „emancipare” a acestui instrument în muzica cultă. Încă din anii 1920–1930, orașul german Trossingen – sediul fabricii *Hohner* – a devenit focarul unei inițiative vizionare: reunind factori industriali, muzicieni și pedagogi, la Trossingen s-a urmărit crearea unui repertoriu serios pentru acordeon, pe modelul literaturii clasice. *Hohner* a sprijinit direct această mișcare, angajând compozitori de renume care să scrie lucrări destinate orchestrelor de acordeoane sau soliștilor, și organizând încă din anii 1930 concursuri și turnee demonstrative. Conceptul promovat acolo poate fi sintetizat astfel: profesor – interpret – compozitor – repertoriu inovator. Practic, s-a realizat o colaborare între un profesor dedicat (care să formeze tinerii acordeoniști în spirit academic), un interpret virtuoz (care să demonstreze publicului potențialul instrumentului) și un compozitor (care să furnizeze lucrări originale de valoare). Această ecuație a dat roade: în anii 1930–1940 au apărut în Germania primele compoziții originale notabile pentru acordeon, iar unii elevi pregătiți în cadrul acestor proiecte au devenit mai târziu ei înșiși profesori la conservatoare și academii din diferite regiuni ale țării. Astfel, se poate afirma că Germania a declanșat „scânteia” dezvoltării acordeonului clasic în Europa de Vest, Trossingen-ul fiind laboratorul unde s-au pus bazele metodologiei și repertoriului pe care ulterior le-au preluat și alte țări.

După cel de-al Doilea Război Mondial, eforturile de profesionalizare a acordeonului în Germania s-au amplificat, atât în fosta Republică Federală (RFG), cât și în Republica Democrată Germană (RDG). Un pas fundamental a fost includerea acordeonului în sistemul de învățământ muzical superior. Germania a fost printre primele țări din Europa Occidentală care a oferit programe universitare de acordeon: în 1972 s-a înființat secția de acordeon la Hochschule für Musik Trossingen – aceasta devenind prima catedră de acordeon recunoscută oficial într-o academie de muzică germană. Trebuie precizat că la Trossingen exista încă din 1948 așa-numitul „Hohner-Konservatorium”, o instituție privată de pregătire a profesorilor de acordeon, însă

transformarea sa în Hochschule (instituție publică de rang universitar) în 1972 a echivalat cu integrarea definitivă a acordeonului în academia germană de stat. Urmând exemplul Trossingenului, și alte orașe au introdus acordeonul în conservatoare: la începutul anilor 1980, Hanovra a devenit un centru de referință, odată cu numirea în 1983 a celebrei acordeoniste Elsbeth Moser ca profesor la Hochschule für Musik und Theater Hannover. E. Moser, originară din Elveția, fusese ea însăși absolventă a Academiei din Trossingen la clasa prof. Hugo Noth și câștigase concursuri internaționale (Evian 1969, Annemasse 1972). Prin activitatea ei pedagogică la Hanovra, E. Moser a format mulți acordeoniști care ulterior au devenit profesori sau soliști de renume – recunoașterea aportului său venind și din partea statului german, care i-a acordat în 1997 Crucea de Merit (Bundesverdienstkreuz) „pentru merite deosebite în stabilirea acordeonului ca instrument de concert”. Treptat, alte Hochschulen germane au înființat catedre de acordeon: la Weimar (în RDG, sub îndrumarea prof. Irina Shachkova), la Essen, la Berlin (unde activează Prof. Gudrun Wall, elevă a lui E. Moser), la Würzburg (prof. Stefan Hussong, absolvent la Hanovra) ș.a.m.d. Astăzi, aproape toate marile universități de muzică din Germania oferă programe de studiu pentru acordeon, de la nivel de licență până la cel de solist concertist (Soloklasse).

Metoda pedagogică germană pune un accent deosebit pe rigoarea tehnică, pe versatilitatea interpretului și pe fundamentul clasic al repertoriului. Încă din primii ani de studiu, elevilor li se predă nu doar literatura specifică acordeonului, ci și transcripții din muzica barocă și clasică (J. S. Bach, Gh. F. Händel, W. A. Mozart), pentru a dezvolta simțul polifonic și frazarea stilistică. De asemenea, se utilizează materiale pedagogice provenind din diverse școli – de exemplu, studii rusești, germane, scandinave – pentru a oferi o formare cât mai completă și comparativă. Un element definitoriu al școlii germane este disciplina și sistematizarea în predare: se pune accent pe exerciții de tehnică (scări, arpegii, articulații), pe dezvoltarea independenței degetelor și a controlului burdufului, dar și pe formarea unui auz polifonic și a capacității de a aborda lucrări complexe. Se consideră că tehnica este un mijloc în slujba scopului muzical, astfel încât pregătirea tehnică este mereu dublată de cerințe interpretative și stilistice clare.

Printre profesorii de marcă ai școlii germane se numără Hugo Noth (n. 1943), care a condus catedra de acordeon de la Trossingen începând cu 1972 și a fost mentorul unei întregi generații de acordeoniști. Studenții lui H. Noth – printre care Elsbeth Moser, Helmut C. Jacobs, Mie Miki (Japonia) sau Ivan Koval – au devenit la rândul lor interpreți și pedagogi consacrați. De exemplu, Stefan Hussong (n. 1962), unul dintre cei mai străluciți acordeoniști ai lumii, a studiat cu Noth la Trossingen și cu Moser la Hanovra, iar astăzi predă la Hochschule für Musik din Würzburg. S. Hussong a obținut Premiul Echo Klassik (1999) și este recunoscut pentru interpretările sale din J. S. Bach și pentru colaborările cu compozitori contemporani. Un alt exemplu este Prof. Margit

Kern (n. 1970), formată tot la Hanovra, care s-a specializat în muzica nouă și predă la Bremen. Putem observa așadar un lanț pedagogic în cadrul școlii germane: profesorii de astăzi continuă moștenirea măștrilor lor, asigurând evoluția constantă a standardelor de predare.

În paralel cu dezvoltarea educațională, școala germană a stimulat considerabil și creația de repertoriu nou pentru acest instrument. Încă din perioada interbelică, compozitorul german Hugo Herrmann (1896–1967) a compus lucrări originale pentru acordeon (ex. *Sonatine*, Suita *În stil vechi*), încercând să contureze un stil concertistic. În anii 1950, odată cu apariția convertorului (basului liber), compozitori precum Hans Brehme și Fritz Dobler – ambii implicați în proiectele Hohner – au scris lucrări semnificative: *Paganiniana (Variațiuni pe tema Capriciului 24 de Paganini)* a lui H. Brehme, compusă în 1951 a fost prima piesă cunoscută pentru acordeon cu bas liber, a fost interpretată de virtuozul Fritz Dobler, demonstrând posibilitățile extinse ale noului sistem. Tot în aceeași perioadă, compozitori est-germani precum Gerd Natschinski sau Curt Mahr au scris concerte și fantezii pentru acordeon și orchestră. Mai târziu, în anii 1980-1990, odată cu recunoașterea internațională a interpreților germani, compozitori de top au inclus acordeonul în lucrările lor. Un exemplu notabil este compozitorul argentiniano-german Mauricio Kagel, care a compus în 1988 *Atem* pentru acordeon *solo* (dedicat lui Teodoro Anzellotti) – o piesă ce explorează zgomotele mecanice și respirația instrumentistului ca parte a discursului sonor. Alte exemple includ lucrări de Hans Werner Henze (*Venezia die vento*, 1995, cu acordeon în ansamblu) sau de compozitori tineri precum Helmut Oehring, Bernd Franke ori Martin Wiespiölek (toți cu piese solistice pentru acordeon). De asemenea, trebuie menționată contribuția unor compozitori-relocati în Germania: Sofia Gubaidulina, stabilită la Hamburg în anii 1990, a colaborat intens cu acordeoniști germani – dedicându-i lui Elsbeth Moser trio-ul *Silenzio* (1991) și lucrând cu aceasta la primele interpretări ale lucrării sale *Sieben Worte* pentru baian, violoncel și orchestră de coarde.

În ansamblu, școala germană de acordeon se caracterizează prin profesionalism, versatilitate și deschidere internațională. Instituțiile germane atrag studenți din toată lumea – încă din anii 1990, un număr important de tineri acordeoniști din China, Rusia, Ucraina, precum și din țările scandinave și cele baltice, vin să-și desăvârșesc studiile în Germania. Mulți dintre aceștia participă la marile competiții de profil (la Klingenthal, Castelfidardo, Coupe Mondiale etc.) și adesea obțin premii importante, evidențiind calitatea pregătirii. Școala germană pune accent și pe integrarea interdisciplinară: acordeoniștii sunt încurajați să colaboreze în muzică de cameră cu diverse tipuri de instrumentiști din alte sfere (corzi (violoncel), aerofone (clarinet), percuție), să participe la proiecte de muzică contemporană ce includ elemente multimedia, și chiar să experimenteze în zone precum jazz sau world music. De ex., acordeonista Eva Zöllner (n. 1978), absolventă a școlii de la Köln, este cunoscută pentru proiectele sale avangardiste și pentru

promovarea muzicii electroacustice cu acordeon. Un alt interpret este Markus Becker, care combină acordeonul cu orga și cu elemente electronice în ansambluri cross-over.

Prin urmare, școala germană a reușit să construiască un mediu fertil în care acordeonul este abordat ca instrument academic și artistic la cel mai înalt nivel. De la baza educațională solidă (metode pedagogice, profesori dedicați) până la vârful performanței artistice (interpreți laureați, repertoriu de calitate și diversitate), contribuția germană la dezvoltarea artei acordeonului este incontestabilă.

Alte școli de acordeon internaționale în context actual. Tabloul dezvoltării acordeonului nu ar fi complet fără a menționa și alte contribuții internaționale semnificative, precum și direcțiile actuale ale domeniului. Astfel, și alte țări au urmat exemplul marilor școli europene, adaptându-l la propriul context artistic. În **Marea Britanie**, profesorul Owen Murray a înființat în anii 1980 clasa de acordeon la *Royal Academy of Music* din Londra, punând bazele școlii britanice de acordeon (printre elevii săi s-au numărat acordeoniști de top ca James Crabb și Xenia Sidorova). În **Finlanda**, acordeonistul Matti Rantanen a fondat clasa de acordeon la Academia Sibelius în 1977 și a creat o puternică școală finlandeză, caracterizată prin interesul pentru muzica nouă (Jukka Tiensuu, Magnus Lindberg și alți compozitori finlandezi au scris pentru acordeon la îndemnul său). În **Franța**, deși conservatoarele au integrat mai târziu acordeonul (Conservatorul Național Superior din Paris a inclus oficial acordeonul abia în 2002), a existat o tradiție puternică de acordeon în mediul privat – alimentată de maeștri precum Max Bonnay, Marcel Azzola și Richard Galliano. Galliano în special a contribuit la ridicarea profilului acordeonului prin fuziunea dintre jazz, muzică clasică și tradiție franceză, fiind astăzi recunoscut ca un ambasador al instrumentului.

Procesul de profesionalizare a acordeonului din a doua jumătate a secolului XX în Europa, a avut un ecou larg, determinând dezvoltarea pe alte continente. În **America de Nord**, un rol esențial l-a avut acordeonistul canadian Joseph Macerollo (n. 1944). El este considerat fondatorul școlii de acordeon din **Canada**, prin faptul că a reușit să introducă acordeonul ca disciplină la nivel universitar într-un mediu dominat de instrumentele clasice tradiționale. J. Macerollo a inițiat, la începutul anilor 1970, primul program de licență în acordeon din Canada, la Queen's University (Kingston, Ontario). Ulterior, el a transferat acest program la Universitatea din Toronto, unde a înființat o clasă puternică de acordeon în cadrul Facultății de Muzică. Până astăzi, University of Toronto rămâne singura instituție canadiană care oferă studii complete la acordeon, inclusiv la nivel de doctorat (Doctor of Musical Arts, cu specializare în acordeon). Joseph Macerollo a desfășurat o activitate prodigioasă ca profesor la Conservatorul Regal din Toronto și la Queen's University, de-a lungul a peste cinci decenii. El a fost totodată un promotor al literaturii noi: a

comandat și a premierat zeci de lucrări scrise special pentru el de compozitori canadieni și internaționali (de ex. celebrele cicluri *Ludus* și *Scaramouche* de R. Murray Schafer, piese de Norman Symonds, Jim Hiscott ș.a.). Grație lui J. Macerollo, acordeonul a fost integrat în creațiile contemporane din Canada, fiind prezent în muzica de film, în lucrări de concert cu orchestră (ex. *Northwind* de Gary Kulesha) și chiar pe scenele de operă (a colaborat cu Opera Canadiană). Pentru contribuțiile sale remarcabile, Joseph Macerollo a fost decorat cu Ordinul Canadei și a primit numeroase premii. Un aspect interesant este că el a pus accent pe aspectul fizic și mental al interpretării, dezvoltând tehnici de control corporal (body-control techniques) adaptate acordeonului – aspect studiat și preluat de unii dintre discipolii săi. J. Macerollo și-a încheiat recent cariera didactică cu un gest de generozitate: a donat 100.000\$ Facultății de Muzică pentru înființarea unei burse care să sprijine tinerii acordeoniști, asigurând astfel continuitatea moștenirii sale pedagogice.

Pe continentul asiatic, în **China** – unde acordeonul a fost extrem de popular ca instrument folcloric urban în anii 1950-1960 – s-a trecut la nivelul următor: în 2004, Conservatorul Central din Beijing a înființat secția de acordeon, ca parte a unui efort de aliniere la standardele internaționale. În pregătirea acestei tranziții, profesori celebri din Rusia și Europa (de ex. Elsbeth Moser, Friedrich Lips, Viatcheslav Semionov) au fost invitați periodic în China începând cu anii 1990, susținând cursuri de măiestrie și concerte, ceea ce a dat un impuls major dezvoltării școlii chineze de acordeon. În paralel, numeroși tineri chinezi talentați au fost trimiși să studieze în Germania, Rusia, Ucraina sau Danemarca, revenind apoi în țară și ridicând nivelul local de interpretare. Astăzi, acordeoniști chinezi ca Xiaoqing Cao sau Yueming Xu câștigă competiții internaționale, confirmând succesul acestui schimb cultural.

Obiectivul profesionalizării acordeonului pe plan universal a fost atins pe deplin în zilele noastre: instrumentul se predă în zeci de conservatoare din lume, absolvenții pot urma inclusiv studii doctorale în interpretare (la instituții precum Universitatea din Toronto, Hochschule Hanns Eisler Berlin, Universitatea de Muzică din București ș.a.), iar comunitatea academică recunoaște acordeonul ca instrument concertistic „cu drepturi egale”.

Școala de acordeon din Moldova. Prin numeroasele sale realizări, mai ales din ultimii ani, școala de acordeon din Moldova, cu siguranță, poate fi considerată ca un „membru” cu drepturi depline” a marii familii acordeonistice, la nivel internațional. Urmărind cele mai importante repere ale apariției și dezvoltării acesteia, remarcăm că în Moldova, acordeonul a început să fie integrat în ansamblurile folclorice și de estradă încă în anii 1940. În perioada postbelică, acordeonul era nelipsit din tarafurile de muzică lăutărească, alături de vioară și țambal, bucurându-se de o popularitate tot mai mare. Astfel, instrumentul, inclusiv varianta cu butoane numită baiian, a

evoluat de la un instrument popular spre un instrument academic, având astăzi un loc bine stabilit în învățământul muzical la toate nivelurile.

Evoluția școlii de baian și acordeon din Republica Moldova este un proces cu o dinamică complexă, influențat simultan de transformările socioculturale din perioada postbelică, de reorganizarea sistemului de învățământ muzical sovietic, precum și de particularitățile vieții artistice moldovenești. Perioada 1945–1991 reprezintă o etapă de devenire și maturizare continuă, în care s-au cristalizat structuri instituționale solide, s-au format cadre profesionale de înaltă calificare, s-a constituit un repertoriu autohton și s-au dezvoltat tradiții interpretative specifice spațiului moldovenesc.

Înființarea Catedrelor de instrumente populare la Colegiul de muzică „Șt. Neaga” (1946-1947) și la actuala Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (1964) și la alte instituții din republică, a deschis drumul către profesionalizarea instrumentului. Această dezvoltare trebuie privită atât ca parte integrantă a politicilor culturale sovietice, cât și ca o expresie autentică a necesității de a forma specialiști capabili să activeze în ansambluri folclorice, orchestre profesionale și instituții de învățământ.

După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, Republica Moldova (RSSM) trecea printr-un proces amplu de reconstrucție. În anul 1945 a avut loc prima admitere în clasa de acordeon de la Conservatorul de Stat din Chișinău, pentru cursuri de pregătire cu o durată de 2 ani. La acel moment nu exista catedră de instrumente populare, era doar o secție ca parte componentă a catedrei de instrumente cu corzi. Inițial, primii doritori de a studia au fost, în mare parte, soldații demobilizați, care posedau instrumentul la nivel de amator și care nu aveau o pregătire muzicală specială. Începutul instruirii a accentuat problemele existente și anume: lipsa repertoriului pentru acordeon; lipsa unei baze metodologice necesare pentru o interpretare academică. Pentru a depăși problema existentă, a fost invitat profesorul Iziaslav Birbraier, absolvent al renumitei Școli Stolearski din Odesa, care fiind pianist de specialitate, posedă și acordeonul, la un nivel înalt (cel mai probabil, fiind în acest sens, un autodidact). Cunoscând îndeaproape posibilitățile tehnice și timbrale ale instrumentului, muzicianul s-a concentrat pe completarea repertoriului, elaborând transcripții și adaptări pentru acordeon din repertoriului pianistic. Prima promoție a clasei de acordeon, anul 1952, a inclus 3 absolvenți: A. Timofeev și B. Serdiuk – care ulterior au devenit profesori de acordeon la colegiul de muzică din Herson, Ucraina și R. Patlajan, angajat la școala de muzică Nr. 1 din Chișinău. Un impact deosebit în dezvoltarea artei interpretative la acordeon l-a avut și I. I. Folomkin, absolvent al Institutului muzical-pedagogic „Gnesin” din Moscova, care a activat în Moldova ca profesor de acordeon în perioada anilor 1953-1956.

În anul 1956, la Conservator, a fost fondată catedra de instrumente populare ruse, ce cuprindea următoarele instrumente: acordeon, domra, chitara și țambalul. Primul șef de catedră a fost N. Cerneanschi, o personalitate cu o cultură muzicală deosebită și o inteligență remarcabilă ce transmitea tinerei generații educația necesară unor muzicieni de mare valoare. În această perioadă, ca tineri profesori de acordeon au fost invitați V. Zagumeonov, absolvent al conservatorului din Chișinău și N. Davâdov, absolvent al conservatorului din Kiev. Datorită lor, nivelul interpretativ al studenților a crescut considerabil, mulți dintre aceștia participau la concursurile interne din cadrul Conservatorului. A crescut și gradul de complexitate a repertoriului interpretat: dacă în anii 1940 acesta cuprindea doar creații și prelucrări de muzică folclorică, spre sfârșitul anilor 1950, un loc deosebit îl ocupă creațiile pentru orgă și clavier de J. S. Bach, cât și un număr mare de transcripții și adaptări din creațiile compozitorilor clasici, romantici și sovietici.

Tot în această perioadă, pe plan sociocultural, interesul față de acordeon crește considerabil. Sunt organizate mai multe orchestre de muzică populară, astfel, crescând și necesitatea de muzicieni profesioniști și profesori în domeniu, fapt ce a dus spre o creștere considerabilă a doritorilor de a studia acest instrument. Ulterior, la inițiativa lui V. Zagumionov, care a devenit șef de catedră în 1961, au fost invitați mai mulți profesori tineri, printre care și V. Basiul și O. Muntean. Entuziasmul, profesionalismul și ambiția tinerilor profesori au contribuit la animarea vieții artistice a instituției. Au urmat numeroase concerte susținute cu succes de studenții catedrei nu doar în municipiul Chișinău, dar și în unitățile militare din țară, casele de cultură din centrele raionale și satele republicii etc. Aceste concerte au avut un succes impunător nu doar datorită nivelului artistic înalt al studenților, dar și datorită repertoriului variat.

Pentru a spori interesul față de instrumentele populare, dar și pentru creșterea nivelului de profesionalism, la inițiativa tinerilor profesori în anul 1967 a fost organizat primul concurs republican de interpretare instrumentală desfășurat în 2 etape. Acest concurs a descoperit tineri talentați, care au demonstrat un nivel interpretativ destul de înalt, dar și faptul că aportul tinerilor profesori, metodologiile didactice și direcția de dezvoltare în perspectivă a fost una corectă. Un an mai târziu, deja la aceste concursuri au participat 28 de soliști acordeoniști din colegiile și liceele de profil din toată republica, în jur de 1000 de elevi din școlile de muzică și peste 30 de orchestre de acordeoniști din școlile de muzică. Concursurile republicane organizate pentru toate nivelele de învățământ artistic din republica noastră au devenit o tradiție care se păstrează și în zilele noastre.

Toate acestea au contribuit la creșterea semnificativă a măiestriei artistice a acordeoniștilor din republică și la formarea unei proprii școli de interpretare academică, fapt demonstrat de participarea acestora la preselecția unională (la nivel de USSR) pentru cele mai prestigioase

concursuri internaționale din acele timpuri, desfășurate la Klingenthal (Germania), Castelfidardo (Italia), la concursurile *Trophée Mondial de l'Accordéon*, și *Coupe Mondial d'Accordéon*. Astfel, în 1971, studenții N. Cerneavschii (elevul lui V. Zagumionov), V. Pomelnicov, în 1972 (elevul lui I. Crîskin) și S. Lâsoi (elevul lui V. Basiul) au primit din partea Ministerului Culturii al USSR diplome de merit, pentru participarea la aceste concursuri.

În anul 1971, la catedră a fost înființată orchestra de acordeoniști, care inițial a fost condusă de I. Anisicikin, iar din 1977 – de Nadejda Jadan, dirijor cu vaste cunoștințe în domeniu, care a contribuit esențial la perfecționarea nivelului interpretativ al studenților-acordeoniști. N. Jadan a continuat tradiția de formare a repertoriului didactic și de concert prin elaborarea transcripțiilor pentru orchestră a creațiilor de diferite genuri, stil, epocă și formă din repertoriul muzicii universale.

Tot în această perioadă, s-a desfășurat și o amplă activitate artistică a profesorilor de acordeon, care participau activ în concerte și ca soliști sau în cadrul diferitor formații și ansambluri. Astfel, printre cele mai cunoscute se numărau: Trioul de acordeoniști V. Covali, A. Novoseliski și V. Basiul, care au abordat un vast repertoriu, inclusiv de creații și adaptări pentru acordeon scrise de compozitorii autohtoni (V. Simonov, D. Kițenko, N. Chiosa); Duetul V. Șarov și V. Basiul; Duetul I. Crîskin și V. Ostrikov ș.a.

Un impact pozitiv asupra școlii academice din republică l-a constituit faptul că absolvenții-acordeoniști ai conservatorului din Chișinău își continuau studiile profesionale la Moscova (în special, la Institutul muzical-pedagogic „Gnesin”) printre care menționăm pe V. Basiul, V. Covali, O. Muntean.

La sfârșitul anilor 1960 – începutul anilor 1970, are loc o mișcare de reformă în învățământul muzical moldovenesc, având ca scop limitarea ponderii instrumentelor populare ruse (balalaica, baianul și dombra ș.a.), care se studiau la acel timp și promovarea instrumentelor tradiționale românești. Un aport deosebit în acest sens l-a avut profesorul Vasile Roșcovan de la Colegiul de muzică „Ștefan Neaga”. În 1968-1973, el a inițiat numeroase demersuri către Ministerul Culturii de la Chișinău și Moscova, a lansat articole în presa vremii (vezi *Literatura și Arta*) argumentând necesitatea includerii în grilele de programe la instituțiilor de învățământ muzical din republică a instrumentelor folclorice moldovenești: vioara, naiul, clarinetul, trompeta, acordeonul, cobza, contrabasul, pledând pentru reformarea și redenumirea Catedrei de instrumente populare ruse în Catedra de instrumente populare moldovenești. Demersul său, susținut de personalități marcante precum Serghei Lunchevici, Constantin Rusnac, Tudor Chiriac, Vasile Iovu, Nicolae Botgros, Ion Dascăl, Simion Duja, Petre Neamțu ș.a., a fost auzit de autorități.

Astfel, în anii 1970, secțiile de instrumente populare din școli, colegii și instituțiile superioare de muzică au fost reorganizate, în acest sens.

Introducerea în programele de studii a instrumentelor populare moldovenești a constituit un punct de cotitură în învățământul muzical autohton, care a reușit, de-a lungul anilor, să formeze cu succes instrumentiști profesioniști în domeniul muzicii populare. În acest context, este important să remarcăm, că, vorbind despre școala națională de acordeon – anume datorită schimbărilor majore care au avut loc, aceasta a căpătat o amprență identitară locală distinctă. Dacă până aproprie de anii 1990, cca 80% dintre instrumentele predate la catedra de instrumente populare o constituia baianul (după modelul sovietic), atunci, acesta, treptat, a fost înlocuit cu acordeonul, marcând o schimbare esențială a paradigmei organologiei populare în viața muzicală din republică. Prin urmare, spre sfârșitul perioadei sovietice (anii 1980), școala de acordeon din RSS Moldovenească se caracteriza printr-o puternică bază tehnico-teoretică de influență sovietică, însă începea să integreze tot mai multe elemente de specifice naționale, manifestate în procesele de predare și în repertoriul abordat.

După 1991, învățământul artistic din republica Moldova a continuat tradiția începută în epoca sovietică, adaptându-se noilor realități. Standardele de predare ale acordeonului au fost actualizate conform cerințelor timpului, valorilor naționale și internaționale. Metodologiile didactice sunt caracterizate printr-o abordare sistemică, progresivă, axată pe formarea complexă a interpretului. Progresul tehnic este obținut prin dezvoltarea independenței degetelor și a mâinilor (ambele mâini), poziționarea ergonomică a mâinii pe claviatură, coordonarea mâinilor cu mișcarea burdufului, controlul dinamicii. Toate în ansamblu tratate nu ca un scop în sine, ci ca premise ale expresivității artistice. Un aspect esențial îl reprezintă rolul burdufului și conducerea lui, ce permite o frazare expresivă, modelarea timbrală prin presiune controlată. Astfel burduful devine principalul mijloc de expresivitate, comparabil cu respirația la instrumentele de suflat sau arcușul la instrumentele cu coarde.

Un element definitoriu este și completarea permanentă a repertoriului, cu scopul de a dezvolta gândirea polifonică, a forma gustul estetic și cultura interpretativă academică, acesta fiind structurat pe mai multe direcții: transcripții din repertoriul clasic, lucrări originale compuse pentru instrument, prelucrări academice ale creațiilor în stil folcloric.

În perioada de după 1991, printre cei mai remarcabili profesori care au contribuit decisiv la cristalizarea și formarea școlii naționale de acordeon au fost: **Valentin Zagumionov**, profesor universitar la Conservatorul de Stat din Chișinău, șef de de catedră, recunoscut ca unul dintre cei mai renumiți profesori la clasa de acordeon și baian în istoria instituției. Contribuțiile sale pedagogice au stat la baza formării metodologiei școlii de acordeon naționale. **Boris Dolinski**,

profesor la Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău și la AMTAP, a pregătit numeroase generații de acordeoniști. Activitate pedagogică prodigioasă i-a asigurat locul printre fondatorii școlii de acordeon din Moldova. **Viaceslav Gordzei** – profesor, compozitor, aranjor ce a activat la Colegiul Muzical din Tiraspol (azi Institutul de Stat al Artelor „A. Rubinstein”) – a contribuit la eficientizarea metodelor de predare și la completarea repertoriului pentru acordeon. Toți acești pedagogi au fost adevărați promotori ai principiilor metodologice și a unui repertoriu ce constituie astăzi specificul școlii moldovenești de acordeon. Tradiția lor a fost preluată și amplificată de generațiile următoare. La Bălți, a activat un alt reputat profesor de acordeon – **Fiodor Jecov**, care a avut un rol important, în clasa sa formându-se acordeoniști-virtuozi din Republica Moldova. F. Jecov poate fi considerat unul dintre reprezentanții generației care a contribuit la profesionalizarea învățământului de acordeon și la integrarea instrumentului în sistemul academic muzical.

Școala de acordeon din Republica Moldova reprezintă un model pedagogic complex și influent, care a contribuit decisiv la adoptarea acordeonului ca instrument academic, formarea unei tradiții interpretative solide și dezvoltarea unui repertoriu original. Aceasta se confirmă în primul rând prin afirmarea, în ultimii ani, în viața muzicală de la noi și de peste hotare, a unei pleiade de acordeoniști de cea mai înaltă ținută profesionistă. Printre aceștia, menționăm pe Radu Rățoi și Pavel Efremov, unii dintre cei mai vizibili și activi acordeoniști ai generației tinere din Republica Moldova. Absolvenți ai CEEA „Ștefan Neaga” (clasa prof. Mîrzac Sergiu), ei și-a continuat formarea profesională în Europa, participând la concursuri internaționale și obținând rezultate remarcabile. Actualmente, Radu Rățoi este unul dintre cei mai cunoscuți acordeoniști dintre tinerii soliști de talie internațională, cu un impresionant palmares de premii, dintre care evidențiem titlul de dublu Campion Mondial, al *Trophée Mondial de l'Accordéon, Coupe Modiale d'Accordéon, Klingenthal, Castelfidardo ș.a.* De asemenea, ținem să menționăm acordeoniștii Eugen Negruța este cunoscut pentru bogata sa activitate interpretativă, în special, ca fondator și conducător al cunoscutului ansamblu de acordeoniști *Concertino*. A participat la diverse evenimente naționale și internaționale, având un repertoriu variat, care include lucrări de factură academică. Misha Grossu este un talentat acordeonist din Republica Moldova, având la activ numeroase participări la diverse concursuri, obținând premii internaționale. Fiind format în cadrul CEEA „Ștefan Neaga” (clasa prof. Boris Dolinschi), acesta se remarcă printr-o tehnică foarte bine conturată, un sunet puternic și expresiv și maturitate artistică.

Autenticitatea și specificul distinctiv al școlii de acordeon din Republica Moldova este determinat de profunda integrare a elementelor naționale folclorice în educația și repertoriul instrumentului, accentul egal, pus, deopotrivă, pe virtuozitatea tehnică, pe expresivitatea emoțională și pe conștientizarea propriei identități culturale, împărtășită atât practic, cât și teoretic.

Importanța menținerii autenticității este subliniată și de contextul globalizării – pe măsură ce acordeonul se standardizează ca instrument academic pe plan universal, această „amprentă stilistică locală” nu constituie un dezavantaj sau impediment, ci dimpotrivă, sursa originalității și creativității, transformând acordeonul într-un veritabil ambasador al culturii naționale.

Parcursul istoric de circa 80 de ani al școlii naționale de acordeon din Republica Moldova (1945–prezent) evidențiază transformarea profundă a statutului și valorii acestui instrument în cultura noastră muzicală. Una din reușitele remarcabile ale acesteia este faptul că a „rezistat” în fața proceselor de uniformizare (încă din perioada sovietică) și și-a creat o identitate proprie în marea familie a acordeonului. Acest lucru a fost posibil prin eforturi conștiente de a păstra și cultiva elementele naționale.

Școala națională de acordeon din Republica Moldova s-a dezvoltat în mod impresionant pe parcursul aproximativ a 80 de ani, traversând etape de formare, afirmare și consacrare. Ea reprezintă astăzi un exemplu de succes educațional și cultural, îmbinând tradiția cu modernitatea. Rezultatele activității sale sunt pe cât de vizibile, pe atât de impresionante: ne putem mândri astăzi cu soliști-acordeoniști de talie mondială, cu o comunitate artistică acordeonistică consacrată, cu un număr impresionant de elevi și tineri ce studiază acordeonul, activitatea de mare succes a unor orchestre profesioniste, toate acestea contribuind la edificarea culturii naționale și la propagarea faimei artistice a Moldovei pe meridianele lumii.

În perspectivă, școala de acordeon din Moldova are toate premisele să continue pe o traiectorie ascendentă. Provocările actuale – menținerea interesului tinerilor într-o lume digitalizată, atragerea de resurse pentru dotarea cu instrumente moderne, promovarea internațională constantă – pot fi depășite beneficiind de prestigiul deja câștigat și de solidaritatea comunității muzicale. Necesitatea actuală este de a documenta și disemina tot mai mult diverse modele de bune practici: realizarea de cercetări științifice ce contribuie la arhivarea memoriei și la oferirea unor repere teoretice și practice pentru viitoarele strategii educaționale. Astfel, putem afirma fără ezitare că școala națională de acordeon din Republica Moldova reprezintă un patrimoniu cultural-artistic de mare valoare, rezultat al unui sincretism între moștenirea folclorică și excelența pedagogică.

Tendințele actuale în domeniul artei de interpretare a muzicii academice la acordeon accentuează globalizarea și diversificarea. Există o rețea internațională din ce în ce mai strânsă a comunității acordeonistice: festivaluri, concursuri și workshop-uri aduc laolaltă interpreți din toate colțurile lumii, facilitând schimbul de idei și repertoriu. Repertoriul pentru acordeon continuă să se extindă într-un ritm accelerat, mai ales în zona muzicii contemporane. Tinerii compozitori sunt atrași de posibilitățile timbrale unice ale acordeonului – instrument capabil de polifonie complexă,

dinamici extreme și efecte sonore inedite (*burduful, clustererele, glissando* etc.). Acordeoniștii de top ai noii generații, precum Vincent Lhermet (Franța), Andreas Borregaard (Danemarca), Fanny Vicens (Franța) sau Raimondas Sviackevičius (Lituania), se implică activ în compunerea de lucrări noi și în experimente interdisciplinare (incluzând adesea elemente vizuale sau de teatru instrumental în interpretările lor). De asemenea, acordeonul pătrunde treptat și în zona muzicii de film și a muzicii de teatru contemporane, datorită versatilității sale (poate imita sonorități de orgă, instrumente aerofone sau chiar sintetizator). În paralel, muzica de cameră pentru acordeon capătă tot mai multă vizibilitate – apar formații mixte (de ex. acordeon și cvartet de coarde, acordeon și percuție, ș.a.) care prezintă repertorii variate, de la baroc transcris la creații noi. Toate aceste succese reprezintă rezultatul muncii consecvente a vizionarilor din a doua jumătate a secolului XX, datorită cărora arta acordeonistică – de la pedagogie la interpretare și creație – a ajuns să ocupe un loc important în muzica cultă contemporană, reconfirmând caracterul universal al acestui instrument și capacitatea sa de a se reinventa permanent.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Deși relativ tânăr în raport cu alte instrumente consacrate ale tradiției academice, acordeonul a cunoscut o evoluție rapidă și complexă, generând un corpus teoretic și interpretativ aflat încă într-un proces de consolidare și reevaluare critică. Analiza bibliografiei de specialitate relevă faptul că literatura muzicologică dedicată acordeonului este eterogenă, cuprinzând lucrări de organologie, cercetări orientate spre estetica și stilistica interpretării ș.a. Sursele ce vizează arta interpretării la acordeon includ și metode pedagogice, ghiduri tehnice, reflecții ale interpreților asupra practicii scenice și contribuții teoretice ce problematizează relația dintre textul muzical și actul interpretativ. Corelarea acestor două direcții – muzicologică și interpretativă – se impune ca un demers esențial pentru fundamentarea teoretică a temei investigate în teză. Totodată, lectura critică și comparativă a surselor existente este menită să evidențieze stadiul actual al cercetării în domeniu și relevanța lor pentru obiectivele cercetării.

2. Abordarea dimensiunii organologice a acordeonului reprezintă un pas indispensabil în înțelegerea evoluției sale artistice și interpretative, întrucât particularitățile constructive ale instrumentului au influențat decisiv atât repertoriul, cât și tehnicile de interpretare dezvoltate de-a lungul timpului. În acest context, în subcapitolul dat sunt analizate etapele esențiale ale dezvoltării acordeonului, de la apariția sa în secolul al XIX-lea până la formele contemporane, evidențiind relația dintre inovațiile organologice și transformările discursului muzical. Primele tipuri de acordeon, marcate de simplitatea mecanismului și de limitările timbrale și dinamice, au determinat un repertoriu predominant funcțional și de divertisment. Ulterior, perfecționarea sistemelor de

claviatură, diversificarea registrelor, stabilizarea acordajului și introducerea basului liber au contribuit la emanciparea instrumentului și la integrarea sa progresivă în spațiul muzicii academice. Aceste transformări organologice nu trebuie privite doar ca realizări tehnice, ci ca factori determinanți ai extinderii posibilităților expresive și ai redefinirii statutului acordeonului în peisajul muzical universal.

Analiza evoluției constructive a instrumentului permite, totodată, o mai bună înțelegere a schimbărilor de paradigmă interpretativă și componistică. Fiecare etapă de dezvoltare organologică a generat noi cerințe tehnice și estetice, influențând modul de concepere a lucrărilor pentru acordeon și raportarea interpreților la instrument. Prin urmare, în acest subcapitol, s-a urmărit oferirea unui cadru teoretic, care să susțină demersul analitic al tezei și să fundamenteze, din perspectivă istoric-organologică, problematica abordată în capitolele următoare.

3. Procesul de profesionalizare a instrumentului și contribuția interpreților-virtuozi la afirmarea sa, ca mijloc de expresie artistică autonomă reprezintă o perspectivă esențială pentru reflectarea situației actuale din domeniul problematicii tezei, întrucât dezvoltarea interpretării acordeonistice nu poate fi separată de contextul instituțional, pedagogic și artistic în care aceasta s-a produs. Astfel, profesionalizarea artei acordeonului s-a realizat gradual, odată cu includerea instrumentului în instituțiile de învățământ muzical, stabilirea programelor de studiu și apariția școlilor interpretative naționale. Acest proces a permis cristalizarea unor principii tehnice și stilistice, favorizând totodată apariția unui repertoriu de concert adaptat cerințelor scenei academice. În acest cadru, interpreții-virtuozi au jucat un rol decisiv, nu doar ca promotori ai instrumentului, ci și ca veritabili creatori de tradiție interpretativă, influențând atât compozitorii, cât și generațiile următoare de acordeoniști.

Personalitățile marcante ale artei acordeonului au contribuit la extinderea granițelor repertoriale și expresive ale instrumentului. Pe plan național, evoluția acordeonului reflectă particularități culturale și educaționale specifice în care arta interpretării la acordeon s-a dezvoltat și s-a legitimat ca domeniu de cercetare și practică artistică cu tradiții consacrate în domeniu.

Astfel, a fost evidențiat rolul determinant al profesionalizării și al interpreților-virtuozi în consolidarea statutului acordeonului, integrând dimensiunea interpretativă în ansamblul problematicii tezei și completând, în mod firesc, perspectiva teoretică și organologică abordată anterior.

2. ACORDEONUL – EXPONENT AL LIMBAJULUI COMONISTIC CONTEMPORAN

2.1. Tehnici extinse la acordeon, la confluența secolelor XX-XXI

În ultimii 50 de ani, acordeonul a trecut printr-un proces amplu de dezvoltare și modernizare. Posibilitățile tehnice și cele timbrale au cunoscut un progres impresionant, a crescut și interesul compozitorilor contemporani pentru acest instrument. O trăsătură definitivă a repertoriului modern pentru acordeon este diversitatea de tehnici inovative de interpretare, dezvoltate pentru a exploata la maximum potențialul sonor al acestui instrument. „Arta interpretativă contemporană la acordeon este caracterizată printr-un arsenal de tehnici extinse, ce depășește limitele modalităților tradiționale de emiteră a sunetului și folosește în mod activ noi mijloace de expresivitate”, arată T. Budanova [72 p. 31].

Particularitățile tehnice unice ale acordeonului generează adesea abordări componistice diferite de cele pentru instrumentele „clasice”, cu claviatură. Astfel, compozitorii contemporani nu se mai limitează la tehnica devenită „tradițională”, stabilită relativ recent, la mijlocul sec. XX, ci solicită interpreților noi procedee, pentru a crea sonorități inedite și efecte expresive impresionante, care devin, de fapt, adevărate „vehicule” ale mesajelor componistice: „Tehnica interpretării (în perioada contemporană – n.n.) nu este un element adițional, ci un purtător independent al sensului artistic”, arată cercetătoarea O. Moskvina [100, p. 11]. Din acest motiv, numeroși compozitori au ales să colaboreze îndeaproape cu acordeoniști virtuozii, pentru a înțelege atât posibilitățile și limitele generale ale acordeonului, cât și particularitățile tehnice ale diferitelor modele de instrument. Prin experimentări succesive, s-a cristalizat treptat un limbaj tehnic specific acordeonului contemporan, cu procedee de interpretare expresive, adesea notate în partituri prin simboluri sau explicații speciale (uneori în manuscris, dat fiind că notația convențională standard nu „acoperea” toate aceste efecte noi).

În continuare, vom trece în revistă câteva dintre cele mai importante tehnici contemporane de interpretare la acordeon, așa cum sunt descrise în literatura contemporană și din analizele de specialitate. Astfel au apărut și mici incertitudini față de notația acestora în partiturile contemporane pentru acordeon. Considerăm că procesele de elaborare a semnelor grafice adecvate tehnicilor extinse la acordeon se află într-o permanentă căutare și nu putem afirma că notația actuală este una definitivă sau corespunde pe deplin noilor „realități” sonore.

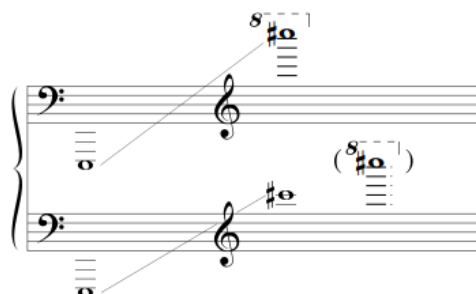
Pornind de la premisele posibilităților tehnice „obiective”, esențiale ale acordeonului, vom menționa că actualmente, diapazonul instrumentului concertistic contemporan este următorul:

- Mâna dreaptă E1 (*mi-contră octava*) - C#5 (*do diez octava 5*);

- Mâna stângă E1 (*mi-contră octava*) - C#3 (*do diez octava 3*);

Mai mult, deja devine o „normă” în domeniu, „dotarea” acordeonului cu același diapazon, în ambele mâini:

Exemplul muzical nr. 1:



Totodată, claviatura mâinii stângi, datorită construcției sale specifice, ne oferă o posibilitate unică de a folosi două sisteme de interpretare – *free-bass (basul liber)* sau *convertor (FB)* și *stradella bas sau standard bas (SB)*, în timp ce utilizarea, în procesul interpretării, a degetului mare, este foarte dificilă. Acesta poate fi folosit doar în cazul primului rând de butoane de pe claviatură, însă, având posibilități tehnice limitate. Prin urmare, nu este recomandată utilizarea acordurilor cu mai mult de 4 note. Unul din scopurile principale ale mâinii stângi este controlul asupra mișcării burdufului, ceea ce o face mai puțin agilă și limitată în virtuositate în comparație cu mâna dreaptă. Unul din avantajele specifice ale mâinii stângi, este utilizarea concomitentă a rândurilor de bază (SB) cu basul liber. Acest fapt ne oferă posibilitatea de a interpreta cu ușurință săriturile mai mari de 2-3 octave:

Exemplul muzical nr. 2. V. Vlasov *Cinci tablouri ale țării GULAG*:



Sistemul *standard bas* ne oferă un sistem alcătuit din două rânduri de bași (rândul de bază și cel suplimentar) aranjați pe cvinte și acorduri gata formate, ce ușurează interpretarea facturii omofon-armonice. Notăția grafică este următoarea:

- Major - M;
- Minor - m;

- Septacord – 7;
- Diminuat sau micșorat – d:

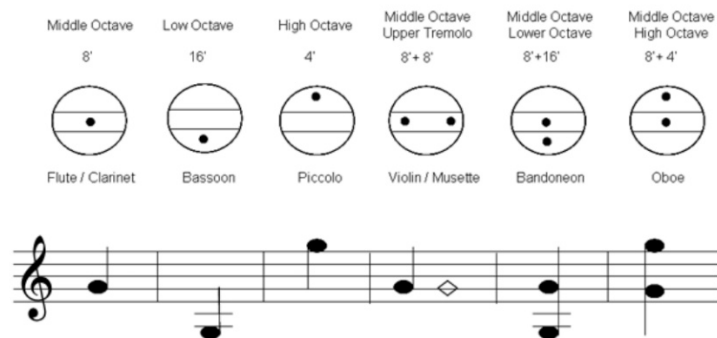
Exemplul muzical nr. 3. Michael și Maurice Larcange. *Vals*

Un element esențial în expresivitatea acestui instrument de mare complexitate tehnică și timbrală îl constituie **burduful**, fapt menționat de numeroși cercetători sau interpreți. Unul din marii acordeoniști, F. Lips, arată, că „Burduful constituie principalul mijloc expresiv al interpretului: anume prin intermediul burdufului se realizează respirația muzicii.” [92 p. 6], iar T. Budanova afirmă că „În practica contemporană burduful a încetat să fie doar un mijloc de menținere a sunetului, el se transformă într-un factor activ de creare a efectelor sonore specifice” [72 p. 28]. Burduful, ca element central al controlului expresivității, a conferit acordeonului o dimensiune interpretativă unică, comparabilă cu expresivitatea vocală sau violoncelistică. În același timp, datorită burdufului, „Acordeonul dispune de un registru dinamic excepțional — de la sunete abia perceptibile până la mase sonore de mare forță” [72, p. 11]. Totodată, burduful determină și echilibrul dinamic în interpretare, întrucât ambele părți ale instrumentului sunt direct dependente de mișcarea acestuia.

Registrele, după cum se știe, reprezintă o altă particularitate ce conferă acordeonului o unicitate sonoră distinctă. Astăzi, cele mai performante acordeoane moderne, destinate scenei de concert și repertoriului solistic, dispun în general de 15–17 registre pe manualul drept, unele modele de vârf ajungând chiar la 18–21 registre, în funcție de constructor (producători) și de configurația vocilor. Aceste instrumente sunt prevăzute, de regulă, cu 4 sau 5 voci, ceea ce permite o paletă timbrală extrem de variată.

Principalele registre utilizate pe acordeoanele de top mâna dreaptă sunt:

Exemplul muzical nr. 4:



La mâna stângă, acordeoanele profesionale sunt echipate cu 5–7 registre, care modifică structura timbrală a bașilor și a acordurilor (de la sonorități pline, orchestrale, la unele mai clare și mai ușoare).

Exemplul muzical nr. 5:

This section illustrates three different shifts for an accordion, each with a key diagram and musical notation:

- Master shift:** Shows a key diagram with E, G, F# in the top row and A, B, C in the bottom row. The musical notation shows a bass clef staff with notes G, A, B, C.
- Low shift:** Shows a key diagram with E, G, F# in the top row and A, B, C in the bottom row. The musical notation shows a bass clef staff with notes G, A, B, C.
- High shift:** Shows a key diagram with E, G, F# in the top row and A, B, C in the bottom row. The musical notation shows a treble clef staff with notes G, A, B, C.

On the left side, there are three vertical columns of circles representing the keys of the instrument, with notes E, G, F#, A, B, C in each column, corresponding to the shifts shown.

Prin numărul mare de registre și prin combinațiile sofisticate de voci, aceste acordeoane oferă o flexibilitate sonoră comparabilă cu cea a unui mic ansamblu instrumental.

Astfel, acordeonul are posibilități extinse de a varia, prin intermediul registrelor înălțimea sunetului, culoarea timbrală și intensitatea percepută a sunetului, fapt ce contribuie esențial la versatilitatea expresivă și la adaptarea acordeonului la diverse stiluri muzicale.

Pe „fundalul” acestor posibilități tehnice „de bază” ale acordeonului modern, construcția căruia s-a perfecționat și s-a dezvoltat constant, chiar de la apariția sa – proces care, de fapt, nu încetează nici astăzi – au apărut diverse și numeroase *tehnici de interpretare specifice*, care s-au integrat în mod organic în limbajul componistic contemporan. Actualmente, putem constata că literatura acordeonistică conține un număr destul de mare de lucrări destinate acestui instrument, în care compozitorii utilizează în mod original, cu o creativitate „inepuizabilă”, noi tehnici și procedee, tot mai „neobișnuite” și mai interesante.

Având în vedere că vorbim despre procese ce au loc nemijlocit în zilele noastre, muzicologia, dar și teoria interpretării, în încercarea de a „ține pasul” cu aceste inovații, a oferit câteva studii de referință în ce privește descrierea și definirea acestor tehnici. Totuși, în procesul de cercetare a tehnicilor contemporane specifice acordeonului nu am găsit o clasificare general-acceptată a acestora. Mai mulți autori au consemnat aceste tehnici, printre care acordeonistul Draugsvoll: „Există patru tipuri de zgomote utilizate frecvent: sunet de aer, zgomotul butoanelor, lovirea burdufului și zgomotul registrelor” [129 p. 17].

Deși în teza de față nu ne-am propus o clasificare a tehnicilor moderne de interpretare la acordeon, totuși, pentru caracterizarea lor generală, am considerat oportun să efectuăm o sistematizare convențională a acestora, după două criterii esențiale ce corespund „axelor” fundamentale ale muzicii: aspectul sonor/înălțime și cel ritmic/de percuție. Privite din această perspectivă, tehnicile extinse ale acordeonului pot fi sistematizate în 3 grupuri:

1. tehnici ce vizează sonoritatea – înălțimea, intensitatea și timbrul sunetului; tot aici putem atribui și tehnicile sonore imitative – a butonului de aer, de ex., care imită respirația ș.a.;
2. tehnici ce vizează efectul ritmic percusiv – durata sunetului, loviturile pe corpul instrumentului, atingerile „mute” ale claviaturii, zgomotele ș.a.;
3. tehnici mixte, ce îmbină ambele elemente – poate, cel mai „numeros” grup, întrucât o mare parte a efectelor și tehnicilor implică ambele elemente.

Astăzi, printre cele mai importante tehnici extinse la acordeon și mai frecvent utilizate, sunt:

- *bellowshake*
- *ricochet*
- *vibrando*
- *pulsația*

- *glissando*
- *glissando netemperat*
- *butonul de aer*
- *stereofonia (tehnica registrelor)*
- *efectele percusive și zgomotele.*

O problemă aparte o constituie notarea grafică a efectelor sonore. Același efect sonor, uneori, poate fi notat în mod diferit, astfel încât se constată că astăzi încă nu există un consens general, în acest sens. Uneori, compozitorii oferă explicații scrise în partitură, în detaliu, asupra efectului preconizat și a modului de execuție al acestuia.

În cele ce urmează, vom exemplifica tehnicile sonore prin fragmente din partiturile diferitor compozitori.

Bellow shake sau *tremolo cu burduful* se obține prin mișcarea rapidă ritmică și egală la deschiderea și închiderea a burdufului. În funcție de partitură, procedeul poate fi interpretat în mișcare ritmică de duolet, triolet sau cvartolet. Rezultatul este un *tremolo* dinamic de intensitate, care poate fi aplicat pe un sunet, acord sau cluster. Acest procedeu este frecvent utilizat de compozitori pentru a pregăti culminațiile creațiilor și ca procedeu de dezvoltare. T. Budanova [72] observă că tehnica *tremoloului de burduf* este relativ frecventă chiar și în repertoriul pedagogic, în suitele pentru copii semnate de V. Zolotariov, E. Derbenko, V. Semionov – compozitori consacrați ai acordeonului din spațiul ex-sovietic.

Exemplul muzical nr.6. V. Semionov. *Dumka ucraineană*. (Украинская Думка):

Un alt exemplu putem găsi în piesa tânărului compozitor francez Franck Angelis, recunoscut astăzi ca unul dintre cei mai remarcabili compozitori pentru acordeon. În semn de apreciere, piesa sa *Impasse* a fost selectată pentru desfășurarea *Coupe Mondiale de acordeon* în 2004:

Exemplul muzical nr. 7. F. Angelis *Impasse*:



Ricochet este un procedeu tehnic destul de dificil pentru interpretare, ce presupune o pregătire avansată. T. Budanova subliniază caracterul novator al *ricochetului* la acordeon: „Ricoșet-ul este un procedeu tehnic contemporan, care a fost folosit în premieră de V. Zolotariov în procesul de compunere a Sonatei Nr.2. A apărut ca rezultat a conlucrării autorului cu primul interpret al Sonatei – F. Lips” [92]. Pentru executarea *ricochetului* se deschide burduful, apoi, la închidere, se lovește ușor partea superioară și mai apoi partea inferioară a acestuia, de carcasa acordeonului. Particularitatea specifică constă în execuția similară unei serii de impulsuri scurte. Este o resursă originală, pentru redarea unor pulsații ritmice energice sau a unor *tremolo* percutate. Se întâlnește în diverse desene ritmice: triolet, cvartolet sau cvintolet.

Exemplul muzical nr.8:



Exemplul muzical nr. 9. V. Semionov *Сказ о Тихом Доне*:



Ricochetul se utilizează și în diferite combinații – de exemplu, cu *bellowshake*. Exemplul muzical nr. 10. V. Semionov *Caprice Nr.1*:

Vibrando poate fi executat în mâna stângă sau în mâna dreaptă, obținându-se prin vibrațiile mâinilor degetelor pe clapele tastaturii sau pe butoanele bașilor. Acest procedeu este frecvent utilizat în piesele cu caracter liric, de cantilenă, dar și ca efect dinamic și acustic – în timpul vibrando interpretul având posibilitatea de a crește sau de a diminua dinamica.

Exemplul muzical nr. 11:

Exemplul muzical nr. 12. V. Zubițki *Suita copilărească*:

Exemplul muzical nr. 13. S. Voitenko *Revelation*:

Exemplul muzical nr. 14. VI. Zubițki *Caiet Bulgăresc*:

Senza metrum, quasi moderato assai

loso
 Акордеон
 Баян

*) Мелкое, неровное *vibr.*. Исполняется при помощи частых толчков правой рукой по грифу (на сжим)

Pulsația este un efect ce se obține prin aplicarea unor lovituri ritmice aplicate cu mâna dreaptă pe partea tare de sub tastatură sau prin bătăile piciorului stâng (pe el stă amplasat burduful) în podea. „Funcția” plastică a pulsației este bogată și diversă, apărând uneori în contexte de acalmie sonoră, ca o „liniștire” a discursului, alteori, are rolul de a menține desenul ritmic, ca fundal al dezvoltării dramaturgice.

Exemplul muzical nr. 15. V. Zubițki. *Caiet bulgăresc*:

1) Акценты мехом, исполняемые левой ногой
 2) Шлепки ладонью по корпусу (спереди баяна)
 с 8652 к.

1) Острые толчки ладонью правой руки по грифу (на сжим)
с 8632к

Exemplul muzical nr. 16. V. Zubički. *Ommagio ad Astor Piazzolla*:

Glissando se realizează prin alunecarea degetelor, pumnului pe tastatură în mișcare ascendentă sau descendentă, pe anumite note, intervale, acorduri, *cluster*. Uneori, procedeul apare în combinație cu alte efecte – de exemplu, *gliss. senza suono* – *glissando fără sunet*, ceea ce presupune mișcarea degetelor fără a acționa burduful, creând doar zgomot mecanic.

Rolul expresiv al *glissando* se manifestă prin intensificarea tensiunii emoționale, poate sugera avânt, exaltare, dramatism sau, dimpotrivă, având un efect ludic ori ironic, în funcție de direcția mișcării registrului folosit sau a dinamicii asociate. În pasajele culminante, *glissando* amplifică impactul sonor și accentuează punctele de maximă expresivitate ale discursului muzical, ca gest de virtuozitate. *Glissando* conferă muzicii un sentiment de elan și fluiditate, iar în literatura contemporană, *glissando* este frecvent utilizat ca element de limbaj componistic, pentru tranziții bruște între registre sau între secțiunile formei etc.

Exemplul muzical nr. 17. Per Norgard. *Anatomic Safary, mișc. 3 Clusters:*

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes with a sharp sign, followed by a thick, irregular line labeled "irregular gliss." in the bass clef. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes with a sharp sign, followed by a thick, irregular line labeled "ff" and "dim e rall." in the bass clef. The score is marked "Impr. prestiss." and "etc.".

Pitch bend sau **note bending**, numit și **glissando netemperat** este unul din cele mai noi mijloace tehnice și de expresivitate ale acordeonului, ce reprezintă o experimentare a micro-cromaticii la acest instrument. Procedeu constă în modificarea sau „distorsiunea” micro-tonală continuă a înălțimii unui sunet, uneori, chiar până la un interval de semiton. La acordeon, *note bendingul* este foarte dificil de interpretat, dar realizabil prin apăsarea ușoară a tastei și forțarea concomitentă a burdufului, prin combinații speciale de registre și control al presiunii aerului – de exemplu, folosind valva de aer pentru „a scăpa” aer în timp ce sună o notă, scăzându-i ușor înălțimea. În partituri, compozitorii indică în mod explicit: *note bending*, semnalând sunetul concret pe care interpretul trebuie să-l deformeze în mod intenționat. Efectul auditiv este unul de alunecare micro-tonală, ca un „geamăt” sau „oftat” al acordeonului. Acest procedeu are un puternic impact expresiv, adăugând sunetului o nuanță de suferință sau instabilitate emoțională, sugerând „plânsul”.

Procedeu poate fi interpretat atât în mișcare ascendentă, cât și descendentă, fiind mai ușor de realizat pe claviatura mâinii drepte, însă nu mai sus de *re octava 2* (recomandat), iar în partea stângă a instrumentului, nu mai sus de *do octava 1*. Totodată, G. Draugsvoll arată, că pentru a obține acest efect, „În ambele manuale este necesară o presiune crescută a burdufului” [129 p. 12]. Acordeonistul consideră că „*Pitch bend* este, în esență, un glissando descendent. Totuși, după coborâre, sunetul poate reveni printr-un glissando ascendent” [129 p. 11]. După cum arată același autor, în registrele înalte, această tehnică capătă o dimensiune microintervalică: „În registrele înalte, glissandourile sunt percepute în principal ca sferturi de ton și ar trebui notate corespunzător” [129 p. 11].

Exemplul muzical nr. 18:



Este interesant, că *pitch-bendul*, ca efect sonor experimental, a fost valorificat în creația componistică ca având semnificații religio-simbolice profunde. Despre aceasta relatează Branko Džinović care arată, că fiind introdus ca efect singular, de către Friedrich Lips, în lucrarea pentru acordeon *solo* (analizată în următorul subcapitol al capitolului de față) *De Profundis* de S. Gubaidulina. Acest efect evidențiază potențialul artistic al tehnicii date, fiind folosit și de alți compozitori:

Exemplul muzical nr. 19. Per Norgard *Anatomic Safary, partea 7, Vertigo*:

7. Vertigo

Lento ad libitum*

* As slowly as to allow an exact performance of all glissandi.

Butonul de aer. Se știe, că acordeonul are un mic buton, în partea stângă de sus a instrumentului, care permite circulația aerului prin burduf fără a produce un sunet definit, deoarece nu deschide nici o ancie. Acest *buton de aer* a fost valorificat de compozitorii contemporani în mod foarte original, în special, pentru efecte descriptive sau imitative – *simpla sonoritate a suflului aerului* a servit drept sursă de inspirație pentru a imita respirația sau suspinul uman, efecte ale naturii etc. *Butonul de aer* este, poate, unul dintre cele mai inedite procedee tehnice inovative la acordeon, ce reinventează sonoritatea muzicală în general, și cea timbrală a acordeonului, în special. Compozitoarea Sofia Gubaidulina manifestă o predilecție deosebită pentru acest efect, considerându-l parte din „suflul” natural al instrumentului: „Gubaidulina (...) a folosit unele dintre trăsăturile extrem de singulare ale acordeonului, cum ar fi sunetele de aer (respirația) în, practic,

fiecare piesă, fapt ce indică afinitatea ei pentru această caracteristică organică a instrumentului”, arată [113 p. 105].

Efectul *butonului de aer* confirmă o dată în plus caracterul potențialul „liric” și „uman” al acordeonului, el făcând legătura între instrument și actul viu al respirației umane – aspect deosebit, valorificat de mai mulți compozitorii contemporani.

Exemplul muzical nr. 20:



(Press Air-button until the bellows are closed)

Exemplul muzical nr. 21. Per Norgard. *Anatomic Safary, partea 1. Respiration*

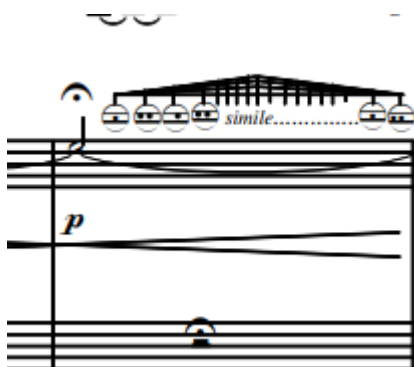
1. Respiration

(♩ = ca. 60)

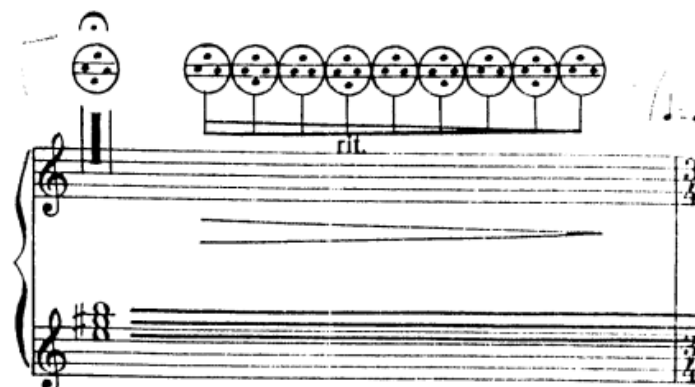
Stereofonia sau **tehnica specifică a utilizării registrelor** este un procedeu tehnic extins al acordeonului ce poate fi obținut prin schimbarea rapidă a registrelor pe o notă, interval, acord sau *cluster*. Schimbarea registrelor la acordeon nu este un simplu procedeu mecanic, ci un mijloc artistic ce permite variații timbrale apropiate de cele orchestrale, ce contribuie la diversificarea paletii timbrale și la intensificarea expresivității muzicale a instrumentului. Combinațiile de „voci” ale registrelor creează contraste timbrale între mâna dreaptă și mâna stângă, în interiorul aceleiași linii melodice. *Stereofonia* nu se referă doar la distribuția spațială a sunetului, ci mai ales la percepția de profunzime, culoare și relief sonor. Alternarea sau suprapunerea registrelor produce senzația de dialog între planuri sonore distincte, ceea ce îmbogățește considerabil discursul muzical.

Exemplul muzical nr. 22:

a) G. Hermosa *Fragilissimo*



b) S. Gubaidulina *De Profundis*



Rolul expresiv al stereofoniei se manifestă în primul rând prin accentuarea caracterului muzical, iar schimbarea registrelor în momente-cheie ale unei lucrări poate scoate în evidență structura formală, marcând puncte culminante sau creând contraste între secțiuni. De asemenea, utilizarea registrelor contribuie la modelarea frazării, muzica căpătând o dimensiune narativă mai pregnantă, iar interpretarea devenind mai convingătoare și mai personală.

În literatura acordeonistică contemporană, stereofonia este adesea exploatată și ca mijloc componistic în sine. Compozitorii folosesc registrele pentru a crea efecte de ecou, imitație, stratificare sonoră sau chiar iluzia unui ansamblu instrumental. În acest context, interpretul nu mai este doar un simplu interpret, ci un adevărat „regizor” al spațiului sonor.

Astfel, acest procedeu tehnic extins al acordeonului devine un instrument esențial al expresivității muzicale. Prin controlul conștient și artistic al registrelor, acordeonistul poate transforma sunetul într-un limbaj expresiv complex, capabil să transmită nuanțe emoționale profunde și să valorifice din plin potențialul artistic al instrumentului:

Exemplul muzical nr. 23. Jurgen Ganzer. *Silhouetten, mișcarea III:*

Con brio, intensivamente (♩ = ca. 120)

Efectele percusive și zgomotele sunt tehnici ce adaugă o dimensiune ritmică și timbrală nouă sonorității acordeonului contemporan. Astăzi, compozitorii solicită adesea interpretului să interpreteze lovituri directe, pe diferite părți ale acordeonului: pe corp, burduf, pe claviatură, registre, carcasă etc.

Rolul expresiv al efectelor percusive constă în accentuarea dimensiunii ritmice a discursului muzical. Ele pot sublinia pulsul, pot crea ostinato-uri ritmice sau pot evidenția accente structurale importante. În acest fel, acordeonul capătă o forță ritmică sporită, capabilă să susțină sau chiar să înlocuiască funcția unei secțiuni de percuție într-un ansamblu. Din perspectivă timbrală, efectele percusive adaugă o componentă sonoră brută, uneori aspră, care contrastează cu sunetul tradițional, susținut și cântabil al acordeonului. Acest contrast contribuie la diversificarea paletelor expresive și la crearea unor atmosfere sonore variate: tensionate, dramatice, ritualice sau experimentale. În anumite contexte, sunetele percusive pot sugera mișcare, energie primară sau chiar elemente extramuzicale.

În repertoriul contemporan, efectele percusive sunt adesea integrate ca elemente componistice de sine stătătoare. Compozitorii le folosesc pentru a construi structuri ritmice complexe, pentru a fragmenta discursul tradițional sau pentru a explora noi relații între sunet și zgomot. Interpretul devine astfel un participant activ la creația sonoră, asumându-și un rol expresiv și gestual mult mai amplu. Astfel, efectele percusive la acordeon au un rol esențial în afirmarea sonorităților extinse ale acordeonului, transformându-l într-un instrument capabil să susțină atât funcții melodico-armonice, cât și percutante, într-o viziune artistică modernă și complexă.

De obicei, acestea se notează similar instrumentelor de percuție. Uneori este utilizată notația alfabetică pentru a indica locul specific al loviturilor: K (tastatură); B (burduf); R (registru). Totodată, sunetele de zgomot-percuție sunt adesea notate cu cruciulițe pe capetele de notă:

Exemplul muzical nr. 24:

Musical score for Example 24, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a triplet of eighth notes marked 'K' and 'pp', followed by a triplet of eighth notes marked '7.9'. The second system includes a triplet of eighth notes marked 'B' and 'f', followed by a triplet of eighth notes marked 'R' and 'pp', and another triplet marked 'R' and 'mf'. The bass staff shows a triplet of eighth notes marked 'p' and a triplet of eighth notes marked 'f'.

Exemplul muzical nr. 25. Vl. Zubițki. *Caiet Bulgăresc*:

Musical score for Example 25, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *fff*, *sff*, and *sff secco*. Performance instructions include "repet. ad lib.", "ord.", and "improvisato ad libitum". The score is marked "marcatissimo, bruscamente".

*) Громкие шлепки по корпусу (сверху или спереди), а также по полурасжатому меху (имитация бонгов).
 **) Шлепки по крышке басов.

Exemplul muzical nr. 26. B. Precz. *Toccata*:

Musical score for Example 26, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *secco ff*. The piano part consists of chords, and the bass part consists of eighth notes.

* удары кистью правой руки по меху
 ** удары левой рукой по левой клавиатуре при неподвижном мехе

Exemplul muzical nr. 27. Per Norgard. *Anatomic Safari, partea 7, Percussion:*

Allegro $\left\{ \begin{array}{l} \text{♩} = \text{ca. } 144 \\ \text{♩} = \text{ca. } 96 \end{array} \right.$

Exemplul muzical nr. 28. Jurgen Ganzer. *Silhouetten, mișcarea II:*

pp

(beliebige...)

...Register)

Clusterul la acordeon constă în apăsarea simultană, fie cu degete separate, fie cu palma pe claviatură a unui grup dens de sunete, producând un complex disonant compact. Această tehnică permite explorarea densității armonice și a tensiunii timbrale, caracteristice esteticii contemporane. „Clusterelor sunt notate sub forma unor dreptunghiuri negre, care se întind de la cea mai joasă până la cea mai înaltă notă a acordului-cluster” [129 p. 12].

Exemplul muzical nr. 29:

- a) Vl. Zubițki. *Caiet Bulgăresc* b) Vl. Zubițki. *Sonata Fatum* pentru trio de acordeoane

Allegro, molto energico

cluster

sffp — *f* *marcato, tenuto*

gias-trem. (con pugno)

clusters *f* *sf*

c) Per Norgard *Anatomic Safari, partea 3, Clusters:*

12

* Change bass registers, while playing the "A"

În contextul muzicii contemporane, tehnicile extinse reprezintă o depășire conștientă a limitelor tradiționale ale interpretării instrumentale, având drept scop lărgirea paletii timbrale, gestuale și expresive. În cazul acordeonului, aceste tehnici nu se reduc la procedee experimentale, ci se constituie într-un sistem coerent de mijloace expresive, fundamentat pe particularitățile organologice ale instrumentului. Acordeonul, instrument cu „respirație proprie”, devine astăzi un „subiect” sonor cu potențial major pentru articularea unor semnificații muzicale complexe, în care sunetul, zgomotul și gestul sunt integrate într-un discurs unitar.

Tehnicile extinse ale acordeonului constituie un limbaj complex, în care dimensiunea tehnică și cea semantică sunt indisolubil legate. Prin burduf, instabilitate sonoră, zgomot, gest și masă timbrală, acordeonul devine un instrument emblematic al muzicii contemporane, capabil să articuleze sensuri existențiale, simbolice și dramaturgice. Tehnicile extinse au contribuit decisiv la emanciparea acordeonului ca instrument academic, integrarea sa în muzica de avangardă și post-avangardă, redefinirea relației dintre compozitor, interpret și instrument.

2.2. Acordeonul ca exponent al mesajului spiritual în creația *De Profundis* pentru acordeon solo de Sofia Gubaidulina

Una din cele mai influente compozitoare ale contemporaneității, deținătoarea unor numeroase și prestigioase premii și distincții, Sofia Gubaidulina nu necesită o prezentare separată. Despre ea și despre creația sa au fost scrise numeroase materiale și articole apărute, în special, peste hotare, inclusiv și ampla monografie dedicată compozitoarei, semnată de Valentina Holopova, un nume important în muzicologia rusă [113]. Contribuția ei în componistica secolului XX este inestimabilă, ea fiind autoarea unor lucrări importante pentru orchestră simfonică și de cameră, vocal-corale, muzică de cameră și pentru instrumente solo, muzică pentru film etc., dezvoltându-și propriul stil și estetică muzicală. Trebuie să menționăm ca S. Gubaidulina este una din primele autoare care au scris creații originale pentru acordeon, aducând contribuții importante la integrarea acestuia în spațiul muzicii academice contemporane.

Compozitoarea Sofia Gubaidulina s-a născut în Republica Sovietică Socialistă Autonomă Tătară (acum Republica Tatarstan) din Uniunea Sovietică într-o familie mixtă în care tatăl era de origine tătară, din regiunea Volga iar mama de origine rusă. Tatăl ei, Asgat Masgudovici Gubaidulin, era inginer, iar mama, Fedosiya Fyodorovna, era profesoară. A fost pasionată de muzică și de compoziție încă de la vârsta de 5 ani. A studiat compoziția și pianul la Conservatorul din Kazan, pe care l-a absolvit în 1954. La Moscova și-a perfecționat studiile la Conservator, în clasa de compoziție cu Nikolay Peyko până în 1959, apoi cu Vissarion Shebalin, până în 1963. În acea perioadă, pentru succesele sale ea fost distinsă cu o bursă de merit și anume, bursa lui I. Stalin. Sofia Gubaidulina a fost susținută de D. Șostakovici, care a încurajat-o să își continue activitatea, în pofida altor persoane care considerau că direcția aleasă de ea este una „greșită”. Și-a exprimat viziunile sale moderniste în diverse creații pe care le-a compus pentru filme documentare și desene animate, inclusiv renumitul desen animat *Aventurile lui Mowgli* (după *Cartea Junglei* de Rudyard Kipling, 1967-1971).

La nivel internațional, S. Gubaidulina devine recunoscută la începutul anilor 1980 prin concertul său pentru vioară, *Offertorium*, dedicat lui Gidon Kremer. În 1992, S. Gubaidulina emigrează în Germania, stabilindu-se la Hamburg și devine membră a academiilor muzicale din Frankfurt, Hamburg și a Academiei de Muzică Regale Suedeze. În 2000, împreună cu Tan Dun, Osvaldo Golijov și Wolfgang Rihm, se oferă să compună la comandă pentru „Internationale Bach Akademie Stuttgart” o piesă pentru proiectul „Passion 2000”, proiect organizat și desfășurat pentru comemorarea lui Johann Sebastian Bach. În acel proiect ea compune *Johannes-Passion*, în care se

oglindește moartea și învierea lui Hristos – o lucrare ce i-a marcat întreaga creație, una din cele mai importante semnate de ea până în prezent.

Ea însăși fiind o persoană profund religioasă, s-a remarcat prin abordarea de profunzime a noțiunii de religie, tratând-o ca *re-ligio*, ce presupune restaurarea relației omului contemporan cu Divinitatea, prin intermediul artei iar una din creațiile reprezentative pentru această abordare este *De Profundis* pentru acordeon. Totodată, preocupările pentru aflarea unor noi posibilități și tehnici timbrale ale S. Gubaidulina i-au îndreptat atenția spre instrumentele electronice și spre instrumentele populare rusești, care se bucurau în acea perioadă de o popularitate și de un progres tehnic nemaivăzut până atunci. Astfel, apar creații *solo* și de cameră, precum *De profundis* pentru acordeon, *Et expecto* – Sonată pentru acordeon și *In croce* pentru violoncel și orgă sau acordeon.

O altă sferă de care s-a lăsat captivată compozitoarea este legată de instrumentele de percuție. De asemenea, a fost preocupată de experimentarea cu metode non-tradiționale de producere a sunetului și, așa cum am menționat deja, în combinații neobișnuite de instrumente, de exemplu, *Concerto* pentru fagot și corzi grave (1975), *Detto-I* – sonată pentru orgă și percuție (1978), *The Garden of Joy and Sorrow* pentru flaut, harpă și violă (1980) și *Descensio* pentru 3 tromboane, 3 percuționiști, harpă, harpsicord/celesta și celesta/piano (1981).

S. Gubaidulina a fost pasionată de creația lui J. S. Bach și A. Webern. A fost influențată de Carl Jung și Nikolai Berdeiev. Prin intermediul creațiilor sale de factură avangardistă, încearcă să exprime lumea spirituală, lăuntrică a omului contemporan, asociate cu mișcarea spre divinitate, în căutarea idealului.

Deși s-a stabilit în Germania începând cu anul 1992, niciodată nu a uitat de unde a pornit, revenind cu regularitate acasă, în orașul Kazan, Republica Tătară, unde periodic sunt organizate festivaluri și concursuri în onoarea ei. Anii 2000 au fost marcați de recunoașterea internațională a compozitoarei, care a primit premii și distincții de mare prestigiu, precum Ordinul de merit al RFG (2002); Premiul „Bach” al orașului Hamburg (2007); „Leul de Aur” pentru întreaga carieră artistică, secția Muzică, la *Biennale* din Veneția (2013); „Premiul Fundației BBVA”, secția Muzică contemporană (2016) ș.a.

O importantă latură a creației sale a fost marcată de colaborarea cu Friedrich Lips, renumit acordeonist-virtuoz rus. S-au întâlnit în 1975, atunci când un alt cunoscut compozitor și acordeonist rus, Vladislav Zolotariov, prezenta *Sonata* Nr.3 pentru acordeon la Uniunea Compozitorilor din Uniunea Sovietică, în interpretarea lui F. Lips. Execuția excepțională și tehnica componistică folosită de V. Zolotariov, în ansamblu cu capacitățile tehnice și timbrale ale acordeonului, care atunci se moderniza foarte rapid, au creat o impresie profundă asupra compozitoarei. Sofia Gubaidulina, care în acea perioadă era în căutarea de noi mijloace de

expresivitate, de noi capacități timbrale și de noi forme de exprimare în muzică, a decis să compună pentru acordeon, în strânsă colaborare cu F. Lips, care era nu doar un interpret de excepție, ci și un cunoscut reformator al tehnicilor de interpretare la acest instrument.

Astfel, ca rezultat al acestei colaborări, în 1978 apare prima creație pentru acordeon a compozitoarei – *De profundis*, dedicată lui F. Lips, care este și autor al redacției interpretative, și primul interpret al acesteia. Totodată, căutările în domeniul sonor și timbral au coincis și cu profunde transformări de ordin spiritual în viața compozitoarei – în această perioadă, întreaga activitate a S. Gubaidulina era pătrunsă de aspectul religios, la vârsta de 40 de ani ea adoptând creștinismul. Astfel, în viziunea sa, acordeonul este un potențial purtător al mesajelor religioase. Dramaturgia creației, tehnica componistică, factura și abordările timbrale sunt pătrunse de simbolistica religioasă, iar expresivitatea, dinamica și articulația acesteia uimesc prin conținutul filozofic foarte profund.

Astfel, pentru a-și transpune conceptul componistic sonor și a obține imagini artistice cât mai adecvate acestuia, compozitoarea a utilizat – în premieră la acel timp, la îndemnul lui F. Lips, tehnici și mijloace inovative de emisie a sunetului la acordeon, și anume:

- *glissando* netemperat – mijloc tehnic și de expresivitate absolut nou, ce reprezenta prima utilizare a micro-cromaticii la acordeon;
- butonul de aer folosit pentru redarea respirației, a suspinului;
- tehnica specifică a utilizării registrelor.

„Astfel, abordând pentru prima dată acordeonul – instrument ce nu face parte din orchestra simfonică, ce nu se afla în tradiția academică europeană, Sofia Gubaidulina l-a preschimbă, acesta devenind de nerecunoscut, tratându-l în mod diametral opus rolului obișnuit al acestui instrument. (...) În interpretarea Sofiei Gubaidulina, acordeonul este un purtător de idei simbolice-religioase, legate de Occident și de catolicism” [trad. n., 113, p. 219-220] – arată V. Holopova în monografia sa despre compozitoare. În *Des profundis*, autoarea tratează acordeonul ca pe o micro-orgă, - totodată, datorită inovațiilor apărute în urma colaborării cu F. Lips, lărgindu-i posibilitățile expresive.

De menționat, că colaborarea artistică dintre Sofia Gubaidulina și Friedrich Lips a fost destul de fructuoasă – pe lângă lucrarea menționată, compozitoarea a mai semnat *Șapte cuvinte* (1982), sonata pentru acordeon solo *Et exspecto* (1986) și Concertul pentru acordeon și orchestră *Sub semnul Scorpionului* (2003). Tehnicile inovative specifice doar acordeonului, utilizate de autoare fost preluate de alți compozitori și sunt pe larg răspândite în zilele noastre.

Dramaturgia componistică și sfera de imagini plastice în contextul inovațiilor tehnice la acordeon în creația analizată se bazează pe textul *Psalmului 129*, în care se dezvăluie cele mai tainice sentimente și adâncimi ale sufletului uman, unde sălășluiește speranța către marea milă a lui Dumnezeu, către lumină, pace și bucurie, către împlinirea sufletească. Îl cităm aici integral: „Dintru adâncuri am strigat către Tine; Doamne! Doamne, auzi glasul meu! / Fie urechile Tale cu luare-aminte la glasul rugăciunii mele. De Te vei uita la fărădelegi, Doamne, Doamne, cine va suferi? Că la Tine este milostivirea. / Pentru numele Tău, Te-am așteptat, Doamne; așteptat-a sufletul meu spre cuvântul Tău, Nădăjduit-a sufletul meu în Domnul, din straja dimineții până în noapte. Din straja dimineții să nădăjduiască Israel spre Domnul. Că la Domnul este mila și multă mântuire la El / Și El va izbăvi pe Israel din toate fărădelegile lui.” [6].

În opinia V. Holopova, tematica *Psalmului 129*, ce constituie suportul ideatic și plastic al creației, este una general-umană. Și chiar dacă „psalmul nu reprezintă o linie de subiect sau un program al piesei lui Gubaidulina, totuși, în această creație și-a găsit reflectare conținutul simbolic, spiritual al acestuia. Compozitoarea creează imaginea suferințelor umane.” [trad. n., 113, p. 220], transmițând un mesaj profund spiritual, inspirat din ideea coborârii în adâncul suferinței umane pentru a atinge transcenderea și lumina interioară. Concepția componistică se bazează pe contrastul extrem dintre registre, dinamici și timbruri, folosind acordeonul ca instrument al „respirației” și al „tensiunii” dintre materie și spirit. Structura muzicală evoluează ca un parcurs „ritualic”, în care gestul sonor, tăcerea și intensitatea expresivă devin mijloace esențiale de reflecție metafizică.

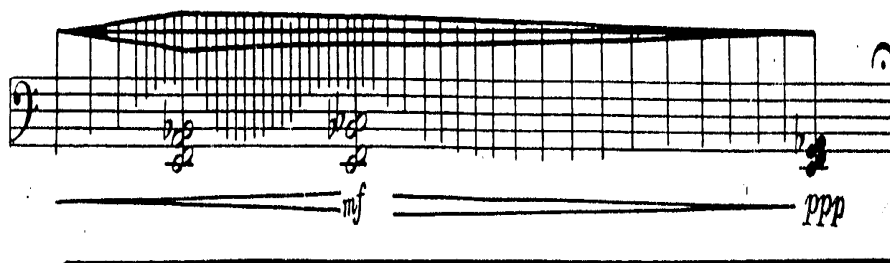
Pe plan limbajului muzical-stilistic, piesa analizată se încadrează în caracteristica generală a creației lui S. Gubaidulina, sintetizată în articolul semnat de L. Kise, care se referă la „simbolismul gestual, heterogenitatea provenită dintr-un amestec de tradiții occidentale și orientale, o combinație de idiomuri tonale și atonale și tehnici compoziționale bazate pe logica matematică, toate acestea contribuind la o muzică care este în același timp avangardistă și influențată de spiritualitatea sa creștină” [146, p.10].

De profundis este o lucrare monopartită care, conform V. Holopova [113, p.220], pot fi împărțite în trei secțiuni – „cercuri” sau „perioade de dezvoltare” (termen V. Holopova) fiecare sfârșindu-se cu un *Coral* în factură acordică. Autoarea menționează, că fiecare din cele trei perioade de dezvoltare conține câte trei teme și, respectiv, trei imagini contrastante, realizate prin noile tehnici de emiterie a sunetului și de interpretare la acordeon, care este tratat aici ca „exponent” al sufletului uman:

- imaginea suferinței – redată prin *tremolo* de lungă durată, *glissando* temperat și netemperat;
- imaginea ascensiunii spirituale, prin suferință – redată prin intermediul diferitor mijloace tehnice ce presupun mișcarea din registrul grav al instrumentului spre cel acut
- imaginea luminii milei lui Dumnezeu ce se revarsă asupra omului – redată printr-un *coral* în registrul înalt.

Prima perioadă de dezvoltare începe cu un *cluster* în registrul grav, interpretat liber pe plan ritmic, ce simbolizează „cutremurul lăuntric”. (Conform V. Holopova, acest segment poate fi considerat și temă principală):

Exemplul muzical nr. 30. S. Gubaidulina. *De profundis*:



Putem urmări aici desfășurarea unor patru „etape” ale suferinței, care sunt separate de cezuri și de coroană, succedându-se conform legităților șirului *Fibonacci*, element frecvent utilizat în creația S. Gubaidulina (în care, fiecare număr reprezintă suma a 2 numere precedente). Nu este indicată măsura și nici formula ritmică. Procedul tehnic utilizat este *tremolo*, intensitatea căruia este indicată de autor. După imaginea „suferinței” urmează primele încercări spre „ascensiune”, care sunt redată prin intermediul *glissando*, interpretat cu pumnul pe claviatură. Această mișcare trece în prima consonanță a creației – cvarta micșorată *mi-la-bemol*, care sună, de fapt, ca o terță mare *mi-sol diez*.

Exemplul muzical nr.31. S. Gubaidulina. *De profundis*:

Ulterior, „ascensiunea” este redată prin intermediul acordurilor pe secunde în mișcare ascendentă. Aici pentru prima dată în creație apare notat metrul, la măsurile de 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, ș.a.m.d. La fiecare 3-6 măsuri, compozitoarea oferă indicații dinamice detaliate. Apoi urmează un *crescendo* continuu ce pregătește culminația primului „cerc de dezvoltare”, ce începe în măsura 11 și se încheie cu un *subito piano*, ce reprezintă începutul *coralului*, prin acorduri majore paralele în mâna stângă, pe fundalul căruia apare un contrapunct în registrul acut, ce presupune o creștere dinamică și emoțională:

Exemplul muzical nr. 32. S. Gubaidulina. *De profundis*, m.30-33:

Cea de-a doua perioadă de dezvoltare continuă cu o nouă „ascensiune”, și mai acerbă. V. Holopova descrie în termeni oarecum „emoționali” acest fragment: „Noua ascensiune, structurată într-un mod foarte complex, cu utilizarea clusterelor și a secundelor mici, a trilurilor brutale sau a unui „mers în pași grei de octavă”, conduce întregul discurs spre o amplă „cădere”, în segmentul culminativ – cadența solistică formată doar din acorduri „aruncate”, clustere sonoristice” [113, p.221]. Chiar în debutul segmentului, apar acorduri interpretate într-un *vibrato* agitat, *glissando* pe intervale de terțe, tritonuri, sexte:

Exemplul muzical nr. 33: S. Gubaidulina. *De profundis*. m. 34-47:

43

Urmează o altă secțiune de dezvoltare care este accentuată prin schimbul metrului în fiecare măsură iar nuanțele dinamice și articulația este indicată de autor în interiorul fiecărei măsuri. Pentru a agita și intensifica mișcarea spre culminație, autorul folosește *accelerando*. Noua „ascensiune” este pregătită de un *glissando* cu *cluster*, fiind redată sub forma unor figurații la ambele mâini, asemănătoare contrapunctului din *coralul* din prima perioadă de dezvoltare. Vectorii mișcărilor dinamice și de dezvoltare sunt direcționați în sus pe diapazonul instrumentului. În aceste figurații la mâna stângă, accentuate de *triluri*, se evidențiază o nouă etapă de „ascensiune”, pe fundalul duratelor de doime și al cvintoletelor ce asigură mișcarea ascendentă. În următorul fragment aceste *triluri* trec consecutiv din mâna dreaptă la mâna stângă și apoi apar concomitent în ambele mâini.

Exemplul muzical nr. 34. S. Gubaidulina. *De profundis*:

© 6133 K

Trilurile din mâna stângă sunt accentuate cu octave, care la început au o mișcare descendentă apoi ascendentă, ceea ce duce la o culminație explozivă exprimată printr-o cadență bazată pe salturi.

Exemplul muzical nr.35. S. Gubaidulina. *De profundis*. Cadență:

c 6133 κ

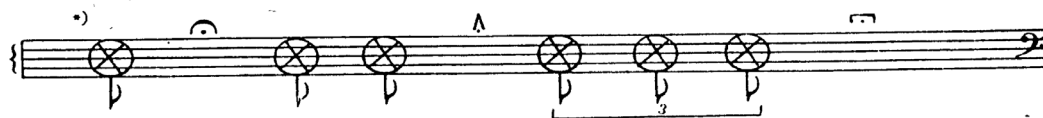
Cea de-a doua perioadă de dezvoltare se încheie iarăși cu un *coral* de o intensitate culminativă excepțională, bazat pe cvartsextacorduri paralele îmbinate cu figuri melodice în registrul grav. După dublul *cluster* la dinamica *ffff* urmează mișcarea descendentă pe întreg diapazonul claviaturilor ambelor mâini, care treptat reduce intensitatea sunetului și a culminației în cezura-fermata:

Exemplul muzical nr. 36:

În cea de-a treia perioadă de dezvoltare compozitoarea include „în premieră” un efect nou, specific acordeonului – impresionant pentru acele timpuri, și anume – „suspinul”, „respirația”, „suferința” sunt redade prin:

Exemplul muzical nr. 37:

- Butonul de aer al acordeonului:



*) Нажимать клавишу отдушника в указанном ритме.

Exemplul muzical nr.38:

- *glissando* netemperat:

Exemplul muzical nr.39:

- tehnica specifică de utilizare a registrelor:

Astfel, „datorită apăsării butonului de aer, acordeonul oftează ca un om, iar prin glissando, vibrato, non-vibrato se creează imitarea gemetelor omenești” – arată V. Holopova [113, p.221].

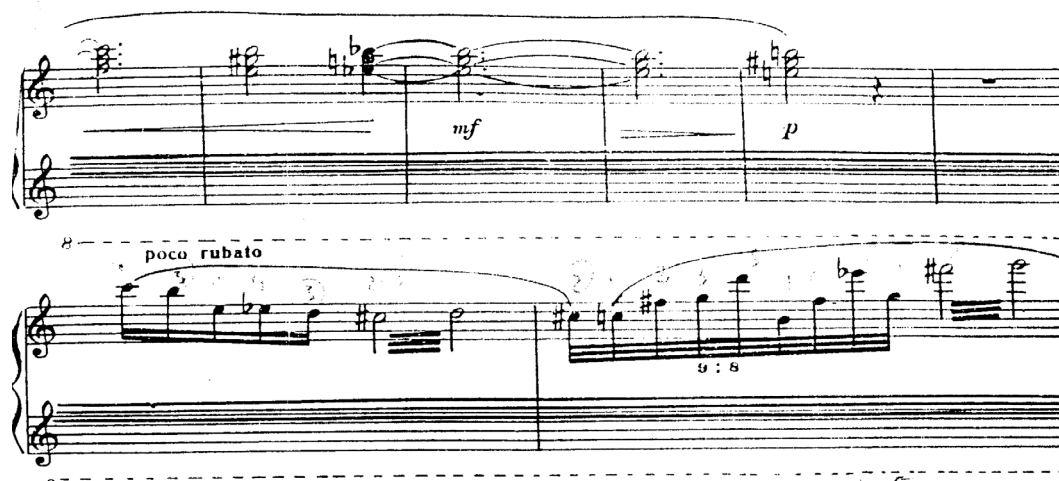
Dramaturgia celei de-a treia perioade de dezvoltare corespunde masajului spiritual al *Psalmului 129*, cunoscut sub denumirea de *Cântecul ascensiunii* – continuă cercetătoarea, remarcând că în această secțiune apare o „monodie absolută, de largă respirație”, cu caracter profund liric, care nu este specifică muzicii S. Gubaidulina, și, mai ales este „surprinzătoare” pentru un discurs acordeonistic. Interpretată în hașurile *legato, non-vibrato*, într-un ambitus extrem de mare, de la octava mare până în octava a treia, marcată de o expresivitate rară și accentuată prin sexte ascendente, „ea poate fi asemănată cu o arie pioasă” [113, p.221].

În secțiunea finală – *Coralul*, ce constituie o „încununare” dramaturgică a piesei, este pregătit de un *tremolo* agitat, astfel încât trisonurile majore sunt percepute ca un contrapunct expresiv. În ambele mâini sunt folosite *glissando* pe consonanțe, spre *clusterul*, interpretat de la *piano* spre *fortissimo*, ce demonstrează că imaginea artistică a *clusterului* este superioară imaginii trisonurilor care aici reprezintă elementele de bază ale coralului. Pentru toate trisonurile este indicată dinamica *piano*, iar pentru *cluster* – *forte*, și, ulterior, *crescendo*.

Tot aici se folosește un mijloc tehnic de expresivitate specific doar acordeonului – acordul luat în mâna dreaptă se interpretează pe o durată lungă și, fără a întrerupe sau a scoate mâna de pe claviatură, se schimbă registrele în diferite combinații, după care urmează *diminuendo* ce presupune o degajare a energiei.

Exemplul muzical nr. 40:

The image shows a musical score for an accordion. It consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff begins with a cluster of notes on a single staff, indicated by a bracket and the word 'rit.'. This is followed by a series of chords and notes, with dynamics markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) and a crescendo hairpin. The left-hand staff shows a sustained chord with a sharp sign (#) and a bass clef. The time signature is 3/4. The score is numbered '6133' at the bottom.



Este important de menționat faptul că trisonul final *E-dur* cu care se încheie culminația celei de-a treia perioade de dezvoltare, apare aici ca o adevărată „rază de lumină Dumnezeiască”, fiind menținut până la sfârșitul creației. Pe fundalul acestui acord iarăși revin figurațiile din prima perioadă de dezvoltare, însă aici ele au o altă încărcătură emoțională – ele „readuc” liniștea și calmul, fapt ce prefigurează un deznodământ optimist al lucrării.

2.3. Acordeonul ca factor determinant în realizarea conceptului programatic în Suita *Cinci tablouri ale țării GULAG* pentru acordeon solo de Victor Vlasov

La confluența secolelor XX-XXI, repertoriul academic pentru acordeon s-a completat cu lucrări originale pe planul concepțiilor componistice și conținutului de imagini, dar mai ales în ce privește limbajul muzical-artistic și tehnicile inovative de interpretare, datorate în mare parte perfecționării parametrilor tehnici ai acestui instrument și perfecționării artei de interpretare. Compozitori de pe toate meridianele, fascinați de posibilitățile expresive ale acordeonului contemporan modernizat, au scris creații remarcabile în acest sens. Una dintre acestea, de o originalitate aparte – Suita pentru baian (acordeon) solo *Cinci tablouri ale țării GULAG* (trad. n.) (*Пять взглядов на страну ГУЛАГ*), dedicată temei represiunilor staliniste din perioada sovietică – a fost scrisă în 1991 de compozitorul ucrainean Victor Vlasov (publicată în 2004), „representant al școlii componistice din Odesa” [69 p.41]. Fiind el însuși un virtuoz al acordeonului, a creat sonorități complexe, utilizând inovații sonore specifice, a reușit să contureze în această creație imagini plastice extrem de sugestive și conținuturi muzical-artistice de o profunzime și amploare deosebite. Cercetătorul din Odesa S. Borodavkin, arată, că „lucrarea compozitorului din Odesa V.P. Vlasov se deosebește prin înalte calități artistice, fiind una dintre cele mai interesante și remarcabile compoziții din arta muzicală mondială, dedicată temei represiunilor. Suita combină

organic tradiții constând în utilizarea unor melodii de o pregnanță deosebită, conexiuni în baza leitmotivelor și numeroase aluzii, cu tehnici sonoristice inovatoare caracteristice muzicii de avangardă” [69].

Victor Vlasov (n. 1936) este o personalitate proeminentă a vieții culturale din fostul spațiu al URSS, Artist Emerit al Ucrainei, membru al Uniunii Naționale a Compozitorilor și Uniunii Naționale a Cineaștilor din Ucraina. Viitorul compozitor s-a născut într-un oraș siberian (regiunea Cita), într-o familie pasionată de muzică, tatăl său fiind militar. A avut o copilărie zbuciumată, neavând un loc stabil de trai, ca orice familie de militari sovietici, peregrinând de la o unitate militară la alta. Acest stil viață aproape „nomad” și-a pus amprenta peste personalitatea artistului, care a rămas impresionat de viața grea a poporului în perioada copilăriei și adolescenței sale.

În 1958, este admis la Conservatorul de Stat *M. V. Lysenko* din Lviv, Ucraina, unde a studiat în clasa remarcabilului profesor Mikhail Oberyukhtin. Se stabilește la Odesa, unde este solist al Filarmoniceii Regionale, profesor de acordeon la colegiu și la Academia de Muzică *A.V. Nejdanova*. A desfășurat o bogată activitate pedagogică și științifică, a educat și pregătit un număr impunător de muzicieni, publicând numeroase lucrări științifice și didactice.

Activitatea în calitate de compozitor a lui V. Vlasov este prolifică și denotă continuitatea tradițiilor componisticii ucrainene și ruse, cât și aderența la stilistica neo-folclorismului. A scris în diverse genuri: opere *Снежная королева (Crăiasa zăpezii)*, *Гранатовый браслет (Brățara de granate)*, monoopere și comedii muzicale, creații pentru cor, orchestră, pentru diverse instrumente populare ruse, muzică pentru film, muzică pentru orchestre de jazz. Un loc aparte îl ocupă lucrările pentru acordeon, ce se deosebesc prin originalitate și un conținut filosofic profund, printre care enumerăm: *Страшный суд (Judecata de apoi – trad. n.)*, 1992; *INFINITO*, 1994; *Телефонный разговор (Discuția telefonică – trad. n.)*, 1997; *В лабиринтах души (În labirintul sufletului – trad. n.)* 2001; *В созвездии Центавра (În constelația Centaur – trad. n.)*, 2003 ș.a.

Una din cele mai remarcabile creații semnate de compozitor pentru acordeon este Suita *Пять взглядов на страну ГУЛАГ* compusă în 1991, inspirată de renumitul roman *Arhipelag GULAG* de Alexandr Soljenișin. Cu siguranță, putem afirma că este o creație unică în repertoriul pentru acordeon: fiecare mișcare a suitei reprezintă un tablou din viața de zi cu zi a deținuților, imagini psihologice, viața lăuntrică, relațiile complicate între ei și viața tragică a deținuților, în cele mai multe cazuri condamnați fără motiv, în lagărele de muncă forțată *GULAG*.

Premiera a avut loc pe 16 martie 1995 la Filarmonica din Odesa, în interpretarea solistului acestei filarmonici, Vladimir Murza, care, de altfel, a interpretat și majoritatea creațiilor în premieră a lui V. Vlasov. Este o suită cu program, denumirea fiecărei părți „pregătește ascultătorul”, fiind anticipată de un cuvânt înainte, citate din literatură sau scrise de autor: I – *Зона*

(Zona); II – *Пешуй эман* (Etapa traversării pe jos); III – *Blatnoi* (Interlopul isteț, care nu face nimic – n.n.); IV – *Лесоповал* (Pădure doborâtă); V – *Пахан и Шестерка* (Șeful și sluga). Datorită acestor titluri sugestive, limbajul componistic al suitei se deosebește printr-un pregnant caracter descriptiv, exprimat atât în particularitățile scriiturii componistice, cât, mai ales, în utilizarea mijloacelor de expresivitate inovativă ale acordeonului contemporan.

Prima parte a suitei, Zona, reprezintă introducerea în lumea sumbră a *Gulagului*, a condițiilor extreme ale naturii siberiene: „Vuieste un vânt rece, arzător... Totul este înconjurat de sârmă ghimpată... Turnurile de veghe cu santinele... Conul de lumină al reflectorului, umbre săltând în lumina lanternei legănată de vânt...” [69 p. 42]. (trad. n.)

Astfel, în părțile extreme ale formei tripartite a acestei piese, găsim descrierea plastică a imaginilor vântului și a gerului. Culminația părții este atinsă în secțiunea mediană, fiind anticipată de lovituri mecanice pe tot corpul instrumentului, urmată de o mișcare dinamică ascendentă pe septacorduri micșorate de sensibilă. Datorită acestor efecte acustice specifice acordeonului, compozitorul redă imagini ce descriu tabloul dezolant și friguros al lagărului – *zona* – un loc fioros, înconjurat cu sârma ghimpată, turnuri de veghe și gărzi. Sunt imagini tipice lagărelor staliniste. Atmosfera acestui spațiu sumbru, lipsit de viață, este accentuată și de efectul obținut cu ajutorul butonului de aer, care sugerează rafalele de vânt, dar și „lumina lanternei legănată de vânt”, prin „legănarea” dinamicii extremă – de la *ppp* la *f*, executată cu ajutorul burdufului:

Exemplul muzical nr. 41. V. Vlasov. Suita, p. I, m. 1:

S. Borodavkin conchide, că „în absența unui program, acest procedeu ar fi fost perceput ca fiind unul formal, adică, ca un efect sonoristic; însă în piesa dată, acesta capătă semnificații artistice, conturând în imaginația ascultătorului un tablou ce corespunde programei anunțate, constituindu-se, astfel, într-o strălucită „găselniță” a compozitorului” [69, p. 42]. Totodată, cercetătorul caracterizează acest efect ca având o conotație negativă, asociată cu mișcarea melodică pe intervale de triton în bas, acest efect și cu sonoritatea impregnată de *cluster*e, cu lărgirea maximă a amplitudinii diapazonului.

Episodul median al primei părți a suitei are un caracter contrastant: pe prim plan se situează, efecte sonore cu un caracter brutal, ca o imagine a „răului absolut”: *tremolo* cu burduful (*bellow Shake*), loviturile percusive pe burduful deschis, „clănțănitul” cu mâna dreaptă pe plasa acordeonului dar și intonațiile disonante, clusterelor, contrastele dinamice creează imaginea unei mașinării de distrugere a vieților omenești.

Exemplul muzical nr. 42. V. Vlasov. Suita, p. I, m. 33:

The musical score shows a piano accompaniment and an accordion part. The piano part has a bass line with a 'S.B.' marking and a right hand with a series of chords and a melodic line. The accordion part has a right hand with a series of chords and a melodic line with a 'Loco' marking. The tempo is marked as quarter note = 80. Dynamics include 'f' and 'sim.'.

Un rol deosebit în acest episod îl are „stagnarea” pe *basso ostinato*, ce sugerează starea unui spațiu închis – lagărul, zona – din care nu mai este nici o ieșire. În acest context, se remarcă apariția unor prime intonații-leitmotive ce se asociază cu secvența medievală *Dies irae*, care apare ulterior în celelalte piese ale ciclului.

În general, chiar în prima piesă a ciclului, se remarcă rolul „descriptiv” al acordeonului, în special, prin abundența unor efecte impresionante, ce mențin o înaltă tensiune emoțională. Este elocventă remarcă lui S. Borodavkin, care arată, în acest sens: „este grăitor faptul că în Zona, compozitorul nu a utilizat nici un motiv melodic pregnant: în prim-plan apar sonorități brutale de cluster, efecte sonoristice și percusive, repetări ostinato a unor figuri melodico-ritmice, care nu pretind a sugera o anumită individualitate sau expresivitate” [69, p. 42].

Cea de-a doua parte a Suitei este intitulată *Перуу эман* (*Etapa traversării pe jos* – trad. n.), având aceeași structură tripartită cu repriză dinamizată. Deținuții erau frecvent escortați în alte lagăre, cu diferite locații – uneori distanțele erau scurte, de câțiva kilometri, alteori puteau parcurge pe jos și sute de kilometri în condițiile extreme ale gerului siberian, arșiței, lipsei hrană și apă etc. – această „mutare” era numită „etapă”. În copilărie, compozitorul a fost marcat de imaginile acestor convoaie, cu oameni chinuți, ca niște epave vii, în care abia mai pâlpâie viața. Și aici, limbajul componistic este pregnant descriptiv, caracter datorat utilizării mijloacelor extinse ale acordeonului. Accentul este pusă însă pe starea lăuntrică a condamnaților: melodia din registrul grav, în mâna dreaptă, aduce un element „uman” în tabloul crunt descris de compozitor, în care

pot fi intuite intonații de jale, ce descriu starea psihologică, suferințele și atmosfera ce domnea în aceste marșuri. Tema ce exprimă oarecum trăirile „eroului liric” apare ca un contrast pe fundalul *clusterelor* ce se interpretează cu toată palma pe claviatura mâinii stângi, ca o exprimare a sferei răului. Compozitorul indică *Marcia funebre*, marcând astfel atmosfera apăsătoare și pașii implacabili ai sorții, redați printr-o mișcare *ostinato* a *clusterelor* ce sugerează cadențarea pașilor deținuților:

Exemplul muzical nr. 43. V. Vlasov. Suita, p. a II-a, începutul:

Musical score for "Marcia funebre" (March Funerary) by V. Vlasov. The score is in 4/4 time and marked "Loco" with a tempo of quarter note = 60. It features a piano part with a "poco a poco cresc." dynamic and a "p" dynamic, and a bass part with a "poco a poco cresc." dynamic and a "p" dynamic. The bass part is marked "F.B." and "1)".

Melodia se desfășoară, atingând un adevărat apogeu al suferinței umane, în m.33-55: motivele melodice se suprapun formând fragmente politonale.

Exemplul muzical 44. V. Vlasov. Suita, p. a II-a, m.33-55

Musical score for "Marcia funebre" (March Funerary) by V. Vlasov, measures 33-55. The score is in 4/4 time and marked "ff" and "fff". It features a piano part with a "poco a poco cresc." dynamic and a "p" dynamic, and a bass part with a "poco a poco cresc." dynamic and a "p" dynamic. The bass part is marked "F.B." and "1)".



Pasajele haotice din registrul acut sugerează imagini ale unor rafale de vânt siberian geros sau norii de musculițe și fânțari ce mușcău deținuții până la sânge:

Exemplul muzical nr. 45, V. Vlasov. Suita, p. II, m. 12:

Repriza dinamizată readuce sonoritățile clusterelor la tremolo, ca expresie a unor suferințe umane insuportabile. Piesa se încheie cu o acalmie, așternând o „umbră” asupra acelor evenimente tragice și asupra calvarului uman.

Cea de-a treia piesă a suitei reprezintă centrul dramaturgic al ciclului și este intitulată *Блатные* – un cuvânt (sing. *Blatnoi*) ce aparține argoului criminal ce desemnează o „autoritate penală”, un fel de „stăpân” care nu face nimic decât să dea ordine și să „facă dreptate” în lumea criminală. Muzicologul S. Borodavkin tratează această parte ca având un rol de *scherzo* în cadrul întregului ciclu [69, p. 43]. „La începutul piesei, pentru prima dată în cadrul Suitei, apare o senzație clară a tonalității: în *Ges-dur* apare un cvintextacord de dominantă, pe fundalul scandării acestuia apare o mișcare melodică în aceeași tonalitate” – arată autorul [idem].

Muzica denotă un caracter dinamic, sarcastic, de un contrast debordant în comparație cu părțile precedente. Totodată, mișcarea dată este mai restrânsă ca dimensiuni și mai „dură”, după atmosfera emoțională ce o creează: este un „dans al morții”, grotesc, macabru, datorat atât ritmului dansant, mișcării constante, dar și schimbărilor frecvente ale figurilor ritmice și texturii, bazate pe o varietate armonică de acorduri micșorate și mărite.

„Blatniie” constituie, de fapt, doar o parte a contingentului de deținuții ai lagărelor, aceștia fiind divizați în 2 categorii – politici și criminali. Primii făceau parte din lumea intelectuală opozantă regimului, ceilalți erau criminali deosebit de periculoși. Se știe, că conducerea lagărelor îi amplasa frecvent în aceleași camere, în mod intenționat. Compozitorul ne înfățișează acest aspect al confruntării de ordin spiritual, al prăpastiei culturale care despărțea cele două „pături” ale deținuților: caracterul agitat al muzicii este accentuat atât prin *ricoshetul* în triolette (mișcare specifică acordeonului) pe fundalul cărora apar intonații dintr-o melodie populară în rândul criminalilor la începutul sec. XX: *Kynume bybluku* (*Cumpărați covrigi*) cât și prin accentele și efectele acustice obținute prin *glissando* interpretat cu unghiile degetelor pe registrele și corpul (plasa) acordeonului. Totodată, contrastul „cultural” dintre deținuții-intelectuali și criminalii propriu-ziși este accentuat și prin contrapunerea neașteptată ale unor segmente melodice sau intervale, prin integrarea unor mișcări cromatice ș.a.

Exemplul muzical nr. 46. V. Vlasov. Suita, p. III, începutul; m. 92:

În această parte a ciclului apare din nou o reminiscență a motivului *Dies irae* (m. 49-64), ca o trimitere directă la *Judecata de apoi*, în care păcătoșii și sfinții vor fi despărțiți în două cete:

Exemplul muzical nr. 47. V. Vlasov. Suita, p. III. m. 49-64:

Este semnificativ de remarcat, că starea morală decăzută a categoriei „celor răi” – *blatnâie* – este descrisă de compozitor prin intermediul unei sfere melodice corespunzătoare și nu prin efecte specifice, ei fiind caracterizați ca „o parte primitivă a societății”

Apogeul opoziției social-spirituale a celor două grupuri se prefigurează în m. 147-165, căpătând un aspect dramatic, sugerat de cvartsectacordul b-moll cu cvinta coborâtă:

Exemplul muzical nr. 48. V. Vlasov. Suita, p. III, m. 147-165:

Glissando netemperat ce apare la sfârșitul acestei părți vine să accentueze dramatismul, tragismul și starea psihologică devastată a intelectualilor și impunitatea (lipsa pedepsei) criminalilor:

Exemplul muzical nr. 49. V. Vlasov. Suita, p. III, m. 170:

Cea de-a patra parte a suitei este intitulată *Лесоповал* – termen ce semnifică o pădure „doborâtă la pământ” de tăietorii de lemne. Compozitorul descrie munca grea a deținuților din pădurile Siberiei. În cadrul unei structuri arhitectonice tripartite cu repriză, în care secțiunile extreme sunt aproape identice, se expune o melodie lină, tristă, de sorginte folclorică rusă, însoțită de un fundal *ostinato* ce sugerează zgomotul fereastrăului care taie copacii. Prin această

contrapunere dramaturgică a celor două tipuri de sonorități – cantabilă-muzicală și „zgomot”, compozitorul reușește să dezvăluie cele mai adânci trăiri și trăsături umane proprii chiar și celor mai necăjiți, condamnați fără vină: melodia se percepe, „de parcă” cineva, în inima Siberiei, în condiții inumane de muncă și viață – cântă, îngână, își alină sufletul chinuit.

Pentru a obține un mesaj artistic cât mai realist, compozitorul recurge la un procedeu tehnic și timbral inovativ: tema tristă, interpretată în mâna stângă, este în același timp *fredonată* cu gura închisă de interpret, ulterior *fluiertă*. Discursul melodic este însoțit de un fundal de *glissando* în mâna dreaptă, cu unghiile pe clapele negre, fără a deschide butonul de aer care redă sunetul tăierii copacilor cu ferestrăul. V. Vlasov apelează și la alte efecte, precum butonului de aer, care imită aici adierea vântului rece de iarnă din pădurile Siberiei și liniștea „mortală” de după căderea copacilor tăiați sau loviturile cu îndoitura degetului 3 al mâinii drepte, cu inelul sau o monedă pe corpul instrumentului.

Exemplul muzical nr. 50. V. Vlasov. Suita, p. IV, începutul:

Epizodul părții a patra a suitei readuce sonoritatea *clusterelor*, ca o permanentă conștientizare, chiar și în scurtele momente de concentrare lăuntrică, de amintiri oarecum mai luminoase, a tragismului lagărelor morții sovietice.

Cea de-a cincea mișcare a suitei este intitulată *Пахан и Шестерка*. Sunt doi termeni din același argou al penalilor, care ar putea fi traduse prin *Șeful și sluga*. În această parte sunt descrise

două personaje tipice lumii criminale lagărelor din *gulag*: cei care organizau și conduceau toate acțiunile și cei ce executau ordinele cele mai murdare și criminale ale lor. Astfel, identificăm în muzică „portretele” celor două personaje, realizate prin aceleași tehnici de *glissando* și *clustere pe glissando* ascendente:

Exemplul muzical nr. 51. p. V, m. 63:

The musical score for Example 51, measures 63-68, is presented in two systems. The first system (measures 63-65) is marked *Adagio* and *Loco*. It features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The dynamic marking is *sf* (sforzando). The second system (measures 66-68) continues the piece, marked *mp poco rubato*. It includes a *Gliss.* marking and a *F.B.* (Forte Basso) marking. The score is written for piano with a grand staff.

Exemplul muzical nr. 52. p. V, m. 4:

The musical score for Example 52, measures 4-9, is presented in two systems. The first system (measures 4-8) features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The second system (measures 9-9) includes a *Gliss.* marking and a *F.B.* marking. The score is written for piano with a grand staff.

Totuși, în opinia lui S. Borodavkin, „Conținutul piesei este mult mai larg decât cel anunțat în titlul programatic, chiar dacă acesta denotă profunzime și subtext. În partea finală a ciclului se formează concepția întregii Suite în general. Finalul ciclului rezumă întreaga lui dezvoltare, incluzând tematismul, particularitățile armonice și facturale ale părților anterioare, conferind, prin aceasta, unitate întregii Suite” [69, p. 44]. Astfel, tempoul rapid al părții a V-a, sugerează legătura

cu cea de-a III-a, din care sunt preluate și anumite intonații sau teme, figurația *ostinato*, suprapuneri facturale în două straturi, *clustererele*, totul sugerând reîntoarcerea caracterului conflictual al discursului.

Episodul *Adagio* (m. 63-74) reprezintă o secțiune cu conotații profund tragice. În acest context, motivul din patru sunete creează asociații cu renumita temă a sorții din Simfonia a V-a de L. W. Beethoven: „S-ar părea că destinul implacabil a prevalat asupra omului” [69 p. 44]. În repriza părții a V-a – de fapt, Finalul întregului ciclu (m. 75, *poco a poco accelerando*; m. 93, *Allegro*), ce apare oarecum treptat, prin *poco a poco accelerando*, apare tematismul părții a II-a, bazat pe *Dies irae*, în versiunea unor salturi ascendente:

Exemplul muzical nr. 53: V. Vlasov. Suita, Finalul, episod:

Coda acestei părți este bazată pe intonațiile temei cvrssextacordului din partea a III-a, care suportă transfigurări calitative, apărând aici în versiune majoră și într-un caracter maestos. Totodată, pe fundal sonor al mișcărilor în optimi și șaisprezecimi, apare sugestia sonoră a clopotelor. S. Borodavkin întrevide aici aluzia la finalul în „clopote” al *Tablourilor dintr-o expoziție* de M. Musorgski, ca o evocare a forțelor inepuizabile ale spiritului uman; în timp ce „momentul de cotitură”, marcat prin contrapunerea neașteptată a acordurilor *H-dur* și *B-dur*, urmat

de un *Andante* final (m. 147-148) cu trisonuri minore paralele ascendente trimite, în opinia cercetătorului, la ideea de reminiscență a evenimentelor tragice ale istoriei.

Exemplul muzical nr. 54. V. Vlasov. Suita. Coda:

The musical score shows two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The right hand starts with a chord in B-flat major, marked 'rit.'. It then moves through several chords, including one with a B-flat in the bass. The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final A-dur chord, marked 'sff'.

Sucesiunea de acorduri din finalul piesei și a întregului ciclu poate fi tratată și ca o ascensiune spirituală extrem de anevoioasă, un martiriu înfiorător, dramatic al sutelor de mii de deținuți ai *gulagurilor* sovietice care se încheie, însă, în viziunea compozitorului, într-o concepție luminoasă, optimistă, prin cvartsectacordul final *A-dur*.

2.4. *Fragilissimo Entera* pentru acordeon solo de Gorka Hermosa ca model de afirmare a identității instrumentului în muzica contemporană

Gorka Hermosa face parte din generația tânără a interpreților și compozitorilor care abordează în mod creativ și original sonoritatea amplă și bogată a acordeonului, în contextul general al dezvoltării fără precedent a parametrilor și posibilităților tehnice și expresive ale instrumentului. Este un compozitor, profesor, scriitor, editor, artist cu o activitate multidimensională și, nu în ultimul rând unul din acordeoniștii celebri ai contemporaneității.

S-a născut anul 1976 în Urretxu, Spania (Țara Bascilor). Studiază acordeonul de la vârsta de 11 ani, cu *Javier Ramos*, iar de la 15 ani continuă studiile la *Centrul Internațional de Studii de Acordeon* din Irun (Gipuzkoa) cu maeștrii Thierry Paillet (Franța), Friedrich Lips (Rusia), Amaia Liceaga și Carlos Iturralde (Spania). Fiind deja un interpret profesionist, un virtuoz, a continuat să-și perfecționeze măiestria artistică la pedagogi și interpreți celebri precum Elisabeth Moser (Elveția), Eric Pisani (Franța), Jean Luc Manca (Franța) sau Jacques Mornet (Franța). Gorka Hermosa este primul acordeonist profesionist spaniol, care a cântat cu orchestra națională RadioTV din Spania, ulterior având multe prestații de succes cu colective din Finlanda, Norvegia, Estonia, Germania, Slovenia, Elveția, Franța, Italia, Portugalia ș.a. A interpretat în premieră peste 20 de lucrări ale compozitorilor spanioli.

Pe lângă muzica academică, s-a manifestat și în ale stiluri muzicale – de la jazz, pop-rock, techno la muzică tradițională spaniolă (flamenco, fado) colaborând cu muzicieni de mare valoare ca Paquito D’Rivera (deținător al premiilor *Grammy*), Javier Peixoto, Pablo Zinger, Ara

Malikian, La Mari, Luis Auserón, Carmen París, José Luis Montón, Germán Díaz, Baldo Martínez, Carlos Soto, Nacho Mastretta, India Martínez ș.a.

Ca și compozitor, creațiile sale pentru acordeon au fost apreciate în cadrul unor numeroase manifestări muzicale de prestigiu: *Festivalul Santander Palace*; *Granada Music and Dance Festival*; *Barcelona Music Festival, Bilbao*; *Valladolid, Zaragoza, Vitoria* etc. A fost premiat în repetate rânduri de CIA IMC-UNESCO pentru cele mai reușite compoziții pentru acordeon: *Zheng Zai și Paco*. Pablo Zinger, pianist ce a cântat cu Piazzolla, mărturisește: „Muzica lui Gorka Hermosa m-a impresionat prin originalitatea, atmosfera și virtuozitatea sa: face din interpretarea sa o realitate intensă. Este un muzician foarte talentat, care privește în profunzime”. Compozitorul și-a îndreptat atenția în special spre explorarea limitelor expresive ale acordeonului, demonstrând o „gândire timbrală”, integrând tehnicile componistice și interpretative extinse într-un limbaj accesibil pentru interpret și ascultător.

O altă latură importantă a activității lui Gorka Hermosa este și cercetarea în domeniul acestui instrument – astfel, el este autorul unor cărți despre istoricul acordeonului [136, 137]. Un interes aparte îl prezintă cartea *Acordeonul în secolul al XIX-lea* – (una din cele mai consistente cercetări în domeniu, bazată pe circa 400 de surse bibliografice), o lucrare ce reprezintă o analiză complexă despre originea, istoria și dezvoltarea instrumentelor din familia acordeonului în secolul al XIX-lea. Autorul demonstrează că acordeonul modern este rezultatul unui proces evolutiv complex, desfășurat pe parcursul a mai multor secole, fiind integrat în culturi din cele mai diverse. A analizat și sistematizat informațiile legate de organologia instrumentului contemporan (registrele, relația dintre construcție și sunet, free-bass, tipurile de tastaturi etc.). S-a aprofundat în cercetările despre tehnicile contemporane de interpretare, contribuind la crearea unui repertoriu modern pentru acest instrument.

Totodată, Gorka Hermosa a adus o contribuție și în domeniul pedagogic, standardizând metodele de predare a acordeonului și instituționalizând acordeonul în învățământul superior din țara sa. Printre viziunile sale inovative se numără tratarea unitară legată de relația corp-sunet – gândire muzicală, abordând burduful ca un nucleu cu numeroase valențe expresive ale acordeonului.

Prin creațiile sale semnate pentru acordeon, compozitorul a devenit unul din cei mai importanți compozitori contemporani, ce au adus un aport deosebit în dezvoltarea tehnicilor interpretative inovative specifice acestuia. Una din aceste creații este și *Fragilissimo entera*, compusă pentru acordeon free bass/convertor (bas melodic). Compusă în 2000, lucrarea se înscrie

în perioada de afirmare a unei noi generații de interpreți-compozitori, care au contribuit decisiv la afirmarea identității instrumentului în muzica academică contemporană.

Scrisă într-o formă monopartită liberă, deschisă, încadrată de un prolog și un epilog, lucrarea se deosebește printr-un caracter dur, aprig, aprins ce reflectă conținutul de natură filosofică, axat în special pe ideea *fragilității* existenței umane. Creația transmite un mesaj artistic de o reflexie profundă, integrând-o cu sensibilitatea și expresivitatea specifică omului contemporan. Conceptul central este construit în jurul ideii relativității adevărului – în viziunea autorului, sensurile existenței și rațiunile umane nu au un caracter absolut, ci rezultă din perspectiva subiectivă a celui care percepe. Această relativizare a certitudinii este transpusă pe plan muzical printr-un discurs tensionat, caracterizat de contraste dinamice extreme, vulnerabilitate timbrală și o permanentă stare de instabilitate.

Conceptul de *fragilitate* nu este tratat doar ca efect expresiv, ci ca principiu structural și semantic al lucrării. Sunetul apare ca un fenomen vremelnic, trecător, sortit dispariției, iar tăcerea capătă o funcție semantică activă, devenind parte integrantă a mesajului artistic. Astfel, fragilitatea nu este doar o calitate a aspectelor materiale ale vieții, ci și o metaforă a condiției umane și a procesului de cunoaștere în general. Posibilitățile interpretative ale acordeonului s-au dovedit a fi extraordinar de „potrivite” pentru redarea acestui concept original cu profunde implicații filosofice, existențiale de mare complexitate, pe care și l-a propus compozitorul în această lucrare. Alegerea instrumentului s-a datorat, probabil, în mare parte, tehnicilor inovative (numite și „tehnicile extinse”) specifice, care permit redarea unor conținuturi de acest fel și prezintă astăzi interes pentru tot mai mulți compozitori.

Chiar în **prolog**, lucrarea debutează cu efecte acustice bazate pe *cluster*e și un șir de mijloace de expresivitate specifice acordeonului, printre care se remarcă utilizarea semantică a butonului de aer, sonoritatea căruia sugerează suspinul. Utilizarea contrastului ca procedeu componistic se referă aici la nuanțele dinamice, folosite pe întreg diapazonul acordeonului iar registrul piccolo la *sforzando*, care diminuează sunetul la *pppp*, prefigurează caracterul rigid al creației:

Exemplul muzical nr. 55. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, prolog:

cluster 12'' ♩ = c. 92

lento accel.....
vibrato

pppp *ffff subito* *sf ppp subito* *ff* *pp subito* *sfz*

sfz

air button

air button

În măsura 5, secunda mică *mi-fa*, interpretată la un *vibrato* lent, ce se accelerează treptat, oferă o culoare și o intensitate deosebită intervalului de semiton:

Exemplul muzical nr. 56. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.5:

5

pppp *ppp*

lento accel.....
vibrato

Pe parcursul desfășurării discursului, urmează procedeul *bellow shake*, bazat pe *clustere* în mișcare de triolet (măsurile 6-10), din registrul grav până în acut, însoțită de o creștere dinamică pe întreg diapazonul – de la *ppp*, la *sf*. Acest procedeu impresionează prin posibilitatea de a reda cu mare forță de convingere diverse trăiri și aspirații – în acest fragment, mișcarea ascendentă, ce sugerează o ascensiune spirituală, marchează tendința eroului liric spre absolut:

Exemplul muzical nr. 57. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.6-10:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains several triplet chords, with the word "simile" above the first triplet. The bottom staff has a bass clef and contains similar triplet chords. Dynamics include *ppp* and *mp cresc.*. The second system also has two staves. The top staff has a treble clef and contains triplet chords. The bottom staff has a bass clef and contains triplet chords. Dynamics include *cresc.*, *sfz*, and *f*. There are some blacked-out sections in the second system.

Un alt procedeu tehnic nou, specific acordeonului, utilizat de compozitor, este bazat pe o notă alungită pe *coroană*, cu schimbarea concomitentă a timbrului registrelor în mâna dreaptă, la un *accelerando și diminuendo ritmic*. Totodată, efectul acestui procedeu este accentuat și prin intensitatea crescândă a sunetului, de la *p* spre *f*:

Exemplul muzical nr. 58. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.11:

The image shows a single staff of music with a long note. Above the staff is a diagram of the accordion's reed register change, showing a series of circles representing reeds. The word "simile" is written above the diagram. The dynamic *p* is written below the staff.

În încheierea acestui prolog apar elementele din tema de bază, care este construită pe un tetracord ascendent (*mi – fa – sol – la-bemol*) și o mișcare de încheiere (*mi – fa – mi – re*):

Exemplul muzical nr. 59. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.16-21:

The image shows a single staff of music with a rhythmic pattern. The dynamic *pp* is written below the staff. The staff is divided into four measures.

Expunerea temeii din **secțiunea centrală** redă un caracter energetic, vioi, ce emite o undă sonoră – *unda vieții* – reprezentată printr-un efect stereofonic, ce constă în repetarea notelor de aceeași înălțime și timbru, între cele două claviaturi ale acordeonului, dezvoltată orizontal, ce

ilustrează tehnica minimalistă repetitivă reprezentată prin repetarea *ostinato* a sunetului *mi*, unde se încadrează și tema:

Exemplul muzical nr. 60. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.22-25:

Procedeul tehnic de stereofonie și tema apar în continuare în versiuni de intervale de octavă, cvinte, cvarte secunde, accentuate:

Exemplul muzical nr. 61. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.30-33:

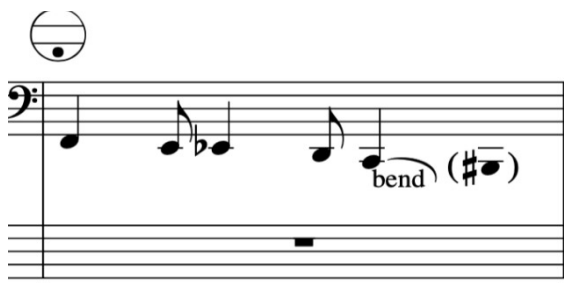
Dezvoltarea temei este urmată de o mișcare descendentă și ascendentă a intervalelor ce pregătește culminația părții și trecerea spre epilog:

Exemplul muzical nr. 62. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, m.72-76; 104-105:

//

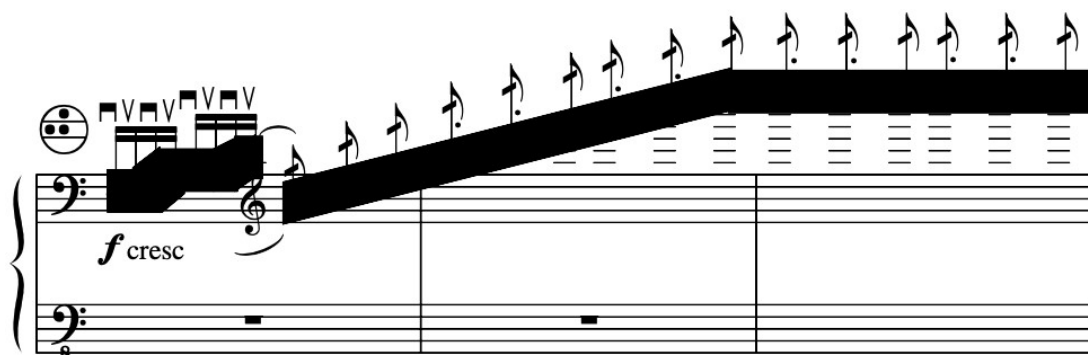
Un alt procedeu utilizat de compozitor în această creație este *glissando netemperat* în care apare distorsiunea înălțimii fixe a sunetului, creând astfel un efect timbral specific acordeonului.

Exemplul muzical nr.63. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*,



Partea culminantă a secțiunii centrale este accentuată printr-un *bellowshake* în ritm de cvartolete cu o mișcare ascendentă din registrul grav spre cel acut:

Exemplul muzical nr. 64: Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, culminația:



Epilogul lucrării *Fragilissimo entera* de Gorka Hermosa poate fi tratat ca o declarație estetică și filozofică, în care muzica devine un spațiu al meditației existențiale, ce sugerează o stare extremă de sensibilitate. Pentru a accentua și mai mult profunzimea mesajului creației, compozitorul include în partitură un text în limba spaniolă (cu traducere în engleză) rostit de solistul-acordeonist simultan, pe fundalul unui discurs impregnat cu efecte tehnice și timbrale specifice acordeonului.

Solistul devine astfel un adevărat „erou liric”, ce capătă posibilitatea să-și exprime în acest recitativ în mod direct emoțiile, lupta cu nedreptatea și instabilitatea lumii înconjurătoare: „I think that i have found the solution of a great question the question that has been the locomotive of the train of the human thinking – **why**, because every concept and every reasonment only depends on the point of view only, only, only is Fragilissimo all only is Fragilissimo”. Iată versiunea

română a acestui fragment: „Cred că am găsit răspunsul la una dintre cele mai mari întrebări – întrebarea care a pus în mișcare locomotiva gândirii umane – **de ce**. Pentru că orice concept și orice raționament depind exclusiv de punctul de vedere. Doar de punctul de vedere. Totul este fragil. Totul este *Fragilissimo*” (trad. N.). Tehnicile specifice și efectele timbrale utilizate de autor accentuează starea de spirit și cea emoțională a interpretului, amplificând imaginea artistică, caracterul creației, având un impact profund asupra ascultătorului:

Exemplul muzical nr. 65. Gorka Hermosa. *Fragilissimo entera*, Epilog:

23

esp. he en-con-tra-do la res-pues-ta a la gran pre-gun-ta

eng. I have found the so-lu-tion of the great question

bend

simile

10

esp. qué? *sf*

eng. *mf* ¿por qué? *cresc.*

12

esp. qué? *ff* ¿por qué? *sffz*

eng. qué? *ff* ¿por qué? *sffz*

14

esp. ¿Y por qué no?

esp. to-do so-lo es fra-gi-li-ssi-mo fra-gi-li-ssi-mo

eng. all on-ly is fra-gi-li-ssi-mo fra-gi-li-ssi-mo

22

bend bend bend

air button

Fragilissimo entera pentru acordeon *solo* de compozitorul spaniol Gorka Hermosa este o mostră a realizărilor componistice contemporane pentru acest instrument, în care se regăsesc tehnici, procedee și efecte specifice utilizate de către compozitor în scopul de a reliefa, amplifica sau sublinia conținutul plastic, afectiv și ideatic al muzicii. Totodată, tehnici specifice acordeonului utilizate în lucrare conturează conceptul ei semantic, ce constă în afirmarea ideii de fragilitate a existenței umane, iar perspectiva individuală constituie cheia înțelegerii atât a muzicii, cât și a realităților în care trăim.

2.5. Concluzii la capitolul 2

1. În muzica contemporană, tehnicile extinse marchează o depășire deliberată a convențiilor interpretative tradiționale, urmărind extinderea posibilităților timbrale, gestuale și expresive ale instrumentelor, iar în cazul acordeonului acestea nu au un caracter pur experimental, ci alcătuiesc un ansamblu coerent de procedee expresive, strâns legate de specificul său organologic. Instrumentul, caracterizat printr-o „respirație” proprie, se afirmă ca entitate sonoră autonomă, capabilă să susțină structuri muzicale complexe în care sunetul, zgomotul și gestul se reunesc într-un discurs unitar, în cadrul căruia dimensiunea tehnică și cea semantică devin inseparabile. Prin exploatarea burdufului, a instabilității sonore, a componentelor de zgomot, a gestului interpretativ și a maselor timbrale, acordeonul se impune ca instrument reprezentativ al creației contemporane, apt să exprime semnificații existențiale, simbolice și dramaturgice, contribuind decisiv la afirmarea sa ca instrument academic, la integrarea în repertoriul de avangardă și post-avangardă și la redefinirea relației dintre compozitor, interpret și instrument.

2. Numeroși compozitori, intuind potențialul sonor și tehnic bogat al acordeonului contemporan, au abordat instrumentul pentru a reda mesaje artistice cu profunde semnificații. Deseori, însăși compozitorii, fiind și virtuozii ai instrumentului (printre aceștia, Victor Vlasov,

Gorka Hermosa și alții) au creat lucrări originale, cunoscând în profunzime posibilitățile acordeonului și dând dovadă de o inspirație strălucită în căutările lor artistice, au impulsionat dezvoltarea repertoriului și a artei acordeonului modern, aducându-l pe cele mai înalte culmi ale artistismului. Totodată, realizările în domeniul repertoriului contemporan pentru acest instrument nu ar fi fost posibile fără contribuția unor mari interpreți precum Friedrich Lips, care, prin colaborarea fructuoasă cu autorii, a adus o contribuție esențială la apariția unor valoroase creații scrise pentru acest instrument.

3. În *De Profundis* pentru acordeon *solo*, Sofia Gubaidulina, un nume de referință în componistica universală a secolului XX-XXI, conferă acordeonului „funcția” de redare a unor conținuturi de o profundă simbolistică spirituală. Efectele inovative capătă orientate spre o dimensiune sacră ce creează imaginea unei rugăciuni, a unei ascensiuni spirituale interioare, prin suferință și durere. Astfel, concepția dramaturgică a lucrării se află în strânsă concordanță și este determinată de specificul acordeonului. În această lucrare, acordeonul este tratat ca un instrument simbolic, capabil să sugereze atât suferința omenească, cât și aspirația spre purificare. Tehnicile extinse, precum utilizarea burdufului fără sunet sau atacurile brutale ale claviaturii, contribuie la crearea unui limbaj sonor dramatic și introspectiv. Astfel, *De profundis* devine o meditație muzicală asupra credinței, sacrificiului și renașterii spirituale. Autoarea nu doar a utilizat tehnici inovative de interpretare la acordeon, care au oferit acestui instrument noi perspective în muzica academică în cea de-a doua jumătate a secolului XX, ci și a re-conceptualizat esența sonoră a acestuia, descoperindu-i noi posibilități de exprimare, fapt ce l-a plasat pe cele mai prestigioase scene ale lumii. Aportul compozitoareii Sofia Gubaidulina constă însă în primul rând în abordarea spirituală a acestui instrument, tratarea acordeonului ca un exponent al esenței sufletului uman, ce poate exprima cele mai profunde trăiri, iar creația *De profundis* demonstrează cu prisosință acest fapt.

4. Creații precum *Ciclul de piese pentru acordeon solo Cinci tablouri ale GULAG-ului* de Victor Vlasov marchează, în istoria recentă a muzicii academice contemporane, o nouă etapă în dezvoltarea repertoriului pentru acest instrument, atât prin interesul creativ manifestat pentru imaginile inspirate din paginile tragice ale istoriei popoarelor încătușate în „siberiile de gheață” (iar abordarea acestei tematici la data apariției lucrării constituia încă un act de curaj civic, în societatea care abia ieșise din zidurile comunismului), cât și prin concepția și dramaturgia originală a creației date. Cu o profunzime uimitoare au fost utilizate de către V. Vlasov, el însuși un acordeonist-virtuoz, varietatea de mijloace de expresivitate și tehnici de interpretare inovative specifice acordeonului. În acest sens, în creația analizată, acordeonul apare ca un factor decisiv în promovarea mesajului artistic, având rolul – alături de însuși interpretul – unui „intermediar” între

compozitor și public, dotat cu calități puternic particularizate, originale, capabil să exprime plener stări și trăiri umane complexe: de la tragism, durere, singurătate, la contraste și drame psihologice cauzate de vulnerabilitățile societății lumii contemporane.

5. *Fragilissimo entera*, lucrare semnată de compozitorul spaniol Gorka Hermosa reprezintă o mostră a repertoriului contemporan pentru acordeon *solo*, un exemplu de integrare organică a posibilităților tehnice extinse ale acordeonului în discursul muzical, constituind o contribuție importantă în direcția afirmării rolului interpretului în muzica contemporană. Lucrarea demonstrează o abordare profesionistă a tehnicilor componistice și interpretative, integrate într-un discurs meditativ, filosofic, coerent și profund conceptual unde tehnica devine limbaj, iar limbajul devine mesaj. Astfel, se demonstrează fără echivoc, că tehnicile specifice acordeonului în muzica contemporană, exemplificate prin lucrarea analizată capătă o dimensiune semantică clară, devin un element structural esențial al mesajului artistic. Astfel, în muzica contemporană, tehnicile specifice acordeonului dețin o funcție semantică esențială, fiind „purtătoare” directe de sens și mesaj artistic.

3. NOILE TEHNICI DE INTERPRETARE LA ACORDEON REFLECTATE ÎN CREAȚII COMPONISTICE CONTEMPORANE DIN REPUBLICA MOLDOVA

3.1. Creații originale pentru acordeon în componistica națională (anii 1970-prezent): privire generală

Procesele de instituționalizare a învățământului muzical de specialitate și integrarea instrumentului în sistemul academic de tip est-european au generat și apariția unui repertoriu original pentru acordeon, semnat de autorii autohtoni. După cum am arătat în primul capitol al tezei de față, la începuturile dezvoltării artei acordeonului în Republica Moldova a predominat un repertoriu format din transcripții și adaptări, repertoriul original era acoperit doar parțial, aici incluzându-se lucrări semnate de autori străini consacrați ce aparțineau școlii ruse sau est-europene (N. Ceaikin, Iu. Șișakov, V. Zolotariov, V. Semionov ș.a.). Aceste creații – sonate, suite, cicluri de miniaturi – aveau rolul de a forma baza tehnică și stilistică a acordeonistului, promovând un limbaj preponderent tonal sau modal, clar structurat formal și adecvat cerințelor pedagogice.

Ulterior, începând cu anii 1960-1970, în Moldova au apărut acordeoniști-virtuozi, unii dintre ei dedicând acordeonului creații originale. Printre aceștia, menționăm pe Viaceslav Gordzei, reputat acordeonist, aranjor, compozitor, profesor la Institutul de Arte din Tiraspol, care a avut și numeroși discipoli; Emil Croitor, acordeonist, aranjor, compozitor; Eugeniu Doga, compozitor; Mihai Bătrânu, interpret consacrat; Mihai Amihalachioaie, cunoscut acordeonist, dirijor, compozitor ș.a.

Lucrările semnate de aceștia pot fi încadrate în categoria creațiilor de inspirație folclorică sau de divertisment, care au fost utilizate pe larg în repertoriile didactice la toate nivelele: *Dixie-Mărunțica (Umoresca)*, *Rapsodia*, *Studiu de concert* de M. Amihalachioaie; *Balkan-Capriccio*, *Scherzo* ș.a. de V. Gordzei; *Pârâiașul*, *Cascadele pariziene*, *Valsul* din filmul *Tandra și dulcea mea fiară* de E. Doga; *Sârbe*, *Hore* etc. de Emil Croitor, cât și alte numeroase creații în stil folcloric. Acest repertoriu, caracterizat printr-o puternică orientare către folclorul moldovenesc, reprezenta o componentă esențială a practicii interpretative pentru soliști, dar și pentru formații și orchestre de instrumente populare. Aceste lucrări îndeplineau atât o funcție artistică, cât și una ideologică, fiind frecvent programate în contexte oficiale și manifestări culturale de masă. Din punct de vedere stilistic, ele se remarcă prin utilizarea modurilor populare, a ritmicii specifice

dansului tradițional și a unei virtuozități controlate, adaptate nivelului mediu de pregătire al interpreților.

Un loc aparte îl ocupă creațiile scrise pentru acordeon *solo* și orchestră, în special orchestra populară. Începând cu anii 1980, apar lucrări ce au un mare impact în viața muzicală a republicii, prin provocările tehnice și artistice puse în fața interpreților. Ne referim aici la creații, ce au devenit adevărat „slagăre”, precum *Balkanica* lui Petru Baranciuc, *Souvenir ucrainean* de Gheorghe Banariuc, *La izvorul cel din vale de Dumitru Belinschi* ș.a. Acest repertoriu a contribuit și la integrarea instrumentului în repertoriile colectivelor de instrumentiști, acordeonul fiind valorificat mai degrabă pentru funcția sa timbrală și armonică decât pentru potențialul său experimental.

După anii 2000, apare un repertoriu original pentru ansambluri camerale ce includ acordeonul (acordeon și pian, acordeon și instrumente de coarde, ansambluri mixte). În acest sens, un rol esențial l-a avut de ansamblul de acordeoniști *Concertino* (dirijor Eugen Negruța), activitatea căruia a constituit o „sursă de inspirație” pentru compozitorii și aranșorii moldoveni. Printre lucrările ce merită a fi remarcate aici amintim *Uvertura* și *Suita boierească* de Igor Iachimciuc – lucrări ample, cu care celebrul ansamblu a câștigat titlul de campion mondial la Concursul internațional *Cupa Mondială* din Canada; *Dialoguri* de V. Gordzei, compus inițial pentru acordeon *solo*, adaptat ulterior pentru ansamblul *Concertino*.

Totuși, în condițiile în care, în ultimii aproximativ 10-15 ani, nu au fost atestate creații academice dedicate acordeonului, scrise de autori moldoveni, iar necesitatea apariției unui astfel de repertoriu se impune astăzi tot mai mult, autorul tezei a considerat oportun de a iniția o comunicare mai strânsă cu compozitorii, în acest sens. Astfel, interesul pentru sonoritatea modernă a acordeonului și pentru tehnicile specifice interpretării contemporane a fost fructificat, chiar în perioada elaborării tezei. Compozitorii Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev și Vlad Burlea au realizat creații originale pentru acordeon de o reală valoare artistică, reconsiderând rolul acestuia în cadrul creației academice naționale. Astfel, componistica pentru acordeon din Republica Moldova intră într-o nouă etapă de dezvoltare, marcată de deschiderea către limbajele contemporane și de afirmarea acordeonului ca instrument solistic autonom în creația academică. Lucrările *Konzeptstück* de V. Beleaev; *Expanding Space* de Gh. Ciobanu; *Clepsidra* de V. Burlea ilustrează această schimbare de paradigmă, propunând un limbaj componistic modern, bazat pe sonorități neconvenționale, structuri deschise și tehnici specifice acordeonului contemporan. În aceste creații, acordeonul nu mai este limitat la funcția tradițională melodico-armonică, ci devine un generator de texturi sonore complexe, prin exploatarea burdufului (*bellow shake*, *bellow vibrato*), a efectelor de percuție, a registrelor extreme și a timbralității instabile.

Un element esențial al contextului în care a avut loc procesul de creare a noilor lucrări l-a constituit colaborarea directă dintre compozitori și interpreți, în special cu acordeoniștii-virtuozi Radu Rățoi și Pavel Efremov. Implicarea activă a acestora în procesul de creație – prin consultări, demonstrații tehnice și sugestii interpretative – a influențat în mod decisiv conturarea scriiturii componistice a lucrărilor, acestea reflectând, oarecum, nu doar viziunea autorilor, ci și aportul creator al interpreților, care au contribuit la definirea soluțiilor tehnice și expresive.

Colaborarea directă dintre compozitor și interpret joacă un rol esențial în propagarea pe scenele naționale și internaționale a acestui repertoriu, unele piese chiar fiind dedicate minunaților instrumentiști moldoveni de talie mondială, R. Rățoi și P. Efremov care reprezintă cu strălucire arta instrumentală a Republicii Moldova pe toate meridianele. Astfel, creațiile noi pentru acordeon apărute în ultimii ani în componistica națională contribuie la integrarea acordeonului în circuitul muzicii academice contemporane universale.

3.2. *Konzeptstück* de Vladimir Beleaev (2022)

Activitatea lui V. Beleaev (n. 1955), cunoscut compozitor din Republica Moldova, absolvent al facultăților de muzicologie (1981) și compoziție (1992), se înscrie în contextul cultural al școlii post-sovietice de compoziție din Moldova, V. Beleaev s-a remarcat pe plan internațional în anii 1990, câștigând premii importante și participând la festivaluri de muzică contemporană precum *Zilele Muzicii Noi* (Chișinău), *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (București), festivaluri de muzică nouă din Rusia, Spania, Ucraina, Belarus, Germania, Italia ș.a. În calitate de director executiv al Festivalului Zilele Muzicii Noi (1993-1998, 2000-2002, 2009-2016) și președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (2012-2016), Vladimir Beleaev a adus contribuții importante la promovarea muzicii contemporane.

Fiind preocupat de dialogul intercultural, de diversitatea și complexitatea limbajului muzical contemporan, pentru creația lui V. Beleaev este specific un stil în care sunt îmbinate elemente de avangardă cu elemente neo-tradiționale. Aceste tendințe se regăsesc și în creațiile sale recente, în care compozitorul optează pentru mesaje artistice de factură conceptual-existențială, cu semnificații extra-muzicale profunde. De exemplu, *Passion-XXI* pentru orgă și orchestră, este inspirată din ideile filosofice kantiene și conține coduri precum semnalul SOS.

În acest cadru estetic se înscrie și piesa *Konzeptstück* (*Piesă-concept*) pentru acordeon *solo*, compusă în 2022, care reflectă angajamentul său cultural umanist și pacifist, piesa fiind concepută ca un „comentariu muzical cu mesaj social (anti-război)”. Piesa a fost premiată la Concursul național de compoziție și muzicologie a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Republica

Moldova (premiul „Ștefan Neaga”), fiind publicată în Volumul al VI-lea al albumului „Creații pentru ansambluri camerale” editat de UCMM. Premiera a avut loc la 19 noiembrie 2023, (înregistrare la Munich, Herz-Jesu-Kirche), în interpretarea cunoscutului acordeonist-virtuoz Radu Rățoi.

Mesajul piesei este extrem de actual, mai ales în contextul conflictelor globale recente, iar apariția unei creații componistice ce abordează această tematică reflectă rolul artei ca mijloc de rezistență și de solidaritate, contribuind la conștientizarea valorilor umane în societatea contemporană. V. Beleaev înaintează astfel un manifest „muzical” împotriva războiului și distrugerii, demonstrând încă o dată, ca și mulți alți compozitori în istoria muzicii, că arta poate aborda teme politice și sociale, devenind o oglindă a istoriei vii și a fragilității umane. În acest sens, *Konzeptstück* este o declarație artistică care invită la reflecție, provocând atât interpretul, cât și publicul să se angajeze activ în procesul de înțelegere și de interpretare.

Abordarea arhitectonică a piesei urmează „un scenariu” în liberă desfășurare, determinat de mesajul și ideea lucrării: structurarea în segmente succedate liber (putem distinge 4 secțiuni: Introducere (m. 1-19), Dezvoltare (m. 20-52), Parte lentă (cadență m. 53), Final (m. 103-122)), sugerează o narațiune abstractă, centrată pe mesajul anti-război. Muzicologul E. Sambrîș menționează că în lucrările lui V. Beleaev, „Conceptul este interpretat ca un cod artistic și semantic al operei, având o proiecție cultural-filozofică. Acesta nu se prezintă ca o schemă rigidă, ci ca un model flexibil sau o mitologemă, ce permite o interpretare multiaspectuală.” [107 p. 31]. Conceptul înlocuiește structura, permițând compozitorului să trateze forma ca un model flexibil spre deosebire de o schemă rigidă. Această abordare subliniază prioritatea ideii filosofice asupra rigorii formale tradiționale, transformând structura într-un organism viu care se adaptează, oferind libertate interpretativă. Același principiu este valabil și pentru piesa analizată: organizarea internă a piesei este guvernată de contrastele expresive și de necesitatea transmiterii „codului semantic” al mesajului anti-război – manifest sonor împotriva violenței și distrugerii.

În conturarea acestui „cod”, compozitorul abordează o viziune integratoare asupra limbajului său componistic, incluzând în mod original și resursele expresive ale acordeonului. Vom exemplifica mai jos câteva dintre acestea.

Limbajul sonor ce abundă în cromatisme, acorduri disonante și semne accidentale ar putea sugera haosul, ca o reflecție muzicală a confuziei și distrugerii, iar prezența *clusterelor* creează un climat de tensiune și conflict. În general, utilizarea disonanțelor frecvente creează un sentiment de disconfort, evocând suferința provocată de conflictele armate;

Exemplul muzical nr. 66. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m.30

Exemplul muzical nr. 67. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m.107-110:

Contrastele puternice evocă haosul și agresivitatea războiului.

Exemplul muzical nr. 68. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m.53–58:

De asemenea, și variațiile de tempo indică spre tranziții emoționale – de la momente de tensiune (*accelerando*) la introspecție (*ad libitum* sau *senza metro*), dar pot fi tratate și ca o rupere intenționată a continuității, simbolizând fragilitatea echilibrului în lumea contemporană; secțiunile repetate și pauzele extinse pot simboliza stagnarea sau ciclicitatea conflictelor, dar și momentele de reflecție ale umanității. În special, pauzele prelungite după pasaje dramatice (5 secunde, 10 secunde etc.) amplifică gravitatea situației; ele creează tăceri încărcate de amenințare sau tristețe iar, pe altă parte, oferă momente de respirație pentru interpret, dar și pentru public, marcând timpul necesar pentru reflecție asupra mesajului piesei. Totodată, aceste segmente contrastează cu pasajele rapide și tensionate, ceea ce sugerează dinamica conflictelor, atmosfera de instabilitate, haosul și incertitudinea asociată cu conflictele armate. Într-un context simbolic, acest lucru poate reflecta și confuzia de ordin moral din timpul războiului.

Exemplul muzical nr. 69. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m. 4

Se remarcă în cadrul piesei și dinamica fluctuantă – de la momente foarte subtile interpretate de la *piano* la *fortissimo* – poate sugera schimbările bruște și imprevizibile ale stărilor de conflict:

Exemplul muzical nr. 70. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m. 9:

În aceeași ordine de idei, a conturării „codului semantic” al mesajului creației analizate, putem trata și *limbajul armonic* al lucrării, care reflectă îmbinarea stilisticii moderniste cu cea modalismului, caracteristică lui V. Beleaev. Această combinație ilustrează ceea ce Valeria Barbas numește „complementaritate stilistică „orientată pe tradițiile și noile realizări ale muzicii occidentale, elemente de limbaj *new*, de avangardă, sonorități stridente, efecte sonoristice (muzica timbrală, clustere, glissando)” [8 p.21]. Această opoziție stilistică amplifică tensiunea conceptului: consonanța simbolizând pacea, iar atonalitatea și disonanța – războiul.

Exemplul muzical nr. 71. V. Beleaev. *Konzeptstück*, m. 85-88:

Astfel, putem vorbi despre o polistilistică moderată în piesa analizată, în care pot fi observate ecouri ale coralului baroc (prin factura acordică), alături de sonorități de tip *cluster* specifice avangardei muzicale.

Totodată, în piesa analizată autorul valorifică în mod original posibilitățile acordeonului, folosind o varietate de tehnici instrumentale specifice, menite să amplifice expresivitatea și mijloacele timbrale. Compozitorul dă dovadă de cunoaștere a resurselor moderne ale acordeonului, integrând procedee tehnice specifice în literatura contemporană pentru acest instrument, în propriul limbaj componistic, prin:

- exploatarea plenară a întregii palete a registrelor și a diapazonului instrumentului;
- integrarea unei serii de efecte extinse, menite să transpună gesturi expresive umane în limbaj instrumental. Un exemplu este efectul de „suspîn”, „răsuflare”, „suferință” realizat cu ajutorul butonului de aer al acordeonului;
- utilizarea *glissando cluster*, are un efect abraziv, ca un alunecat de sirenă, foarte potrivit pentru a sugera alarma sau strigătul.

De remarcat, că impactul artistic al piesei este deosebit de puternic, mai ales atunci când este interpretată de un acordeonist capabil să îmbine virtuozitatea tehnică cu sensibilitatea narativă. Publicul receptiv poate „traduce” intuitiv limbajul piesei: tensiunile sonore, contrastele etc. generează emoții imediate – neliniște, compasiune, speranță. Mesajul anti-război, încifrat în discursul muzical îi conferă o universalitate și o profunzime aparte; muzica, prin ambiguitatea și polisemia ei, invită fiecare ascultător să-și reprezinte propria versiune a scenariului sugerat.

Lucrarea sintetizează tendințe importante ale muzicii contemporane: întâlnim aici stilistica avangardistă, alături de reverberații ale tradiției, piesa conturează un „dialog între trecut și prezent, sacru și profan”, alături de alte câteva lucrări ale sale, analizate de Elena Sambriș, care alcătuiesc un macro-ciclu cu idei comune despre om și univers. În cazul de față, conceptul unificator este condiția umană în fața violenței – o temă actuală, tratată cu elocvență prin mijloace abstracte.

Confirmând potențialul acestui instrument de a depăși stereotipurile folclorice și de a se afirma în muzica academică – compoziția lui V. Beleaev completează repertoriul național și constituie un prilej de inspirație pentru interpreții, care, cu siguranță, o vor include în programele de concert.

3.3. *Expanding Space I, Expanding Space II* pentru acordeon solo de Ghenadie Ciobanu (2021-2022)

Compozitorul Gh. Ciobanu (n. 1957), cunoscut ca un creator care transcende limitele convenționale ale muzicii, îmbinând curajul inovației cu respectul pentru rădăcinile culturale,

promotor al muzicii contemporane, reputat reprezentant al școlii componistice moldovenești, abordează în creația sa o paletă largă de genuri – de la lucrări simfonice și corale la muzică de cameră și piese pentru instrumente *solo*. La această din urmă categorie se înscrie ciclul din două piese *Expanding Space I* (2021, cu subtitlul *Fantasies – Scherzo*) și *Expanding Space II* (2022) pentru acordeon *solo*, dedicate cunoscutului acordeonist virtuoz Radu Rățoi, care le-a și interpretat în premieră, în 2021 și 2022, la Sala cu Orgă din Chișinău.

Ciclul denotă preocuparea constantă a compozitorului de a investiga universul sonor, oferind abordări componistice originale legate de concepte filosofice profunde precum omul în raport cu eternitatea, imensitatea cosmosului sau cu efemeritatea timpului. În acest sens, cercetătoarea Irina Ciobanu-Suhomlin, notează, caracterizând noua creație a autorului: „jocul apariției misterioase și a răspândirii formelor materiale în spațiu, apariția și dispariția luminii este transmisă prin sunete și culori timbrale. Potrivit lui Gh. Ciobanu, procesul de apariție, creștere, schimbare și topire în spațiu a maselor sonore de diferite dimensiuni și densități evocă o asociere simbolică și în același timp mistică cu originea formelor de viață. Fenomenele timbrale și sonore apar și dispar, dar fundalul lor rămâne a fi mereu un anumit vid, perceput ca un gol constant și nemișcat al spațiului. Ideea de „contemplare a spațiului” în muzica modernă, după cum se știe, generează spectralismul și sonorica, asociate cu abordarea unor metode de compoziție corespunzătoare. Prin urmare, piesele abundă într-o varietate de procedee din arsenalul tehnicilor avansate de interpretare la acordeon” [115, p.50].

Însuși compozitorul apreciază ciclul de piese *Expanding Space I și II* ca aparținând genului de *fantezie-scherzo*, ce impune o structură liberă, neconvențională, caracterizată prin spontaneitate și caracter improvizatoric, amintind de fanteziile romantice ale lui F. Chopin sau R. Schumann: „Piese din ciclul „Expanding Space” pot fi definite ca *fantezii-scherzo*, din punctul de vedere al genului, având la bază jocul apariției, difuzării și transformării sonorităților”, mărturisește compozitorul, într-un interviu acordat autorului în procesul de lucru asupra prezentului articol [36].

Partea I, conform subtitlului *Fantasies – Scherzo*, denotă un caracter viu, energic, axat pe ideea de „extindere” a spațiului sonor, de reprezentare a unui univers în expansiune dinamică, a unei „explozii” sonore, în care timbrul acordeonului este exploatat la maximum pentru a genera culoare și energie. Partea a II-a apare ca o antiteză, prin etalarea unei atmosfere misterioase și evanescente: indicații precum *Di nascosto*, *diffidente* sau *molto leggero*, *imponderabile*, *irreal*; *come fluttuando nella nebbia* sau *senza peso* conturează o stare de tensiune abia percepută, accentuând senzația că muzica „plutește în spațiu”. În ansamblu, conținutul figurativ al părții a II-a, cu multe pasaje *pianissimo* și timbruri alternative, transmite ideea unui spațiu interior subtil și meditativ, în contrast cu vitalitatea extrovertită a primei părți.

Ambele piese ale ciclului sunt scrise în *formă monopartită*, însă doar în prima piesă putem delimita o articulare internă clară în trei secțiuni de caracter diferit: o secțiune introductivă în tempo lent urmată de o secțiune centrală – un „nucleu dinamic” în care materialul sonor crește în complexitate – și o secțiune finală ce readuce atmosfera contemplativă inițială. Astfel, forma primei piese conturează conceptul și dramaturgia lucrărilor, parcursul sonor fiind marcat de „mișcarea” de la contemplare și rarefiere sonoră către densitate sonoră, tensiune emoțională maximă și „întoarcerea” spre tăcere. Acest „arc” evolutiv continuă, deja la al nivel, în cea de-a doua piesă și completează în mod organic mesajul artistic al întregului ciclu.

Un aspect esențial al *conceptului componistic* al ciclului analizat îl constituie alternanța dintre sunet și tăcere. Gh. Ciobanu utilizează în mod deliberat pauzele lungi sau momentele de quasi-stază sonoră pentru a delimita frazele și secțiunile. Aceste tăceri expresive creează spațiu de respirație și anticipație, sporind contrastul față de episoadele sonore „dense”. De exemplu, după secvențe aglomerate și tensionate, compozitorul introduce momente de liniște totală, potențând impresia de vid și suspendare temporală. Efectul este acela al unui „spațiu muzical vid”, un vacuum în care „se nasc și se mișcă forme sonore ciudate”. Această abordare componistică conferă lucrărilor un caracter ciclic evolutiv: „izvorând” din liniște, discursul atinge puncte culminante și revine, într-un final, la tăcere. Din această perspectivă, piesele transmit o metaforă existențială – sunetele apar, se dezvoltă și apoi se topesc în tăcere, asemenea unor fenomene sau forme de viață efemere.

În acest sens, este interesant să evocăm aici o altă creație a compozitorului – *Tăcere albă* pentru ansamblu de 7 instrumentiști, scrisă în 1997, ce constituie cea de-a treia piesă din ciclul *Studii sonore*. Muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin dedică acestei lucrări unul din articolele sale, în care dezbate tema tăcerii în muzică, atribuită în general post-modernismului muzical și, în particular, temei tăcerii, în creația compozitorului. „Din punctul de vedere al civilizației europene, mai ales al Istoriei contemporane, tăcerea absolută este o stare a unei pauze statice nenaturale. Tăcerea e în stare să producă sunete, precum statica poate să impulsioneze mișcarea. Este o tăcere umplută până la margini de potențialitatea sunetului, o tăcere care acoperă totul. Tăcerea poate să aibă și densitate sonoră, în acel sens ca și culoarea albă: armonicile (spectrele) sunetelor se contopesc, se înmărmuresc, pentru ca în clipa următoare să se evidențieze în sunet (sau în sunetele ce se conțin în tot ce există în jur)”, conchide autoarea [15 p.24], iar aceste teze ne ajută să înțelegem mai bine atât interesul compozitorului pentru explorarea „tăcerii”, ca o lume a începuturilor, într-un discurs acordeonistic original, cât și mesajul întregului ciclu.

În această ordine de idei, putem afirma că principiul formal al dezvoltării libere în ciclul *Expanding Space*, bazat pe explorarea valențelor sunetului și a tăcerii, amplificat de atribuirea către genul de *fantezie-scherzo* ce implică libertate structurală, virtuozitate și contrast expresiv trimite la estetica sonoristică, subordonată ideilor de evoluție a materiilor sonore într-un continuum spațiu-timp. În ciclul analizat, acest concept se sprijină pe îmbinarea tehnicilor componistice de sorginte post-modernistă cu mijloacele extinse de expresivitate ale acordeonului contemporan, folosite în mod original de compozitor, după cum vom detalia în secțiunile următoare.

Abordarea filosofico-figurativă a ciclului analizat este exprimată prin intermediul unor *tehnici și procedee componistice* care susțin și dau coerență întregului demers. Astfel, putem observa aplicarea *principiului variației motivice și texturale continue*: elementele muzicale se transformă neîncetat, prin motive ritmice scurte sau aglomerări de sunete reluate pe parcursul lucrării. Compozitorul nu folosește o temă în sensul obișnuit al cuvântului, ci dezvoltă progresiv diverse fațete sonore: la început, sunetele apar izolat sau în aglomerări mici, ivindu-se gradat pe fundalul liniștii: „Apariția și coagularea sunetelor în forme sonore de diferite dimensiuni și densități au loc pe fundalul golului nemișcător al tăcerii – pauzelor”, mărturisește autorul [36]. Astfel, tăcerea (pauza) funcționează ca o componentă structurală fundamentală, un fundal static pe care se desfășoară evenimentele sonore. Pe măsură desfășurării discursului, aceste nuclee sonore se extind – atât ca durată, cât și ca registru și intensitate – generând o creștere treptată a tensiunii muzicale. Materialul inițial este supus unor varieri continue: motive scurte sau acorduri se repetă în contexte noi, cu modificări de dinamică, agogică sau ambitus, accentuând în mod sugestiv caracterul procesual de transformare și metamorfoză constantă. Prin urmare, principiul de dezvoltare motivică este prezent, însă nu în sens tematic tradițional, ci ca o evoluție organică a texturilor sonore. Varierile implică transpoziții cromatice, modificări de ritm (augmentări/diminuări ale duratelor) sau schimbări de articulare și dinamică, schimbând, în mod succesiv, contextele expresiv-figurative ale discursului, accentuând ideea de evoluție, ce poate fi urmărită în următoarele exemple:

Exemplul muzical nr. 72. Gh. Ciobanu. *Expanding Space*, m. 215-231:

The musical score shows two systems of staves. The first system (measures 215-222) features a treble staff with a sixteenth-note figure and a bass staff with a similar figure. The second system (measures 223-231) continues the development with more complex rhythmic patterns and dynamic shifts. Key markings include 'p', 'leggero', 'mf < f > p', and 'sim.'.

Exemplul muzical nr. 73. Gh. Ciobanu. *Expanding Space*, m. 144-151:

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time. Measures 144-151 are shown. The score includes various rhythmic figures, including triplets and micro-intervals, and dynamic markings such as 'ff' and 'p'.

O altă trăsătură componistică esențială este *accentul pus pe parametrul timbral și pe sonoritatea „pură”*. Gh. Ciobanu își propune să creeze un „spațiu sonor extins” explorând sunetul și tăcerea în contextul unor texturi și culori timbrale diferite, folosind procedee asociate curenților spectrale și sonoristice: aglomerări sonore (*cluster*), microintervale (prin *note bending*), efecte de rezonanță (*sunete de aer*, acorduri ținute în registrul grav ce lasă în urmă armonice), toate contribuind la îmbogățirea paletii auditive. Partitura abundă în indicații de dinamică extremă și agogică flexibilă – structura muzicală nu este una strict metronomică, ci „vie”, alternând segmente încadrate metric și momente amorfe pe plan ritmic (*pauze, coroane*) care amplifică dramatismul discursului.

În urma analizei *limbajului muzical* al ciclului *Expanding Space I, II* putem constata că Gh. Ciobanu nu aderă la niciun sistem tonal sau modal, în accepția tradițională – în schimb, explorează integral gama cromatică și microtonalitatea, creând sonorități adesea disonante, de factură atonală. Paleta cromatică este extrem de bogată: de la intervale mici (secunde mărite, terțe micșorate etc.) ce formează *cluster* dense, până la conglomerate sonore ce includ aproape toate cele 12 sunete ale gamei, discursul fiind „saturat” de cromatisme, care, însă, nu au rol funcțional (nu există progresii armonice tradiționale), ci coloristic și expresiv. Astfel, prin renunțarea la ancorele tonale, compozitorul invită la contemplarea într-un spațiu și timp „suspendat”, la „plutirea” într-un spațiu indefinit. De altfel, titlul propriu-zis – *Expanding Space* – tradus ca *Spațiu în expansiune* – trimite atât la conceptul cosmologic de expansiune a universului, cât și la extinderea spațiului sonor perceput.

Totodată, limbajul sonor al pieselor denotă stări de mare intensitate: disonanțele puternice și neconcesive creează tensiuni dramatice, evocând neliniște și zbugium; pasajele *tremolo* și *bellow shake* ce intensifică vibrația sunetului aduc un plus de frământare, în timp ce secțiunile lente, cu sunete lungi și pauze, induc o stare de introspecție. Contrastul dinamic dintre aceste stări este mare – de la *fortissimo* agresiv, strident, clocotind de energie și până la *pianissimo* abia șoptit, la limita

audibilă. Succesiunea acestor segmente sonore contrastante pe plan dinamic sugerează spațiul, într-un continuu proces de dilatare și contractare. În același context, compozitorul folosește și registrele extreme ale acordeonului: discursul debutează în registrul grav, în care sunetele sunt abia percepute, extinzându-se treptat către acute strălucitoare.

Exemplul muzical nr. 74. Gh. Ciobanu. *Expanding Space*, m. 20-27:

The musical score for measures 20-27 of 'Expanding Space' by Gh. Ciobanu is presented in two systems. The first system (measures 20-23) begins with a 'bellows shake or vibr.' instruction and a piano (*p*) dynamic. It features a 10-measure cluster marked with a '10' and a 'cresc.' (crescendo) marking. The dynamics progress through *al* (all) and *f* (fortissimo) to *sim.* (fortissimo). The second system (measures 24-27) includes a 3-measure triplet marked with a '3' and a 'legato' marking, followed by a 6-measure cluster marked with a '6'. The score is written for the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef.

Astfel, compozitorul acoperă un spectru larg de afecte muzicale: neliniște, angoasă existențială, dar și calm resemnat sau melancolie. Puterea sugestivă a limbajului muzical din *Expanding Space I, II*, deschis către multiple niveluri ale semanticii muzicale, inclusiv de ordin liric-filosofic, poate fi încadrat în spațiul estetic al sonoristicii postmoderniste, ce pune accentul pe sunet, ca element spectral situat în „miezul” semantic al discursului. În acest sens, integrarea tehnicilor acordeonistice extinse, ca factor componistic esențial a permis dezvoltarea unei palete timbrale originale în piesele analizate și a conturat tendința autorului de a trata muzica ca pe o stare încadrată într-un peisaj sonor complex, bogat și profund expresiv, ce îmbină explorarea sunetului și, implicit, a timbralității acordeonului, a tăcerii, oferind ascultătorului perspective semantice simbolistice, lirico-filosofice, dar și o experiență contemplativă și intensă, în același timp, a fenomenului sonor contemporan.

O particularitate esențială a pieselor din ciclul *Expanding Space I, II* rezidă în *integrarea tehnicilor extinse specifice acordeonului în scriitura componistică*, fapt ce contribuie substanțial la constituirea conceptului componistic și dramaturgic al acestora. Ghenadie Ciobanu folosește un arsenal larg de efecte oferite de posibilitățile acordeonului contemporan.

Unul din cele mai des întâlnite în partitură este *clusterul* care constă în apăsarea simultană a unui grup dens de sunete producând un complex disonant compact. La acordeon, *clusterurile* pot fi realizate fie cu palma pe claviatură, fie prin apăsarea mai multor butoane apropiate. Sonoritatea-

conglomerat disonantă a *clusterelor* transmite un sentiment de conflict și zbucium interior, marcând momentele de maximă intensitate emoțională. De asemenea, prin schimbarea registrului de acordeon (*cluster* în registrul grav, respectiv acut), compozitorul obține diferite nuanțe timbrale – cele grave sună amenințător și masiv, cele acute – strident și anxios.

Procedeu specific acordeonului obținut prin fluctuațiile de presiune ale burdufului (ce implică mișcări foarte rapide de deschidere-închidere pe un sunet sau acord, generând un „tremur” intens al intensității dinamicii – uneori, chiar și a înălțimii sunetului) numit *bellow shake*, de asemenea este utilizat de compozitor în partiturile analizate, în special pe acorduri sau *cluster* în momentele de apogeu dramaturgic al pieselor. Efectul creat este cel de „agitare” sonoră ce trimite, pe plan emoțional, la simbolismul „luptei” eroului liric, a tensiunii, efortului și instabilității. Din punct de vedere acustic, această tehnică sporește și proiecția sunetului în sală, atrăgând atenția ascultătorului în mod instinctiv asupra momentului respectiv.

Un alt procedeu ce apare în discursul sonor al creațiilor analizate este *vibrando*. Folosit frecvent pe acorduri lungi, mai ales în extremele registrelor grav și acut, acesta conferă „energie” sunetului static: prin vibrația rapidă, acordul își prelungește durata, „capătă viață”. Compozitorul indică adesea *vibrando* pe valori lungi, exprimând o tensiune interioară mocnită. Pe planul expresivității, această tehnică adaugă o notă de neliniște sau emoție intensă – un sunet continuu, dar care nu este niciodată calm, ci mereu fremătat. Tehnica interpretării acestui procedeu impune menținerea ritmicității și, totodată, controlul dinamicii, ceea ce necesită o mare măiestrie din partea acordeonistului.

Procedeu *note bending*, ce constă în modificarea microtonală continuă a înălțimii unei note (*pitch*) este considerat unul destul de dificil pentru acordeon, însă realizabil prin combinații speciale de registre și control al presiunii aerului (de exemplu, folosind valva de aer pentru a „scăpa” aer în timp ce sună o notă, scăzându-i ușor înălțimea). În partitură apar indicații explicite de *note bending*, semnalând locuri unde interpretul trebuie să deformeze intenționat sunetul. Impactul expresiv este cel al unui „geamăt” sau „oftat” al acordeonului, sunetul pare că „plânge”: starea eroului liric indică o emotivitate sporită. Pentru interpret, tehnica cere finețe și control extrem, deoarece trebuie evitată căderea bruscă a sunetului: *bendingul* trebuie să fie gradual și intenționat, integrat fluent în fraza respectivă.

Unul din cele mai interesante procedee extinse în arta acordeonului contemporan este *percuția pe corpul acordeonului* – indicată în partiturile analizate ca *perc. on body*, *bellow slaps*, acesta presupune lovirea ușoară cu mâna, cu palma sau degetele, fie pe carcasa de lemn a basului, fie pe clavier, obținând sunete surde, asemănătoare unei tobe mici. În *Expanding Space*, astfel de efecte percutante apar ca elemente-surpriză, notate în partitură prin *marcato*. Rolul lor este de a

introduce un element ritmic pregnant și o schimbare bruscă de sonorității în discurs. De exemplu, după o secțiune dominată de sunete susținute și *tremolo*, o bătaie ritmică pe corpul instrumentului aduce un accent intens, neașteptat, readucând caracterul *scherzo*, jucăuș dar și grotesc uneori. De asemenea, expresivitatea percuțiilor pe corpul acordeonului poate sugera bătăile inimii sau poate fi asociată unei atmosfere ritualice, de incantație, atunci când bătăile sunt repetate cu ritmicitate. În creațiile analizate, acest procedeu contribuie la diversificarea texturii și la scoaterea în evidență a aspectului vizual-interpretativ: acordeonistul devine vizibil mai „angajat fizic”, ceea ce sporește dramatismul demersului sonor.

Exemplul muzical nr. 75. Gh. Ciobanu. *Expanding Space*, m. 54-64:

The musical score for Gh. Ciobanu's *Expanding Space*, measures 54-64, is presented in two systems. The first system (measures 54-58) is marked with a tempo of 182-184, 'Concentrato, energeticamente marc.', and 'perc. on body'. The second system (measures 59-64) includes 'note bending', 'bellow 7/8 staps', and dynamics 'sim.' and 'f'. A 'cantando' marking is present above the treble clef in the first system.

La acordeon, elementul percusiv poate lua și forma de *rolling taps*, ce constă în lovituri rulante sau „rostogolite” pe suprafața instrumentului, realizate prin trecerea rapidă a degetelor pe claviatură sau peste burduf. Interpretul execută o serie rapidă de bătăi fine, ca o rafală percutantă. Compozitorul indică distinct în partitură *Rolling Taps*, solicitând interpretului să „plimbe” degetele pe un anumit segment al acordeonului, obținând în rezultat un zgomot ritmic foarte rapid, cu înălțime nedeterminată, care „însuflețește” întreaga textură sonoră. Gh. Ciobanu îl folosește pentru a intensifica momentele de acumulare – un *rolling tap* poate apărea, de ex., pe fundalul unui *crescendo*, semnalizând „fierberea latentă”, înaintea unui nou accent puternic. Ca expresie, această tehnică adaugă nervozitate și suspans, fiind perceput ca un freamăt înaintea unei izbucniri.

Totodată, compozitorul lăsa la discreția interpretului *libertatea de a doza discursul pe plan temporal*, ceea ce evidențiază caracterul contemplativ și liber al muzicii: pe de o parte, acordeonul are capacitatea de a susține sunete mult mai lungi ca durata indicată, întrucât burduful permite aceste alungiri, la discreția interpretului iar, pe de alta, indicațiile *piu largo*, *rallentando*, utilizarea frecventă a *coroanei*, a pauzelor induc ideea de timp muzical „elastic”, ce „se dilată sau se comprimă” conform expresivității momentului. Interpretul este invitat să „respire” împreună cu

instrumentul, să „aștepte” ca sunetul „să moară” complet înainte de a continua sau, dimpotrivă, să grăbească anumite figuri, în funcție de conținutul discursului. Astfel fiecare artist își poate lăsa amprenta personală iar fiecare reprezentație va deveni unică în felul său, demonstrând că timpul muzical este tratat în mod flexibil, ca parte a expresiei muzicale și nu ca o simplă convenție metrică:

Exemplul muzical nr. 76. Gh. Ciobanu. *Expanding Space*, m. 215-246:

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 215-222) starts with a piano (*p*) and *leggero* marking, featuring sixteenth-note patterns and a dynamic range from *mf* to *p*. The second system (measures 223-231) includes a *sim.* (staccato) marking and dynamics from *f* to *f*. The third system (measures 232-238) features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes, with a *pp* dynamic in the final measure. The fourth system (measures 239-246) includes a *pianamente* marking and a triplet of eighth notes.

Îmbinarea tuturor acestor tehnici specifice acordeonului conferă lucrărilor din ciclul analizat o sonoritate singulară și o forță de expresivitate deosebită.

De menționat că *realizarea scenică* a acestor lucrări solicită interpreților un nivel tehnic foarte înalt și o înțelegere profundă a discursului componistic contemporan. În acest sens, *Expanding Space I, II* necesită o înaltă măiestrie în stăpânirea efectelor speciale, care, puse în „serviciul” exprimării conținutului figurativ al creației, contribuie pe deplin la realizarea concepției autorului.

Pentru o bună interpretare a acestui ciclu, acordeonistul va da dovadă de un „simț” arhitectonic subtil, înfruntând provocări ritmice și de memorare, condiționate de limbajul atonal și discursul impredictibil – pasaje de aleatorică controlată sau metrici fluctuante, etc. – ce necesită o concentrare sporită și înțelegerea logicii interne a dramaturgiei lucrării. În general, nivelul de dificultate a partiturii *Expanding Space* este foarte înalt – nu putem vorbi despre o piesă de bravură tehnică în sensul „tradițional”, ci despre una de „virtuozitate intelectuală și auditivă superioară”. Acordeonistul devine un „sculptor al sunetului în spațiu”: el „modelează” fiecare nuanță, etalând și o intonație impecabilă (chiar și în disonanțe sau sunete netemperate, contează raportul dintre

acestea). Acest tip de lucrări, cu un înalt subtext intelectual-filosofic, „obligă” interpreții să tindă spre noi trepte ale „conștientizării” sunetului, dând dovadă de maturitate artistică.

În cadrul premierelor din 2021 și 2022, Radu Rățoi, căruia îi sunt dedicate piesele, a interpretat strălucit aceste lucrări, demonstrând cu elocvență că o partitură contemporană poate fi transformată într-un act artistic complex, în care precizia tehnică se împletește cu sensibilitatea și imaginația. Renumitul acordeonist a propus o viziune interpretativă originală confirmând bogăția de sensuri ce pot fi extrase din partitură și dând dovadă de o înțelegere profundă a mesajului complex al lucrărilor. Contrastele dintre episoadele sonore au fost reliefate cu o mare finețe, precum și indicațiile agogice și de caracter ale partiturii (de exemplu, pasajele marcate *dolce e legato* sau cele cu mențiunea evocatoare *pianamente, senza peso, leggero, come in una foschia* – „încet, fără greutate, ușor, ca într-o ceață” etc.

Totodată, se impune și evidențierea faptului că experiența interpretativă a lui Radu Rățoi a marcat scriitura componistică a acestor lucrări: tratarea registrelor, echilibrul timbral, dublările texturale în partidele ambelor mâini, varietatea aplicării *bellow shake* și a *vibrando* etc., au fost „adaptate” la mecanica fină a instrumentului – ca rezultat al unei strânse colaborări dintre autor și interpret – Ghenadie Ciobanu și Radu Rățoi – ce a avut loc în procesul de pregătire a premierelor. Astfel, intervențiile pertinente ale interpretului-virtuoz, oferite din perspectiva cunoașterii profunde a posibilităților instrumentului au contribuit la dezvăluirea pleneră a mesajului componistic și a aspectelor figurative ale lucrărilor.

În aceeași ordine de idei, remarcăm faptul că expresivitatea gesticii acordeonistului în timpul interpretării – mișcările ample ale burdufului, atacurile percutante, schimbările bruște de registru devin parte integrantă a mesajului componistic, potențând comunicarea dintre interpret și public.

Prin bogăția sa de conținut și prin standardul înalt de execuție pe care îl impune, ciclul de piese *Expanding Space* constituie nu doar o provocare pentru acordeoniști, ci și un prilej de reflecție, de căutări artistice și noi semnificații. Pentru interpreți, abordarea acestor piese lărgeste orizontul abilităților: nu mai este vorba doar de a cânta bine, ci de a *intra în laboratorul sunetelor*, de a fi co-creatori ai mesajului artistic, alături de compozitor.

Ciclul *Expanding Space I, II* de Ghenadie Ciobanu reprezintă o contribuție de referință în literatura contemporană pentru acordeon, ilustrând modul în care un compozitor valorifică tradiția instrumentală și o proiectează în sfera inovației artistice. Prin structura sa liberă de tip *fantezie-scherzo* și prin evoluția organică a materialului sonor, lucrarea atestă un univers auditiv original, în care sunetul și tăcerea, disonanța și timbrul, gestul și contemplarea coexistă într-un echilibru subtil. Demersul componistic al lui Gh. Ciobanu consolidează poziția acordeonului ca instrument

pretabil experimentului sonor postmodern, ridicându-l la „rangul” de partener în cercetarea sunetului, alături de alte instrumente ale muzicii contemporane.

3. 4. *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea (2022)

În componistica națională contemporană abordarea acordeonului ca instrument de ansamblu este încă destul de modestă. Iată de ce interpretarea în primă audiție a lucrării *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea, ce a avut loc la 6 ianuarie 2022, în sala *Konzerthaus Detmold*, Germania, a suscitat un mare interes și acasă, în Republica Moldova. Fiind dedicată tânărului acordeonist din Republica Moldova, Pavel Efremov, premiera creației a avut loc chiar în interpretarea sa, alături de Ilay Dahar, violoncel, și Gheorghe Gonța, pian. Ulterior, în Republica Moldova această lucrare a fost lansată și înregistrată în interpretarea lui Corneliu Schirliu – acordeon, Xenia Stolearciuc – pian și Natalia Costicova – violoncel. Ambele interpretări sunt de un nivel artistic foarte înalt, cu viziuni, abordări și implicări personale asupra imaginii și a mesajului artistic al creației. S-a remarcat, în mod special, un echilibru fin al sonorizării instrumentelor, tratarea tempoului etc.

Vlad Burlea este un compozitor ce s-a afirmat în componistica națională prin creații diverse ca gen și stil, miniaturi sau de proporții mari. Este profesor de compoziție, orchestrație și teoria formei la Centrul de Excelență în Educație Artistică *Șt. Neaga*, lector universitar la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Născut în 1957, la Bravicea, Călărași, a urmat studiile medii la școala din sat și Colegiul de Muzică *Șt. Neaga*, secția Teoria muzicii. Ulterior, a studiat compoziția la Conservatorul de Stat *Gavriil Musicescu* în clasa profesorului Gheorghe Mustea, pe care l-a absolvit în 1992. În 1994 devine membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Între anii 1996-1999 urmează studii post-universitare de compoziție în clasa compozitorului Pavel Rivilis. Semnează creații vocal-simfonice, orchestrale, corale, vocale și instrumentale de cameră, lieduri, romane, piese instrumentale, muzică electro-acustică, muzică de teatru și film. Este laureat al Concursurilor de compoziție ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova (1999, 2005, 2025). Participă la majoritatea edițiilor Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* la Chișinău și la câteva ediții ale Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*, la București. Este secretar-responsabil al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, membru-titular al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, membru al Uniunii Cineaștilor din Moldova. Creațiile sale sunt interpretate în prestigioase săli de concert din țară și de peste hotare – în România, Spania, Franța, Germania, Rusia, Belarus, SUA, Israel. Meritele sale au fost înalt

apreciate pe plan național – în 2011 i s-a conferit titlul onorific de Maestru în Artă, iar în 2017 – cel de Cavaler al Ordinului Gloria Muncii.

Premisele apariției lucrării analizate pot fi raportate la dezvoltarea școlii naționale de acordeon din Republica Moldova, care a cunoscut un progres considerabil încă la începutul anilor 2000. Acest fapt este argumentat prin evoluările de mare succes ale acordeoniștilor noștri la concursurile internaționale și pe scenele de concert din toată lumea, având prestații deosebite, mulți dintre ei continuându-și studiile în cele mai prestigioase instituții de învățământ artistic din Europa. În acest context, abordarea unui repertoriu original, ce cuprinde creații diverse ca gen, stil, epocă și formă pentru acordeon, pune problema și dorința de a promova și creațiile compozitorilor autohtoni, destinate acestui instrument.

Totuși, la nivel național, în procesul didactic și cel de activitate scenică se simte „un deficit” acut de repertoriu pentru acordeon. În acest context, tânărul acordeonist Pavel Efremov începe o strânsă colaborare cu compozitorul Vlad Burlea, care, în procesul de comunicare cu interpretul, rămâne profund impresionat de posibilitățile tehnice și timbrale specifice ale acordeonului contemporan. Astfel apare ideea de a scrie o creație pentru acordeon, violoncel și pian – o componență de ansamblu abordată în premieră de către autor.

Utilizând armonios tehnicile inovative specifice muzicii contemporane, compozitorul ne propune o creație ce îmbină un conținut de factură dramatic și lirico-filosofic. Din mărturiile lui Vlad Burlea, conceptul artistic al acestei creații este sugerat de imaginile profund simbolice, psihologizate ale versurilor lui George Bacovia. Muzica exprimă stări sufletești melancolice, sensibile, asociate cu o seară de toamnă, ploioasă, posomorâtă. Eroul liric meditează asupra trecerii timpului, a vieții omului și a sensurilor ei, evocă imagini ale idealurilor tinereții, își pune întrebări despre rostul și împlinirea lor, își exprimă părerile de rău, dar și bucuriile unor realizări – toate se perindă în fața ochilor, ca aievea, fiind exprimate într-un limbaj muzical contemporan, de mare complexitate.

Este esențial de remarcat, pentru înțelegerea discursului muzical complex al acestei creații, că conținutul plastic creat de către compozitor se raportează la poezia bacoviană de factură simbolistă, sugestivă, a unor stări sufletești nedefinite, în care fiecare cuvânt (și, mai ales, repetarea sa) capătă sensuri deosebite. Totodată, versul bacovian se remarcă și printr-o muzicalitate interioară, un caracter intim, emotiv. Inspirat de poezia expresionistă a marelui poet, Vlad Burlea apelează la tehnica componistică minimalist-repetitivă.

Termenul „minimalism” – utilizat în pictură, muzică, literatură, teatru, dans, arhitectură, fotografie sau design – ne indică cu exactitate despre ce anume este vorba. Materialele, resursele, structurile posibile ale lucrărilor sunt supuse unui sever proces restrictiv. Ideile caracteristice

compozitorilor minimaliști sunt mai cu seamă două: simplitate și practicism, obținând efecte maxime cu mijloace minime, ei utilizează mecanismele simple și formule clare, procesul creativ-artistic fiind orientat spre căutare de soluții și spre eliminarea exceselor.

În componistica muzicală, repetarea este un procedeu stilistic care constă în utilizarea succesivă a aceluiași grup de sunete sau a aceleiași structuri muzicale, pentru a sublinia și a impune atenției o anumită idee. Valoarea artistică a repetării apare prin capacitatea de a intensifica expresia prin reiterarea consecutivă a aceleiași structuri și de a spori efectele sugestive, insistând asupra acesteia, în diverse ipostaze. Simplitatea mijloacelor în tehnica repetitivă se asociază cu muzica minimalistă și cu caracterul ei aparent static și de rutină. Procedeele repetitive îi este caracteristic prezența permanentă a unui puls ritmic foarte bine articulat, de natură motorică, fapt ce contribuie și mai mult la crearea impresiei de proces mecanic interminabil care, odată declanșat, pare să se desfășoare la infinit.

În *Clepsidra* de Vlad Burlea se relevă poate una din cele mai pregnante trăsături ale muzicii compozitorului, și anume, tendința spre experimentare, spre căutare și inovație a limbajului muzical. În acest context, ținem să remarcăm că mai mulți cercetători autohtoni apreciază creațiile lui Vlad Burlea, ca fiind de o valoare incontestabilă, ce se înscriu în această paradigmă. Astfel, E. Mardari și S. Badrajan arată: „Tendința spre noutate, experiment, pe de o parte, și păstrarea unor tradiții deja bine stabilite în componistica autohtonă, pe de alta, lasă o amprentă bine conturată și benefică asupra culturii muzicale din Republica Moldova. Tradiția și inovația se împletesc creativ, dând naștere unor opusuri inedite. Vlad Burlea este un nume de referință în cultura muzicală românească. Prin activitatea sa de creație completează șirul de lucrări valoroase ale componisticii naționale scrise de-a lungul timpului de mari maeștri ai condeiului muzical.” [29 p. 26]. De asemenea, și reputatul muzicolog V. Axionov, remarca, cu referire la una din creațiile importante ale compozitorului: „*Simfonia Destine* este un fenomen artistic semnificativ în viața culturală modernă și un pas important în perfecționarea măiestriei componistice a autorului” [4 p. 5]. O altă cercetătoare – pianista Inna Hatipova, remarca spiritul novator original al stilului componistic al lui Vlad Burlea, cu referire la o altă creație, *Ciclul pentru pian Creionări*: „Sigur este faptul că noile idei creative ale autorului, care și-au găsit reflectarea în ciclul *Creionări*, au sporit considerabil spectrul de imagini artistice întruchipate de către compozitorii Republicii Moldova în genul de preludiu pentru pian” [25 p. 123].

Clepsidra este o creație monopartită, în care se conturează o introducere, 2 secțiuni și o încheiere. Fiind atonală, în acest discurs se valorifică sistemul consonant și disonant. Cunoscută din vechime ca un instrument pentru măsurat timpul, prin scurgerea unei cantități de nisip (sau de apă) dintr-un recipient de sticlă în altul identic ca dimensiune, în viziunea autorului, *Clepsidra*

simbolizează trecerea timpului, iar pendulul marchează această trecere. Autorul găsește o exprimare originală precisă și sugestivă, nu doar a trecerii timpului în discursul muzical al lucrării, ci și a vitezei trecerii acestuia, sugerată prin mișcarea sonoră – de la sunet la interval (*de secundă*) la acord (*cluster*).

Introducerea. Creația debutează cu violoncelul în registrul grav, pe nota *mi-bemol* la nuanța de *pp*, peste care se suprapune, în partida mâinii stângi a acordeonului, nota *mi becar* la fel, în registrul grav – disonanță inițială ce marchează instantaneu atmosfera și cercul de imagini al piesei:

Exemplul muzical nr. 77. V. Burlea. *Clepsidra*, m, 1-8:

The image shows a musical score for two instruments: Accordion and Cello. The time signature is 4/4. The Accordion part (top staff) begins with a whole rest in measure 1, followed by a series of notes in measures 2-8, with dynamics markings *mf* and *f*. The Cello part (bottom staff) begins with a whole rest in measure 1, followed by a series of notes in measures 2-8, with dynamics markings *pp* and *p*. The notes in both parts are connected by slurs, indicating a continuous melodic line.

Discursul urmează un parcurs evolutiv spre un prim segment cumulativ, energiile culminante fiind pregătite prin nuanțele dinamice (*crescendo* spre *f*) și *tremolo* la acordeon și violoncel, în măsura 7, urmate de o mișcare ritmică descendentă pe *cluster* spre registrul grav al fiecărui instrument. Pedala pianului, luată pe ultimul *cluster* la *sfz* spre *diminuendo* pe care se suprapune efectul specific instrumentelor cu coarde grave și anume *pizzicato sub podeț* „calmează” agitația eroului liric și pregătește începutul primei secțiuni.

Exemplul muzical nr. 78. V. Burlea. *Clepsidra*, m. 8-10:

The image shows a musical score for three instruments: Accordion (Acc.), Violoncel (Ve.), and Piano. The time signature is 4/4. The Accordion part (top staff) plays a series of notes with dynamics markings *f* and *sfz*. The Violoncel part (middle staff) plays a series of notes with dynamics markings *f* and *sfz*. The Piano part (bottom staff) plays a series of notes with dynamics markings *f* and *sfz*. The notes in all parts are connected by slurs, indicating a continuous melodic line. There is a copyright notice ©2020 at the bottom of the score.

Secțiunea 1. În ideea de a „reda” curgerea timpului și stările sufletești încercate de eroul liric, în procesul de contemplare meditativă a rostului tuturor și a toate, compozitorul, practic, renunță la tematismul muzical, utilizând mijloacele specifice tehnicii minimalist-repetitive și

efecte timbrale: mișcări ritmice pe intervale de secunde, alternate în mișcare independentă a instrumentelor. Astfel, partidele acordeonului, violoncelului și a pianului se desfășoară „în ritmuri” diferite, exprimând în mod sugestiv efectul curgerii timpului:

Exemplul muzical nr. 79. V. Burlea. *Clepsidra*, m. 16-21:

Culminația secțiunii este atinsă în măsura 40, fiind obținută iarăși printr-un *cluster* la toate instrumentele, accentuat de un *vibrando* neregular.

Exemplul muzical nr. 80. V. Burlea. *Clepsidra*, m. 39-42:

Secțiunea 2. Această secțiune are un caracter contrastant față de prima, nu doar prin diferența de tempouri, dar și prin caracterul mai energetic, zbuțuit. Compozitorul apelează din nou la tehnica componistică minimalist-repetitivă, însă pentru evidențierea stării lăuntrice a eroului liric apar frânturi de fraze sau motive.

Exemplul muzical nr. 81. V. Burlea. *Clepsidra*, m. 49-51:

Moderato (♩ = c. 95)

Acc.

Vc.

arco

mp

Culminația este realizată prin intermediul unui acompaniament bine ritmat în partidele pianului și acordeonului (mâna stângă), ultima dintre acestea fiind dezvoltată prin mișcări de *șaisprezecimi și sextolete*, bazate pe intervale de secunde, cvarte, sexte ș.a., arpegii și pasaje în mișcare ascendentă și descendentă. Utilizarea *clusterelor* pe întreg diapazonul instrumentului și a acordurilor disonante în mișcare ascendentă susținută de *bellow-shake* în partiția acordeonului conferă o anumită instabilitate, anxietate, nervozitate, ce accentuează starea de spirit agitată a eroului liric, care conștientizează faptul că timpul nu mai poate fi întors, posibilitățile au fost ratate, rămân doar senzațiile și emoțiile de melancolie.

Exemplul muzical nr. 82. V. Burlea. *Clepsidra*, fragmente din măsurile 114-167:

mp

f

f

În culminația lucrării apare *clusterul* interpretat cu ajutorul tehnicii de *bellow-shake*, trasată la acordeon și *tremolo* la violoncel, susținut de un acompaniament ritmat și bine structurat în partiția pianului. Tot prin intermediul *clusterului*, pe durate de note întregi în partițiile pianului și a acordeonului are loc o degajare treptată a tensiunii, spre încheierea creației, prin nuanțe dinamice interpretate de la *pp* spre *ppp*, cu elementele tehnice utilizate și în prima secțiune.

Exemplul muzical nr. 83. V. Burlea. *Clepsidra*, m. 173:

Astfel, devine evident faptul că, în scopul realizării conceptului artistic al lucrării analizate, bazat pe stări inspirate din poezia bacoviană, expresie a explorării și experimentării unor procese spirituale lirico-filozofice, meditative, compozitorul apelează la sonoritatea bogată a componenței camerale ce include acordeonul, instrument ce formează, alături de violoncel și pian, o sonoritate complexă și extrem de sugestivă. În acest sens, tehnicile extinse specifice acordeonului utilizate în creația *Clepsidra* constituie un mijloc unic de expresivitate ce conferă o originalitate aparte:

- *tremolo* – pe acordurile din registrele acute și grave, pe durate de note întregi – accentuează starea de spirit lăuntrică a eroului liric;
- *bellow-shake* – utilizat pe acorduri și clustere în punctele culminante – simbolizează frământările eroului liric și dorința de a schimba trecutul;

- *cluster* – utilizat în punctele culminante, scoate în evidență drama personală trăită de eroul liric;
 - *glissando* – utilizat la sfârșit de motive/gânduri muzicale, are drept scop filarea /rotunjirea stării lăuntrice eroului liric, în unele situații de agitare și amplificare a tensiunii dramatice;
- Abordarea acestor tehnici i-a permis compozitorului să pună în atenția ascultătorului valorile eterne ale existenței umane.

3.5. Concluzii la Capitolul 3

1. Evoluția repertoriului național pentru acordeon din Republica Moldova evidențiază un parcurs distinct, marcat de contribuția compozitorilor autohtoni. Fiind creat inițial în scopuri didactice sau aparținând domeniului muzicii folclorice, repertoriul acordeonistic de sorginte națională a contribuit esențial la dezvoltarea artei de interpretare și la procesul de ascensiune și afirmare în calitate de instrument solistic autonom. Totodată, diversificarea limbajului componistic și extinderea tehnicilor de interpretare, mai ales în perioada ultimilor decenii, au permis valorificarea potențialului expresiv al instrumentului și, prin aceasta, consolidarea statutului acordeonului în circuitul muzicii academice contemporane.

2. *Konzeptstück* pentru acordeon solo de Vladimir Beleaev se afirmă ca o contribuție semnificativă la repertoriul contemporan național al acestui instrument, atât prin originalitatea mesajului, cât și prin complexitatea mijloacelor componistice folosite. În panorama creațiilor pentru acordeon ale secolului XXI, piesa ocupă un loc special, fiind un exemplu de muzică instrumentală camerală solistică angajată într-un context social. Dacă multe lucrări pentru acordeon explorează lumea interioară sau aspecte tehnice, *Konzeptstück* extinde sfera de adresare către lumea exterioară, transformând acordeonul într-o „voce” colectivă care denunță ororile războiului și pledează pentru pace.

În general, scriitura pentru acordeon în această piesă denotă o cunoaștere profundă a posibilităților instrumentului – atât calitățile orchestrale (polifonia, registrele multiple, bogăția dinamică), cât și particularitățile sale unice (burduful și butonul de aer, posibilitatea de a trece instantaneu de la un timbru la altul, efecte de aer), pe care compozitorul nu ezită să le pună în valoare. Această abordare se aliniază tendinței generale în muzica contemporană de a trata acordeonul ca pe un instrument „egal” celorlalte din sfera academică, prin reconceptualizarea sonorităților oferite de instrument și descoperirea unor noi posibilități de exprimare. Printre acești „pionieri” se află și compozitorul V. Beleaev, care, exploatând resursele expresive ale acordeonului, transmite un mesaj puternic și expresiv împotriva războiului. Astfel, V. Beleaev se

aliniază generației de compozitori est-europeni care, stimulată de interpreți virtuozii, a transformat acordeonul într-un instrument solistic polivalent, capabil să comunice idei profunde și stări extreme.

3. Ciclul *Expanding Space I, II* de Ghenadie Ciobanu reprezintă o contribuție de referință în literatura contemporană pentru acordeon, ilustrând modul în care un compozitor valorifică tradiția instrumentală și o proiectează în sfera inovației artistice. Prin structura sa liberă de tip *fantezie-scherzo* și prin evoluția organică a materialului sonor, lucrarea atestă un univers auditiv original, în care sunetul și tăcerea, disonanța și timbrul, gestul și contemplarea coexistă într-un echilibru subtil. Forma muzicală monopartită a pieselor denotă caracterul evolutiv al discursului în care tăcerea are un rol formator. Tehnicile componistice moderne folosite de autor – de la variația continuă la inserțiile *senza metro* – au un rol dramaturgic important iar limbajul atonal, cu un simbolism accentuat, ce conferă lucrărilor atât o dimensiune expresivă profundă, cât și o austeritate abstractă specifică muzicii contemporane.

Un aspect esențial îl prezintă integrarea tehnicilor extinse de acordeon, pe care Gh. Ciobanu le pune în slujba expresivității: *clustererele, tremolo, bellow shake, glissando, note bending, procedeele percusive* nu sunt simple efecte, ci adevărate mijloace dinamizare semantică a discursului sonor. Impactul lor expresiv – de la șocul și zbuciumul culminațiilor până la finețea nuanțelor lirice – demonstrează potențialul acordeonului ca instrument polivalent în muzica contemporană.

Demersul componistic al lui Gh. Ciobanu consolidează poziția acordeonului ca instrument al experimentului sonor postmodern. Compozitorul valorifică la maximum micro-universul acustic al acordeonului, demonstrând că acesta poate fi un mediu perfect pentru investigarea ideilor legate de eternitate, univers, timp. Prin referințele sale culturale și științifice (de la fizică acustică la mitologie, precum evocarea polilor sunetului – consonanță pură vs. zgomot alb – idee prezentă și în lucrările sale teoretice), Ciobanu ridică acordeonul la rangul de partener în cercetarea sunetului, alături de alte instrumente ale muzicii contemporane.

Pentru interpreți, abordarea acestor piese lărgeste orizontul abilităților: nu mai este vorba doar de a cânta bine, ci de a *intra în laboratorul sunetelor*, de a fi co-creatori ai atmosferei alături de compozitor. În context local, faptul că un compozitor de talia lui Ciobanu scrie piese dedicate expres acordeonului (și colaborând cu interpreți precum Radu Rățoi) conferă instrumentului o vizibilitate sporită în lumea muzicii culte, inspirând alți compozitori autohtoni să experimenteze. Astfel, *Expanding Space* poate fi privit ca un punct de reper al începutului secolului XXI, unde acordeonul cucerește dimensiuni artistice nebănuite anterior.

4. *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea marchează introducerea acordeonului în contextul ansamblului cameral, evidențiind modul în care compozitorul valorifică potențialul expresiv al acordeonului în cadrul unei componente instrumentale sugestive, în deplină concordanță cu universul poetic bacovian. Integrarea acordeonului alături de violoncel și pian contribuie la crearea unei sonorități complexe, capabile să susțină dimensiunea lirico-filozofică și meditativă a discursului muzical. Tehnicile acordeonistice extinse utilizate nu au un rol pur estetic, ci devin mijloace simbolice de redare a trăirilor interioare și a stărilor dramatice traversate de eroul liric. Astfel, lucrarea capătă coerență expresivă și o identitate stilistică bine conturată, impunându-se ca o creație reprezentativă pentru orientarea contemporană a componisticii naționale, în care acordeonul este tratat ca instrument cu valențe expresive profunde.

5. Importanța apariției în componistica națională a unor lucrări de asemenea valoare pentru acordeon este deosebită, întrucât acestea contribuie la consolidarea statutului instrumentului în cadrul creației academice contemporane. Aceste creații îmbogățesc substanțial repertoriul național, oferind interpreților lucrări cu un nivel artistic și tehnic comparabil cu cel al literaturii internaționale de specialitate. Faptul că lucrările semnate de Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev și Vlad Burlea au fost deja interpretate peste hotare confirmă relevanța și viabilitatea lor artistică. Prezența acestui repertoriu pe scenele internaționale favorizează promovarea școlii naționale de acordeon și a componisticii moldovenești în contexte culturale competitive. Astfel, compozitorii autohtoni se aliază celor mai valoroase tradiții ale literaturii contemporane pentru acordeon, demonstrând capacitatea de a dialoga cu tendințele actuale ale artei muzicale.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Acordeonul a traversat, în ultimele decenii, un proces complex de redefinire identitară, consolidare academică și extindere expresivă, devenind un exponent autentic al discursului componistic modern. Prezenta teză de doctorat, consacrată temei *Mijloace de expresie și tehnici de interpretare noi la acordeon în muzica universală la confluența secolelor XX–XXI*, a avut drept finalitate elaborarea unui tablou complex al afirmării acordeonului în contemporaneitate, ca instrument de înaltă virtuozitate tehnică și artistică, ce a determinat transformări ale limbajului instrumental contemporan și ale vieții artistice în general.

Problema științifică importantă soluționată în cadrul tezei se definește prin fundamentarea teoretică a noilor mijloace de expresie și tehnici de interpretare la acordeon, prin corelarea evoluției organologice a instrumentului cu dezvoltarea repertoriului contemporan universal și național. Cercetarea propune o abordare integratoare, care demonstrează interdependența dintre construcția instrumentului, explorările componistice și formarea unei noi paradigme interpretative.

În urma cercetării, au fost sintetizate mai multe concluzii:

1. Identificarea și selectarea unui corpus relevant de creații originale pentru acordeon din ultimii aproximativ 50 de ani au evidențiat amploarea și diversitatea repertoriului contemporan pentru acest instrument, care a depășit definitiv statutul periferic atribuit anterior și s-a afirmat ca instrument academic matur, capabil să susțină discursuri muzicale complexe, de mare densitate expresivă și conceptuală. Creșterea exponențială a repertoriului original în perioada contemporană reflectă interesul constant al compozitorilor pentru potențialul său expresiv. Lucrările analizate confirmă faptul că instrumentul a devenit un „mediu privilegiat” pentru explorări timbrale, microtonale și dramaturgice, fiind integrat în muzica contemporană.

2. Investigarea proceselor de consolidare a statutului academic al acordeonului a evidențiat interdependența dintre evoluția organologică, profesionalizare și constituirea școlilor interpretative. Perfecționarea construcției instrumentului – diversificarea registrelor, îmbunătățirea mecanismelor, apariția modelelor microtonale și integrarea componentelor electronice – a extins considerabil posibilitățile sale tehnice și timbrale. Aceste transformări au generat, la rândul lor, noi cerințe interpretative și au stimulat dezvoltarea unei pedagogii specializate. Consolidarea instituțională a studiului acordeonului în academii și universități a contribuit decisiv la legitimarea

sa în sfera muzicii culte, iar activitatea interpreților-virtuozi a accelerat procesul de recunoaștere internațională.

3. Un alt rezultat esențial al cercetării îl constituie punerea în valoare a realizărilor artei contemporane de interpretare la acordeon prin analiza tehnicilor specifice și a mijloacelor de expresie. Studiul a demonstrat că tehnica modernă nu se limitează la virtuozitate mecanică, ci presupune control timbral fin, gestionarea complexă a burdufului și utilizarea tehnicilor extinse (glissando-uri neconvenționale, percuții pe corpul instrumentului, efecte de respirație, microintervale etc.). Extinderea paletei sonore confirmă faptul că acordeonul contemporan funcționează ca un laborator timbral, capabil să producă sonorități variate, de la transparență eterică până la densități orchestrale ample. Totodată, s-a demonstrat că aceste tehnici nu constituie simple artificii, ci elemente structurale ale discursului muzical modern, ce marchează afirmarea unei identități sonore distincte, specifice acordeonului, în contextul muzicii actuale.

4. Analiza interpretativă și structurală a unor creații reprezentative din repertoriul original universal contemporan a reliefat rolul determinant al acordeonului ca exponent al conceptului componistic, al dramaturgiei, mesajului spiritual sau al facturii programatice a lucrărilor. Prin extinderea mijloacelor sale de expresie și a tehnicilor inovative, instrumentul „demonstrează” calități superioare ce țin de susținerea unor discursuri muzicale cu încărcătură simbolică profundă, dar și a unor construcții dramaturgice complexe, în care timbrul devine purtător de semnificație. În același timp, cercetarea a demonstrat că identitatea sonoră a acordeonului nu este una statică, ci se redefinește permanent în dialog cu limbajele componistice actuale, în contextul colaborărilor dintre acordeoniștii-virtuozi și compozitori.

5. În plan național, relevarea particularităților dezvoltării repertoriului dedicat acordeonului în Republica Moldova a evidențiat integrarea creativă a noilor tehnici de interpretare și adaptarea lor la specificul cultural autohton. Compozitorii moldoveni au valorificat posibilitățile moderne ale instrumentului, contribuind la diversificarea repertoriului și la consolidarea unei identități interpretative distincte. Sinteza dintre tradiția muzicală locală și inovația tehnică demonstrează vitalitatea școlii naționale de interpretare și capacitatea acesteia de a dialoga cu tendințele universale ale artei componistice contemporane. Relevarea particularităților dezvoltării repertoriului pentru acordeon în Republica Moldova demonstrează nu doar integrarea creativă a tehnicilor moderne în componistica autohtonă, dar și contribuția acesteia la circuitul valoric internațional. În acest sens, apariția unor valoroase creații noi pentru acordeon, semnate de compozitori consacrați precum Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev, Vlad Burlea, în perioada elaborării tezei, demonstrează acest fapt.

6. În ansamblu, concluziile cercetării confirmă că acordeonul contemporan se situează la confluența dintre tradiție și inovație, dintre explorare tehnică și expresivitate artistică profundă. Transformările organologice, dezvoltarea repertorială și profesionalizarea interpretării au contribuit la afirmarea sa ca instrument cu statut academic consolidat și cu o identitate sonoră distinctă în muzica universală, la confluența secolelor XX–XXI. Lucrarea demonstrează că noile mijloace de expresie și tehnici de interpretare nu reprezintă doar un progres tehnic, ci constituie fundamentul unei noi paradigme estetice, în care acordeonul își asumă un rol activ și relevant în configurarea discursului muzical contemporan.

RECOMANDĂRI

1. Promovarea repertoriului original contemporan pentru acordeon, prin organizarea de laboratoare de lucru cu interpreți-virtuozi, concursuri, festivaluri, concerte și alte manifestări, la nivel instituțional.
2. Încurajarea valorificării creațiilor naționale originale pentru acordeon, în circuitul artistic internațional.
3. Continuarea sistematizării terminologiei și notografiei contemporane referitoare la tehnicile extinse și la mijloacele de expresie ale acordeonului.
4. Elaborarea unor principii și metode didactice de studiu a tehnicilor extinse, în baza includerii în repertoriul didactic a creațiilor originale contemporane pentru acordeon.
5. Includerea în curricula disciplinelor de specialitate și în programele de studiu a creațiilor contemporane originale pentru acordeon.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Alexandru T. Instrumente muzicale ale poporului român. București: Casa de Editură GRAFOART, 2014. 402 p.
2. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală a UCMR, 1997. 134 p.
3. Axionov V. Creația componistică în Moldova (Genurile principale și studierea lor). În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
4. Axionov V. Specificul conceptual și morfologic al simfoniei „Destine” de Vlad Burlea. In: *Arta*. 2012. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Epigraf, 2012, p. 5–15.
5. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău, 2006. 216 p.
6. Biblia ortodoxă. Disponibil online <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=65&cap=129> (accesat 27.06.2020)
7. Babii V. Studiu de organologie. Chișinău: Tipografia ”Elena-V. I.”, 2012. 268 p.
8. Barbas V. Complementaritatea stilistică în „Passion-XXI” pentru orgă și orchestră de Vladimir Beleaev. In: *Revista ARTA*, nr. 2/2016, p. 32-39. Disponibil online: <https://www.academia.edu> (accesat 14.12.2025)
9. Bărbuceanu V. Dicționar de instrumente muzicale. București: Casa de Editură GRAFOART, 2015. 479 p.
10. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
11. Buzilă S. Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460-1960). Chișinău: Editura ARC, 1996. 461 p.
12. Calmîș D. Constituirea genului de sonata pentru acordeon solo (anii 1940-1960). Teză de doctor în Arte. Chișinău 2021. 210 p. Disponibil online: [dumitru_calmis_thesis.pdf](#) (accesat 17.02.2026)
13. Ciaicovschi-Mereșanu G. Învățământul muzical din Moldova: (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX) Chișinău: Grafema Libris, 2005. 276 p.

14. Ciobanu Gh. Organizarea sonoră a lucrării muzicale – o preocupare constantă a compozitorului (reflexii didactice ale profesorului de compoziție). În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică nr. 3 (23) 2014, p. 12-15.
15. Ciobanu-Suhomlin I., Mironenco E. „Tăcere albă” de Ghenadie Ciobanu și problema conținutului nespecial în muzică (1). În: Artă și Educație Artistică, nr. 1/2006, p. 20-25.
16. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriu general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
17. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic, Chișinău, 1992. 263 p.
18. Dicționar de termeni muzicali. Red. Gh. Firca. București: Editura științifică și enciclopedică, 1984. 529 p.
19. Druță A. Contribuția constructorilor de nai la afirmarea acestui instrument în contemporaneitate. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2(37), 2020, p. 127-130.
20. Druță A. Rolul metodelor academice de studiu în dezvoltarea tehnicilor de interpretare la nai în contemporaneitate. În: International Musicology Congress 4-th edition, 26 to 28 october 2018 Timișoara, Romania, p.75-80
21. Duțică L. Prin labirintul muzicii contemporane. Iași: Editura ARTES, 2017. 304 p.
22. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicală, 1988. 190 p.
23. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.
24. Ghilaș V. Organologia populară și muzica instrumentală. În: Arta muzicală din Republica Moldova, Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 66-99
25. Hatipova I. Ciclul pentru pian „Creionări” de Vlad Burlea: comentarii interpretative. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2015, nr. 1(24), p. 118–123.
26. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura muzicală, 1982. 148 p.
27. Ionescu L. Teoria interpretării muzicale. București: Editura Europolis, 2009. 212 p.
28. Lips F. Biografie. Disponibil online: <https://www.friedrichlips.com/> (Accesat 15 decembrie 2025)
29. Mardari E. Badrajan S. Creația compozitorului Vlad Burlea – obiect de cercetare științifică. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. intern. [AMTAP], 15 apr. 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023, p. 26-27
30. Mărgărint T. Viața în detenție. Antropologia cotidianului. Disponibil online: <http://ethnology.ich.md/wp-content/uploads/15.MArgarit.pdf> (accesat 7.10.21)

31. Melnic V. Metodologia cercetării în muzicologie. Timișoara: Eurostampa, 2024. 94 p.
32. Melnic, V., Cocearova G. Armonia: Teoria armoniei. Chișinău: Museum 2001. 220 p.
33. Melnic V., Cociarova G. Armonia: Istoria armoniei. Chișinău: Museum 2003. 344 p.
34. Mircea S. Dumitru Gheorghită. Chișinău: Literatura artistică, 1980. 60 p.
35. Mironenco E. Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 156 p.
36. **Mîrzac S.** Interviu realizat cu Ghenadie Ciobanu. Chișinău, 25 octombrie 2025. Arhiva personală.
37. **Mîrzac S.** Bunea D. Abordări moderniste și tehnici inovative în creația *De profundis* pentru acordeon de Sofia Gubaidulina. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.3 (40) 2021, p. 46-57.
38. **Mîrzac S.** Tehnici inovative specifice acordeonului în suitele *Cinci tablouri ale Gulagului* de Victor Vlasov În: RoAct, Cultură, artă și tradiție în spațiul intercultural al românilor din diaspora. Nr. 1/2021, p. 52-60.
39. **Mîrzac S.** Tehnici inovative la acordeon ca procedee de exprimare a mesajului artistic contemporan: *Fragilissimo Entera* de Gorka Hermosa În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (49) 2025, p. 53-59.
40. **Mîrzac S.** *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian de Vlad Burlea: aspecte compoziționale și ale tratării acordeonului. In: Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: conf. șt., 9 dec. 2022, Chișinău. Chișinău, 2023, p. 23-30.
41. **Mîrzac S.** Tehnicile extinse la acordeon ca repere conceptuale și interpretative esențiale în ciclul *Expanding Space* pentru acordeon solo de Ghenadie Ciobanu În: *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”*, 2026, nr. 1 (80), p. 189-195.
42. Neamțu P. Chiroșca D. Metodă de Acordeon. Chișinău: Hiperion, 1992. 284 p.
43. Nechiforeac V. Ciobanu-Suhomlin I. Ghenadie Ciobanu: biobibliografie. Chișinău: Lumina, 2018. 252 p.
44. Nemescu O., Istoria muzicii spectrale în: Revista Muzica, nr.5/2015, p. 3-24
45. Pocinoc T. Tradiție și înnoire în interpretarea muzicală. Curs de stilistică a interpretării musicale. Iași: UNAGE, 2021. 154 p. Disponibil online: [CURS-DE-STILISTICA-INTERPRETARII-MASTER-I.docx-ED.-REVAZUTA-2021.pdf](#) (accesat 20 iunie 2025).
46. Răducanu M. D. Introducere în teoria interpretării muzicale, Ed. Dan, Iași, 2003. 186 p.
47. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita SRL, 2007. 104 p.

48. Sandu-Dediu V. Muzica românească între anii 1944-2000. București: Ed. Muzicală, 2002. 280 p.
49. Sandu-Dediu V. Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2010. 287 p.
50. Sandu-Dediu V. Muzica nouă între modern și postmodern, București: Editura Muzicală, 2004. 300 p.
51. Slabari N. Acordeonul ca instrument muzical în contextul artei interpretative tradiționale din Republica Moldova în sec. XX-XXI. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (37), 2020, p.150-154.
52. Șorban E. M. Muzica nouă. Cluj-Napoca: Editura Eikon, 2014. 161 p.
53. Știuca P. Procedee și particularități de transcriere și interpretare a creațiilor polifonice pentru acordeon. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică Nr. 2(37), 2020, p.160-164.
54. Știuca P. Transcrierea pentru acordeon: considerații generale. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2019, nr. 1(34), p. 155-159.
55. Vizitiu I. Instrumente muzicale populare moldovenești. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 52 p.
56. Vodiță D. E. Unități frazeologice în argoul din mediul detenției. Disponibil online: <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A7600/pdf> (accesat 7.10.21)
57. Voiculescu D. Polifonia secolului XX. București: Editura muzicală, 2005. 160 p.

În limba rusă

58. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. Москва: Музыка, 1980. 112 с.
59. Аккордеонно-баянное исполнительство: вопросы методики, теории и истории. Сост. О. М. Шаров. СПб.: Композитор, 2006. 136 с.
60. Бажилин Р. О роли воображения при обучении на музыкальном инструменте. В: Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Кострома, 2009. Т.15 (№1), с.178–182.
61. Бажилин Р. К проблеме прогнозирования результатов учебно-исполнительской деятельности музыканта. В: Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции. ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, Тамбов, 2008, с. 20–22.
62. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974. 224 с.

63. Баренбойм Л. Перунова Н. Путь к Музыке. Ленинград: Советский композитор, 1989. 160 с.
64. Барина М. О развитии творческих способностей ученика. Ленинград: Музгиз, 1961. 84 с.
65. Басурманов А. Работа баяниста над мелодией и сопровождением. Министерство культуры РСФСР. Москва: Б. и., 1961. 48 с.
66. Беляков, В. Стативкин, Г. Аппликатура готово-выборного баяна. Москва: Советский композитор, 1978. 96 с.
67. Бескровная Г. Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект: дисс. канд. искусствоведения. Астрахань, 2009. 172 с.
68. Бородавкин С. Сюита для баяна „Пять взглядов на страну Гулаг” Виктора Власова. Rezumatul articolului. Disponibil online: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=37047681> (accesat 2.10.21)
69. Бородавкин, С., Сюита для баяна „Пять взглядов на страну Гулаг” Виктора Власова В: Музыкальная академия nr. 4/2016, p. 41-45. Disponibil online: [Сюита для баяна «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» Виктора Власова](#) (accesat 26.01.26)
70. Браудо, И. Артикуляция. Ленинград: Госмузиздат, 1961. 199 с.
71. Броннер, М. Инструмент невыявленных возможностей. В: Народник, 2009, №2, с.2325–2326.
72. Буданова Т. Методика обучения игре на баяне, аккордеоне, Учебное пособие для студентов специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство» по виду инструментов «Инструменты народного оркестра» (баян, аккордеон). Чита. 2019. 152 с. Disponibil online: [Буданова-Т.А.-Методика-обучения-игре-на-баяне.pdf](#) (accesat 17.02.2026)
73. Варламов Д. Народное в музыкально-инструментальном искусстве как социокультурный и художественный феномен: монография. Саратов: Издательский центр Наука, 2007. 164 с.
74. Влияние творчества И. Я. Паницкого на развитие современного исполнительства на баяне и аккордеоне: материалы всероссийской научно-практической конференции. Саратов: Б. и., 2006, с. 51–54.
75. Визитиу Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Литература артистикэ, 1985. 261 с.
76. Власова М. Творчество Михаила Броннера для баяна: автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2013. Disponibil online: <https://www.dissercat.com> (accesat 16 iunie 2025)

77. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 178. Сост. Ф. Р. Липс, М. И. Имханицкий. Москва: Б. и., 2010. 253 с.
78. Гараджаев М. Образы времени в музыке А. Кусякова для баяна (на материале сюиты «Лики уходящего времени»). В: Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013, с. 1–5.
79. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1981. 143 с.
80. Говорушко М. Чтение с листа в процессе обучения баяниста. В: Вопросы музыкальной педагогики. Ленинград: Музыка, 1985, вып. 6, с.15–22.
81. Демченко В. Технические упражнения для баяна. Москва: Музыка, 1967. 136 с.
82. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986, 207 с.
83. Дмитриев А. Позиционная аппликатура на баяне: Правая клавиатура. Одноголосие. – СПб.: Издательство «Союз художников», 1998. 24 с.
84. Егоров Б. Перспективы дальнейшего конструктивного и акустического совершенствования современного баяна. В: Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Сост. Ф. Р. Липс, М. И. Имханицкий. Москва: Б. и., 2010. Вып.178, с. 247–254.
85. Завьялов В. Баян и вопросы педагогики. Москва: Музыка, 1971. 56 с.
86. Завьялов В. Баянное искусство. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. 128 с.
87. Золотарев И. История исполнительства на баяне. Москва: Музыка. 1983. 192 с.
88. Имханицкий, М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
89. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 224 с.
90. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 358 с.
91. Кочарова Г. Новое слово о творчестве композиторов Республики Молдова В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 1(21)/2014, p. 211-214
92. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва: Музыка, 1985. 158 с.
93. Липс Ф. Кажется, это было вчера. Москва: Музыка, 2009. 336 с.
94. Липс Ф. Творчество Владислава Золотарева. В: Баян и баянисты: сб. ст. Москва: Сов. Композитор, 1984, вып. 6, с. 27–68
95. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. Москва: Музыка, 1967. 195 с.
96. Мирек А. Справочник по гармоникам. Москва: Музыка, 1968. 132 с.

97. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex Com, 2014. 464 с.
98. Мироненко Е. In memoriam Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности. В: Anuar științific: 2013 №3 (20). Chișinău: Valinex, 2013, с. 83–36.
99. Михайлова А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна. кандидат искусствоведения. Москва, 2006. 160 с.
100. Москвина О. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности. Disponibil online <https://www.dissercat.com> (accesat 24.04.2021)
101. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.
102. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
103. Паньков О. О работе баяниста над ритмом. Москва: Музыка, 1986. 104 с.
104. Пуриц И. Специфика развития музыкального слуха у баянистов. В: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва: ГМПИ, вып. 95: Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах, 1987, с. 58–75.
105. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва: Советский композитор, 1986. 112 с.
106. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. Москва: Советский композитор, 1977. 88 с.
107. Самбриш Е. Звездное небо и моральный закон: художественные коды кантовского концепта в музыке В. А. Беляева, В: Музыковедение № 3/2022, с. 30-37.
108. Сегельман М., Мир начинается с „ля”: музыка Софии Губайдулиной как автопортрет композитора. Интервью с Фридрихом Липсом и Иваном Соколовым. Disponibil online <https://www.m24.ru/articles/kultura/24102016/120080> (accesat 25.06.2020)
109. Судариков А. Исполнительская техника баяниста. Москва: Советский композитор, 1986. 128 с.
110. Терликова Л. Методика обучения беглому чтению нот с листа. Метод. разработка МК РСФСР. Москва: Б. и., 1989. 64 с.
111. Фейгин М. Воспитание и совершенствование педагога-музыканта. Москва: Советский композитор, 1973. 112 с.

112. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1975. 128 с.
113. Холопова В. София Губайдулина. Москва: Композитор, 2008, 408 с.
114. Чиняков А. Преодоление технических трудностей на баяне. Москва: Музыка, 1982. 104 с.
115. Чобану-Сухомлин И. Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опусы Г. Чобану. В: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova. Coord. șt. I. Ciobanu-Suhomlin, D. Bunea. Chișinău : Valineх, 2023, с. 42–52.
116. Шахов Г. Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баянистов и аккордеонистов. Москва: Музыка, 1991. 120 с.
117. Шахов Г. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. Москва: Музыка, 1987. 112 с.

În limba engleză (și alte limbi occidentale)

118. Alberdi I., Llanos R. Accordion for Composers. 2002, p. 1-55. Disponibil online: <http://www.musicforaccordion.com> (accesat 9.09.2022).
119. Alberdi I., Llanos R. Accordion for Composers. Rev.ed 2020. Lasarte-Oria: Antza, 2020, 128 p. Disponibil online <http://www.musicforaccordion.com> (accesat 10.09.2022).
120. Amenabar Larrañaga L. Quarter-Tone Accordion: Understanding what the instrument is through Its resistances and Affordances. În: AEC European Platform for Artistic Research in Music (EPARM), 2023. Disponibil online: <https://aec-music.eu> (accesat 12.01.2026).
121. Baran, K. The position of the accordion in Polish musical culture yesterday and today. În: Jacomucci, C. Modern Accordion Perspectives, vol. 1. Castelfidardo: Edizioni Bèrben, 2013, p. 35–37.
122. Benetoux, T. The Ins and Outs of the Accordion. Paris: Association for Self-Published Authors, 2001, p. 43-44.
123. Berlin, B. A relational analysis of pedagogical methods for Accordion, Electronic Keyboard, Organ, and Piano. Master's thesis. Liberty University, 2017, p.1-83. Disponibil online: <https://digitalcommons.liberty.edu/masters/447/> (accesat 8.02.2026).

124. Bridge, M. Expressive Virtuosity on Accordion: The Performance Techniques of Joseph Macerollo, O.C, DMA diss., University of Toronto, 2023, p.1-138. Disponibil online <https://utoronto.scholaris.ca> (accesat 22.06.2022).
125. Buchmann, B. The techniques of accordion playing. Kassel: Bärenreiter, 2010, p. 1-125.
126. Cormier, J. Acadian Accordion Music in South Eastern New Brunswick. Doctor of Musical Arts thesis. University of Toronto, 2011, p. 1-167. Disponibil online: <https://utoronto.scholaris.ca> (accesat 22.06.2022).
127. Crabb, J. Composer's Handbook for the Classical Accordion, p. 1-23. Disponibil online <https://pdfcoffee.com> (accesat 22.08.2023).
128. Doktorski, H. Articles and Essays Featuring Classical Free-Reed Instruments and Performers. Disponibil online <https://henrydoktorski.com>. (accesat 24.04.2024)
129. Draugsvoll, G., Højsgaard, E. Handbook on Accordion Notation. Copenhagen, 2011, 25 p.
130. Draugsvoll, G., Højsgaard, E. Handbook on Accordion Notation. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Music, 2001, 25 p.
131. Džinović, B. The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina. DMA diss. University of Toronto, 2017. Disponibil online <https://utoronto.scholaris.ca> (accesat 12.08.2020) 155 p.
132. Ellegaard, M. Something about Standardization. Accordion News Bulletin, nr. 1, 1991, p. 4–11.
133. Ellegaard, M. More about Standardization. Accordion News Bulletin, nr. 2, 1992, p. 4–7.
134. Farquharson, L. The accordionist's very own examining-system. The British College of Accordionists. Doctoral thesis. Dundalk Institute of Technology, 2023, 357 p. Disponibil online <https://eprints.dkit.ie> (accesat 26.10.2023).
135. Hermosa, G. Brief history of the accordion. 2018. Disponibil online <https://www.gorkahermosa.com> (accesat 22.12.2025)
136. Hermosa, G. The Accordion in the 19th Century. Spain: Kattigara, 2013, 104 p. Disponibil online: <http://www.gorkahermosa.com> (accesat 22.12.2025).
137. Hermosa, G. Official Site. Disponibil online: <http://www.gorkahermosa.com> (accesat 22.12.2025).

138. Himes, G. The Accordion in Jazz: Who's Laughing Now?. Disponibil online: <https://www.jazztimes.com> (accesat 19.09.2025).
139. Jacobson, M. Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America. Urbana: University of Illinois Press, 2012. 304 p. Disponibil online: [Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America - Marion Jacobson - Google Cărți](#) (accesat 20.09.2025).
140. Jacomucci, C. Site-ul oficial <https://www.claudiojacomucci.com>, (accesat 10.01.2026).
141. Jacomucci, C. Modern Accordion Perspectives, vol. 1: Articles and interviews about Classical Accordion Literature, Pedagogy and Its Professional and Artistic perspectives. Castelfidardo: Grafica Metelliana / Edizioni Bèrben, 2013, 89 p. Disponibil online <https://www.claudiojacomucci.com> .
142. Jacomucci, C. Modern Accordion Perspectives vol. 2: Critical Selection of Accordion Works Composed between 1990 and 2010. Loreto: Edizioni TecnoStampa, 2014, 72 p. Disponibil online <https://www.claudiojacomucci.com> (accesat 09.12.2023).
143. Jacomucci, C. Modern Accordion Perspectives vol.3: An International Overview of Accordion Pedagogy. Youcanprint, 2017, 106 p. Disponibil online <https://www.claudiojacomucci.com> (accesat 09.12.2023).
144. Jacomucci, C. Modern Accordion Perspectives vol.4: Expert Musicianship. Youcanprint 2018, 88 p. Disponibil online <https://www.claudiojacomucci.com> (accesat 10.12.2024).
145. Jacomucci, C. Mastering Accordion Technique. Youcanprint 2013, 121 p. Disponibil online <https://www.claudiojacomucci.com> (accesat 13.10.2025).
146. Kise, L. Sofia Gubaidulina's application of centricity and symbolic devices in the Two Paths, Concerto for Two Violas and Orchestra (1999). În: Revista ARTA, vol. II, 2013, p. 10-14. Disponibil online <https://ibn.idsi.md> (accesat 13.10.2020).
147. Kujala, V. On my music and beyond: Towards the Golden Era of the Classical Accordion. Finnish Music Quarterly. Disponibil online <https://www.fmq.fi> (accesat 22.02.2025).
148. Kujala, V. Brief History of Quarter-Tone Accordion. Disponibil online <https://velikujala.com> (accesat 22.05.2022).
149. Lhermet, V. The Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe since 1990: The Assertion of a New Sonic Identity. Doctoral thesis, 2016, 460 p. Disponibil online <http://www.vincentlhermet.fr> (accesat 08.08.2021).

150. Lindgren, D. Piano Accordion vs. Chromatic Button Accordion, 2007. Disponibil online: <https://nydana.se/accordiontest.pdf> (accesat 04.04.2025).
151. Monichon, P. L'accordéon. Lausanne: Payot; Van de Velde, 1985, 144 p.
152. Macerollo, J. Accordion Resource Manual. Willowdale, ON: Avondale Press, 1980. XV, 141 p.
153. Macerollo, J. The Accordion in Transition. In: Transition. [Canada]: s.n., 1970, p. 4–5.
154. Macerollo, J. Not Another New Music Group? In: American Recorder Society 1974, p. 42–44.
155. Macerollo, J. Student's Guide to the Accordion. Agincourt, Ontario, 1979. 55 p.
156. Nettl, B. Folk and Traditional Music of the Western Continents. New Jersey: Prentice Hall, 1965, 213 p.
157. Petrič, J. The Concert Accordion: Contemporary Perspectives. Essen: Augemus Musikverlag, 2017, 321 p.
158. Petrič, J. The Holistic Accordion, a Manifesto: Fresh Perspectives of an Interpretive Art. Essen: Augemus Musikverlag, 2022. Disponibil online <https://www.augemus-shop.de> (accesat 13.01.2022).
159. Pescada, G. Jeux d'anches – Accordionistic Musical Education through Nusal Performance. În: Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts Vol. 17(66), Special Issue, 2024. Disponibil online <https://webbut.unitbv.ro> (accesat 16.07.2023).
160. Picchio, P. La fisarmonica da concerto ed il suo repertorio. Youcanprint 2018, p. 1-339. Disponibil online <https://www.amazon.it>
161. Piovesan, L. Accordion4Composers. Version 2.0. 2025, 45 p. Disponibil online <https://www.lucapiovesan.it> , (accesat 22.05.2025).
162. Pulkki, M. Gnarly Buttons: Composer-Performer Collaboration in Modern Accordion Repertoire. Doctor of Musical Arts thesis. University of Toronto, 2017, 140 p. Disponibil online <https://utoronto.scholaris.ca>
163. Richter, G. Akkordeon. Leipzig: VEB, 1990. p. 1-260
164. Sachs, C. The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton, 1940, 560 p.

165. Sotty, J.E., Vicens F. L'accordéon microtonal XAMP : gestation, fabrication et évolution d'un nouvel instrument. În La Revue du Conservatoire, 2017. Disponibil online <https://larevue.conservatoiredeparis.fr> (accesat 28.11.2025)
166. Vicens, F. Biographies. Disponibil online <https://fannyvicens.com> (accesat 9.12.2025)

Surse notografice, manuscrise, partituri, înregistrări:

1. Ciobanu, Ghenadie. Expanding Space I & II, partitură pentru acordeon solo. În: Creații pentru ansambluri camerale, vol. V, Chișinău: Lumina, 2022, p. 5-19.
2. Ciobanu, Ghenadie Expanding Space I. Interpretează: Rățoi, Radu (acordeon). Festivalul Zilele Muzicii Noi, Chișinău, 2021.
3. Ciobanu, Ghenadie Expanding Space II. Interpretează: Rățoi, Radu (acordeon) înregistrare audio, (Lansare radio/online în Republica Moldova). Chișinău, 15 iulie 2022.
4. GoldAccordion. com: Общество аккордионистов и баянистов: [сайт]. [accesat 10 mar. 2021]. Disponibil: <https://goldaccordion.com/>
5. Нотный архив Сергея Пикулина [online]: нотный архив для народников [accesat 10 mar. 2021]. Disponibil: <http://www.web-4-u.ru/> Ноты для баяна и аккордеона [online].
6. Bibliografie notografică: Ноты-пьесы для оркестров баянов[online]: ноты для ансамблей [accesat 10 mar. 2021]. Disponibil: https://ale07.ru/music/notes/song/bayan/piesy_orkestr.Htm
7. Vlasov, V., *Cinci tablouri ale țării GULAG*. Suită pentru acordeon solo. Disponibil online: <https://classic-online.ru/ru/production/18473> (sursă notografică), accesat 1.10.21