

## CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE DAVID GHERȘFELD

CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY DAVID GERSHFELD

**TATIANA BEREZOVICOVA,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**ANGELA MOLODOJAN,**

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Concertul pentru vioară și orchestră de D. Gherșfeld este unul din primele concerte violonistice create în Republica Moldova. Reflectând atât trăsăturile stilului autorului, cât și particularitățile specifice creației componistice a timpului, Concertul a marcat o etapă importantă în procesul de devenire a genului de concert instrumental în muzica autohtonă. În articolul de față Concertul este examinat din punct de vedere al formei, limbajului muzical, precum și al aspectului interpretativ.*

**Cuvinte-cheie:** concert, violină, concert pentru vioară, David Gherșfeld, formă, folclor, interpretare, instrument solistic, cadență, trăsături de arcuș.

*The Concerto for violin and orchestra by D. Gershfeld is one of the first violin concertos created in the Republic of Moldova. Reflecting both the author's style features and the particularities characteristic of the musical creation of the time, the Concerto marked an important stage in the process of developing the instrumental concerto genre. In the present article the Concerto is analyzed from the point of view of the form, musical language as well as the interpretative aspect.*

**Keywords:** concerto, violin, concerto for violin, David Gershfeld, form, folklore, interpretative, solo instrument, cadence, bow touch.

*Concertul pentru vioară și orchestră în fa minor de David Gherșfeld (1911–2005) a fost compus în anul 1951. Alegerea viorii în calitate de protagonist al concertului nu poate fi considerată un fapt întâmplător pentru D. Gherșfeld. Din biografia compozitorului aflăm că, provenind din familia vestitului violonist Grigori Gherșfeld, David în copilărie a cântat un anumit timp la vioară. Putem presupune că vioara a rămas pentru D. Gherșfeld un instrument foarte apropiat de suflet, trezind amintiri dulci despre copilăria petrecută în casa părintească<sup>1</sup>.*

*Concertul a fost precedat de o altă lucrare de Gherșfeld destinată viorii, și anume Fantezia pentru vioară și pian (1940). Piesa demonstrează în mod evident unele particularități specifice ale muzicii compozitorului, printre care: predilecția pentru formele clasice, limbajul muzical clar și simplu, interesul sporit față de însușirea și utilizarea elementelor folclorice. Trăsăturile menționate sunt caracteristice și Concertului pentru vioară de D. Gherșfeld.*

Aprecierea *Concertului* în literatura muzicologică nu a fost univocă. Astfel, spre exemplu, muzicologul M. Manuilov menționează că este o lucrare foarte reușită, ale cărei teme prezintă „un aliaj organic de intonații și ritmuri populare moldovenești cu melodii proprii create de autor” [1, p. 33]. Iu. Hohlov consideră că autorul „nu ține cont de legitățile formei instrumentale ample” și ca urmare, concertul se aseamănă cu „un potpuriu din melodii populare, cusut „de mântuială” dintr-o mulțime de peticele împeștritate” [3, p. 19]. Un punct de vedere mai echilibrat asupra *Concertului* este expus în articolul semnat de A. Abramovici și S. Lobel care au constatat că „*Concertul* lui D. Gherșfeld prezintă o lucrare în general neomogenă în sens

---

<sup>1</sup> Dragostea față de vioară David Gherșfeld a transmis-o și fiului său Alfred, cunoscutul compozitor și dirijor, care și-a făcut studiile profesionale ca violonist.

artistic: el conține multe pagini expresive, impresionante, dar caracterul pasiv al dezvoltării materialului tematic aduce la faptul că toată piesa se percepe ca un șir de episoade de sine stătătoare, izolate și nu ca întreg unitar” [5, p. 254].

Z. Stolear a evidențiat din cele trei părți ale *Concertului* unele episoade din partea a II-a și finalul „senin și jovial” în care „autorul a găsit nu doar teme reușite, ci și o formă logică și dinamică a expunerii lor” [6, p. 23]. Referindu-se la aspectele mai puțin izbutite ale lucrării, muzicologul scrie: „Din păcate, nivelul profesionist al *Concertului* de D. Gherșfeld, în special în ceea ce ține dezvoltarea tematică (mai ales în prima mișcare), orchestrația, precum și forma în general, nu corespunde calității înalte a tematismului” [7, p. 31]. În mod critic a fost caracterizată și partida violinei care este, după părerea muzicologului, lipsită de procedee inedite și „supraîncărcată cu tehnică formală alcătuită din pasaje” [6, p. 23].

E. Kletinici subliniază faptul că în multe privințe *Concertul*, fiind una din primele lucrări de genul respectiv în Moldova, este „reprezentativ pentru nivelul general al simfonismului moldovenesc la prima etapă de constituire a acestuia” [8, p. 21]. Menționând că muzica *Concertului* este plină de dinamism și culori luminoase, bazându-se pe un melodism expresiv și ingenios, cercetătorul în același timp constată că lucrarea nu este lipsită de unele inadvertențe dramaturgice, demonstrând „o discordanță evidentă dintre gradul capacităților artistice ale compozitorului, pe de o parte, și deficiența tehnicii componistice profesionale, pe de alta” [8, p. 23]. În opinia lui E. Kletinici, cea mai reușită parte a ciclului poate fi considerată partea a II-a, unitară și organică din punct de vedere stilistic, iar părților I și III îi sunt proprii unele neajunsuri în ceea ce privește „procedeele de dezvoltare simfonică a materialului tematic, precum și a potențialului expresiv extrem de bogat al instrumentului solistic” [8, p. 23]. Anume aceasta poate explica acel fapt că după câteva interpretări *Concertul* pentru mult timp a fost dat uitării<sup>2</sup>.

*Concertul* este realizat în forma unui ciclu tripartit cu raport de tempo dintre părți *repede-lent-repede*. Părțile extreme prezintă imagini active, pline de energie vitală, uneori cu o nuanță lirică. Imaginile lirice prevalează în partea mediană a ciclului care însă nu este lipsită de contrast lăuntric grație caracterului dansant al episodului central.

Partea I scrisă în forma de sonată (Schema 1) se deschide cu o introducere orchestrală (*Maestoso*) bazată pe juxtapunerea a trei elemente tematice contrastante bine detașate unul de altul. Primul element (m. 1-4)<sup>3</sup> prezintă o monodie sobră expusă în două octave în registrul grav. Modul minor natural reliefează caracterul arhaic, sever al muzicii. Elementul secund (m. 5-11) este realizat ca un coral care începe în registrul înalt și coboară treptat în cel grav. Elementul al treilea, în spiritul imaginilor patetice ale lui A. Haciaturian, sună ca un șir de exclamații monodice pe fundalul pedalei la bas. Repetarea insistentă a frazelor scurte dă naștere contururilor melodice și ritmice ale temei grupului principal.

---

<sup>2</sup> În anii 1950 primul interpret al *Concertului* în Moldova a fost violonistul Garry Shirman care împreună cu pianista Ghita Strahilevici a demonstrat lucrarea în cadrul unei ședințe de creație la Uniunea compozitorilor din Chișinău. În 1952 lucrarea a fost interpretată la Moscova, în cadrul Plenarei a V-a a Conducerii Uniunii compozitorilor din URSS de către violonista Olga Parhomenco și Orchestra simfonică de Stat a URSS sub bagheta lui Abram Stasevici. Mai târziu a avut loc premiera *Concertului* la Chișinău în interpretarea lui Oscar Dain și a Orchestrei simfonice a Filarmonicii condusă de Timofei Gurtovoi. Peste circa 50 ani după această interpretare (2011) a fost întreprinsă o încercare de a reînvia *Concertul* în cadrul evenimentului consacrat aniversării a 100 ani de la nașterea compozitorului (Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Angela Molodojan – vioară, Olga Jigalova – pian).

<sup>3</sup> Numerotarea măsurilor se efectuează în baza clavierului editat al *Concertului* [4].

Schema 1<sup>4</sup>

**Partea I, forma de sonată**

Forma	Introd.	Expoziția				Tratarea					Repriza				Coda
		GP	P	GS	C	GP	M-cad.	E	GP	Anacr.	GP	P <sub>1</sub>	GS	C <sub>1</sub>	
Nr. de măs.	23	34	23	33	25	29	12	19	34	16	26	25	8	35	32
Plan tonal	f	f	f-As	As-Des	b-Eses	h		B/g			f	f	F	d-F-f	f

Temele de bază ale părții I au caracter sprinten, vioi, fiind foarte apropiate una de alta ca imagine și gen. Ambele reprezintă sfera de dans și cântec popular cu nuanțe lirice bine pronunțate, având și anumite trăsături intonative comune.

Tema grupului principal (*Allegro moderato*) este scrisă în forma tripartită simplă. În secțiunile extreme melodia violinei solistice are un caracter grațios, puțin capricios datorită desenului ritmic sincopat și ornamentării cu triolette palpitate. La formarea acestei imagini contribuie și acompaniamentul orchestral, unde se observă un decalaj continuu al accentelor metrice care întrerupe pulsația măsurii 3/4 cu cea de 6/8.

Partida viorii în cadrul grupului principal trebuie interpretată însuflețit, avântat. Pentru o evidențiere mai pronunțată a caracterului de dans, sincopetele pe timpurile tari (măs. 26, 34, 38, 44) se vor începe cu arcușul în sus, iar nota a doua să fie accentuată cu arcușul în jos. Melodia violinei nu este prea variată din punct de vedere al intensității sunetului, desfășurându-se în limita nuanțelor de *mf* și *f*, scopul solistului constând în găsirea culorilor timbrale și nuanțelor dinamice respective pentru a reda elanul emoțional al muzicii. În măsura 45 solistul atinge nota cea mai înaltă *as*<sup>3</sup> care marchează primul punct culminant în dezvoltarea melodică. Executată de violină și preluată de orchestră, tema capătă aici un suflu strălucitor.

Dialogul agitat între solist și orchestră care se produce în debutul punții (m. 58), cedează unui monolog al violinei în registrul acut, marcând o cotitură emoțională în cursul muzicii. Încetinirea tempoului menționată cu *ritenuto* și coroană, relevând caracterul improvizatoric al acestui „enunț”, pregătește începutul grupului secundar. Tema grupului secundar compusă în forma tripartită simplă (m. 80-113) are relief intonativ lin, mlădios și manifestă un caracter mai calm, mai liric în comparație cu tema principală. Cu toate că melodia conține sincopete și formule ritmice punctate, ele nu voalează pulsația măsurii 3/4, ceea ce asigură desfășurarea mai echilibrată a muzicii. În tema secundară se observă alternarea tonalităților *La-bemol major* și *fa minor*, aceasta din urmă în unele momente fiind colorată cu treapta a II-a frigiană – o trăsătură specifică multor melodii folclorice.

Prima secțiune a temei se va executa predominant pe coardele *A* și *D*, căpătând o culoare timbrală suculentă. Fraza a doua (m. 88) se interpretează cu o octavă mai sus, pe coardele *A* și *E*, și este sonorizată mai intens, cu o ușoară nuanță dramatică. Datorită alternării timbrale reușite a coardelor, melodia va suna foarte expresiv, relevând din plin caracterul de cântec liric. O importanță aparte o are aici diversitatea *vibrato*-ului în mâna stângă ce va permite cantilenei să-și păstreze continuitatea și suflul larg.

Secțiunea a doua (m. 93-102), pe de o parte, dezvoltă materialul tematic al primei părți, iar pe de alta, asigură trecerea în tonalitatea reprizei *Re bemol major* (este de menționat planul tonal destul de neobișnuit pentru forma tripartită simplă, repriza fiind expusă în tonalitatea subdominantei). În m. 100 apogiatura formată din 6 sunete trebuie detașată de notă de bază *b*<sup>3</sup>,

<sup>4</sup> Abrevierile utilizate în cadrul schemelor: GP – grupul principal, P – punte, GS – grupul secundar, C – concluzie, Cad. – cadență, M-cad. – micro-cadență, E – episod, R. – refren, Anacr. – anacruză, Int. – introducere.

căci legarea lor nu permite executarea notei de vârf cu elanul necesar. Șaisprezecimile ascendente (m. 102, 103 etc.) grupate câte două note *legato* se vor executa la vârful arcușului.

Concluzia orchestrală afirmă tonalitatea nouă și doar în ultima fază trece în tonalitatea *Mi dublu bemol major* (egală enarmonic cu *Re major*) – astfel pregătindu-se tonalitatea *si minor*, tonalitatea inițială a tratării. Concluzia, după cum putem sesiza concepția autorului, ar trebui să constituie o etapă importantă în dramaturgia părții I, orchestra manifestându-se aici pentru prima dată ca participant de sine stătător al „competiției” concertistice. Totuși în realitate, după părerea noastră, acest compartiment caracterizat printr-un material tematic „șters” și dezvoltarea lui destul de naivă, nu atinge însemnătatea așteptată. Aceeași apreciere în mare măsură poate fi atribuită și tratării formei de sonată.

Tratarea (m. 138-246) construită în trei faze este bazată pe tema grupului principal. Prima fază se finisează cu o mică cadență a violinei care ne amintește de unele pasaje din *Concertul pentru vioară și orchestră* de P. Ceaikovski. De altfel, s-ar putea găsi și unele asemănări cu *Preludiul și Allegro* de F. Kreisler. Faza a II-a (m. 174) este legată intonativ de elementul al treilea din introducere. Avansarea ascendentă fermă a violinei care cucerește treptat în fiecare inel de secvență o înălțime nouă, creează senzație de frământare, așteptare. Atmosfera de așteptare devine încă mai perceptibilă în faza a III-a a tratării (m. 205) care conține un dialog activ între solistul și orchestră bazat pe pasaje ascendente și fragmentele temelor din expoziție. Anacruza pe dominantă în ultimele 16 măsuri pregătește repriza formei de sonată.

Partida violinei în cadrul tratării este destul de neomogenă în sensul conținutului muzical. Alături de materialul tematic plastic, expresiv auzim și unele pasaje și figurații care nu pot fi considerate foarte reușite. Factura partidei solistice este supraîncărcată cu note duble, expuneri în octave, ceea ce acționează negativ asupra exactității intonației.

În repriză (m. 247-340) materialul expoziției este prezentat cu unele schimbări, în primul rând în ceea ce privește forma și dimensiunile, secțiunile de bază fiind reduse esențial. Orchestra intră aici în dialog intens cu violina care își demonstrează posibilitățile tehnice mai variat. Pasajele în triolete introduse în cadrul punții conduc spre o nouă cadență scurtă a solistului (m. 287). Tema grupului secundar este expusă în registrul extrem de acut al viorii, prezentând o dificultate pentru interpret al cărui scop ar fi de a izbuti o cantilenă frumoasă. Dezvoltarea materialului tematic în concluzie atinge punctul culminant al părții, pregătind astfel coda impetuoasă (m. 340). Executarea concluziei și a codei cere de la interpret o măiestrie tehnologică desăvârșită în interpretarea diverselor pasaje de virtuozitate.

Partea a II-a (*Andante cantabile*) reprezintă centrul liric al ciclului. Mișcarea lentă este scrisă în forma tripartită mare (Schema 2).

Schema 2


**Partea II, forma tripartită mare**

Forma	Introd.	Partea I (A)			Partea mediană (B)		Repriza (A <sub>1</sub> )			Coda
		a	b	a <sub>1</sub>	c	Anacr.	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	Cad. (a <sub>3</sub> )	
Nr. de măs.	9	9	26	28	19	12	13	24		12
Plan tonal	e	e	h	e	G-C-Es-G	e	e	b		e

Tematismul părții lente, spre deosebire de partea I, are legături mai vădite cu tezaurul muzical popular, chiar prima ei temă fiind inspirată din folclor: este vorba de cântecul *Frunzișoară de mohor* ce aparține genului cântecelor soldățești și de recruți [9]. Autorul a supus

modificării prima strofă a cântecului, atribuindu-i trăsături improvizatorice prin depășirea structurii pătrate și abaterea de la metrica regulată (intercalarea măsurii 5/4). Opririle lungi pe sunetele *si*, *sol* și *mi*, utilizarea coroanei contribuie la crearea caracterului meditativ, narativ al muzicii. Sunt observate și alte devieri de la prototipul folcloric – spre exemplu, sincopile în m. 5 și 9, treapta a două coborâtă în m. 9 ș. a.

Elementele temei analizate predomină și în secțiunea mediană a formei tripartite simple (m. 19). Expunându-se în orchestră, materialul tematic este ornamentat cu figurațiile violinei solistice desfășurate în registrul acut. În cursul dezvoltării ideii muzicale, răsare un material tematic nou (m. 27) provenit din complexul intonativ și ritmic al temei principale. O melodie de răsuflare largă în spiritul cântecelor lirice sună mai întâi în orchestră, iar după pasajul ascendent vertiginos trece în partida violinei. La sfârșitul secțiunii se atinge prima culminație, exprimările violinei devenind tot mai insistente, și ca urmare vine repriza care demonstrează un nou nivel dinamic (m. 45). Aici inițiativa aparține solistului partida căruia este ornamentată de apogiaturi, triluri și pasaje improvizatorice, unele reamintind stilul renumitei *Balade* de Ciprian Porumbescu (m. 67-68).

Partea mediană a formei tripartite mari (*Allegretto*, 6/8) aduce un contrast de imagine esențial, reprezentând „un tablou de joc popular” [5, p. 253]. Aici este expusă o temă vioaie, dansantă, ale cărei formule melodice și ritmice ne amintesc unele pagini din finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Aram Hacıaturian. Atât desenul ritmic, cât și conturul melodic al temei nu dezvăluie legături directe cu vre-un de dans popular românesc concret, conținând doar unele elemente analoage melodiilor folclorice. Astfel, spre exemplu, putem auzi în acompaniament și în melodie formule ale horei sau jocului de nuntă<sup>5</sup>: . Coloritul național este redat de asemenea prin modul mixolidian, precum și prin abundența trioletelor, trilurilor și altor ornamente melodice din arsenalul lăutăresc care apropie această melodie de temele din prima parte a *Concertului*. Tema se va interpreta cu trăsături de arcuș lejere, cuprinzând *legato*, *staccato volante* și *spiccato*.

În repriza formei tripartite mari (*Tempo I*) se observă intențiile autorului de a crea un punct de vârf al mișcării a II-a a *Concertului*, ceea ce, spre regret, nu i-a reușit pe deplin. Tema răsună la început foarte hotărâtor, viguros în orchestră *tutti*, dar acest avânt se întrerupe brusc peste două măsuri, cu apariția melodiei în partida solistului. Se simte necesitatea de a prelungi expunerea temei în executarea orchestrei, continuând atmosfera încordării dramatice proprie ei.<sup>6</sup> Secțiunea mediană a formei tripartite simple este prezentată în repriză cu unele schimbări. Melodia sună în tonalitatea nouă *si bemol minor* în partida viorii, fiind însoțită cu linii contrapunctice în orchestră.

Repriza formei tripartite simple lipsește, rolul ei îl joacă cadența solistului și coda, unde sunt auzite ecourile temei inițiale. Este de menționat faptul în acest *Concert* cadența violinei este amplasată în partea a doua, ceea ce nu este obișnuit pentru tipul de concert instrumental clasic-romantic și îi conferă acestei părți o însemnătate aparte în dramaturgia ciclului. Cu toate acestea, cadența nu prezintă un interes deosebit nici ca „nod dramaturgic”, unde ar trebui să fie întreșesute elementele tematice din diferite secțiuni ale formei, nici ca loc de concentrare a virtuozității. Fiind foarte modestă ca dimensiune, ea conține doar pasaje violonistice bazate pe

<sup>5</sup> A se vedea, spre exemplu *Pădure și Joc de nuntă* din culegerea *500 melodii de jocuri din Moldova* [10, p. 287].

<sup>6</sup> Probabil, anume asemenea eșecuri observate în procesul de desfășurare a ideilor muzicale și au condiționat aprecieri negative ale calităților compoziționale și dramaturgice ale lucrării.

forme generale de mișcare care în foarte puțină măsură pot demonstra posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. Procedeele utilizate aici, ca de exemplu pasajele ascendente, acordurile cu expunerea melodiei în vocea de sus, chiar și unele intonații ne reamintesc de cadența din *Concertul pentru vioară și orchestră* de J. Sibelius. Coda reînvie tema inițială care se epuizează în flageolete violinei asociindu-se cu sunetul duios al naiului.

Partea a III-a este scrisă în formă de rondo-sonată (Schema 3). O atmosferă pastorală se stabilește în introducere (*Andante*) ce conține un scurt dialog între corn și clarinet. Acordurile sincopate care încep mișcarea rapidă (*Allegro assai*) sună încet, sfios, puțin câte puțin muzica căpătând amploare și pregătind astfel începutul temei de bază a finalului (m. 26).

### Schema 3

#### Partea III, forma rondo-sonată

Forma	Partea III, forma rondo-sonată														
Forma de sonată	Introd.	Expoziția						Episodul-tratarea			Repriza				Coda
		GP	P	GS	C	GP	P	A	B	P	Int.+GP	P	GS	C <sub>1</sub>	GS+P II
Rondo		R		E1		R		E2			R		E1		R
Nr. de măs.	25	48	28	48	72	16	9	16	28	11	18+32	25	32	90	77
Plan tonal	F	F-d	d-a-C	C-a	C	F-d	d	D-h	D-h-fis		F	F-B	B-g		F

Tema grupului secundar care îndeplinește în același timp și funcția refrenului formei rondo, este construită în forma bipartită dublă (II:a:II II:b:II  $a^1b^1$ ), secțiunile ei fiind foarte apropiate una de alta din punctul de vedere al reliefului melodic și ritmic. Melodia violinei reprezintă tipul de dans numit bătuta-hora [11], asociindu-se mai ales cu bătuta grație desenului ritmic sincopat. Utilizarea tonalităților relative în raportul tonal dintre secțiunile *a* și *b* (*Fa major* – *re minor*), apariția modului frigian în cadență – aceste particularități pot fi observate în foarte multe mostre folclorice, ceea ce încă odată confirmă faptul că tematismul *Concertului* este inspirat din muzica populară. Melodia dansantă se va interpreta utilizând trăsături de arcuș *détaché*, *spiccato* și *staccato volante*. Aici se cere de la interpret o articulare clară și precisă a trioletelor. Puntea (m.74-101) bazată pe elementele tematice din secțiunea *b* se termină cu fanfarele instrumentelor de alamă care „anunță” apariția grupului secundar.

Grupul secundar (primul episod al rondo-ului) este construit ca o succesiune a trei teme diferite. Prima temă (m. 102) are caracter zglobiu, ștregăresc, asociindu-se cu melodiile caracteristice dansurilor ucrainene. Ea nu prea diferă ca imagine de cele din grupul principal, prezentându-se doar ca un dans puțin mai greoi, datorită utilizării registrului grav al violinei, începutul temei revenind coardei *G* cu timbrul ei dens, un pic înădușit. Pentru redarea caracterului muzicii se recomandă utilizarea trăsăturii de arcuș *marcato* care se interpretează la talon, iar în continuare, când melodia solistului se avântă ușor în sus, pentru interpretarea lejeră a șaisprezecimilor poate fi recomandat *ricochet*. A doua temă sună la orchestră (m. 118), doar în ultimele măsuri la ea se adaugă violina care îi garnisește linia melodică cu trioletele aeriene. Muzica are asemănări directe cu melodiile folclorice de dans răspândite în diverse zone geografice ale Republicii Moldova<sup>7</sup>. Tema a treia (m. 134) este expusă în tonalitatea *la minor*, nuanțând astfel compartimentele precedente în *Do* mixolidian. Partida violinei cuprinde un diapazon foarte larg, ridicându-se până la registrul extrem. Prezintă interes combinarea mai multor trăsături de arcuș în a două expunere a perioadei (m. 142-149), precum *marcato* la talon

<sup>7</sup> A se vedea melodiile folclorice *Stejarul*, *Caloianul* [12, p. 102, 282] ș. a.

executat cu arcușul în jos la fiecare notă ce reține un pic mișcarea, urmat de două trăsături săltărețe și grațioase *ricochet* și *staccato volante* ce conferă interpretării un caracter strălucitor.

Concluzia (m.150-221) dezvoltă elementele tematice din grupurile principal și secundar. După alternarea mai multor tonalități în cadrul secvențelor modulatorii, se stabilește anacruza pe dominantă care pregătește revenirea temeii grupului principal. Concluzia se finalizează cu un pasaj agitat al violinei solo, manifestându-se ca încă o micro-cadență în cadrul ciclului. Pasajele ascendente ale solistului pot fi executate atât cu trăsătura de arcuș *sautillé*, cât și cu cea *détaché*: prima dă posibilitate interpretului să atingă mai efectiv un *accelerando*, iar a doua îi permite o evidențiere mai pronunțată a *crescendo*-ului prin lărgirea cantității arcușului. Tema grupului principal (refrenul rondo-ului, m. 222) este prezentată în variantă foarte redusă, din ea rămânând doar secțiunile  $a^1$  și  $b^1$ .

Cu toate că forma de rondo-sonată include mai multe elemente tematice, tema grupului principal totuși predomină în compoziția finalului, fiind prezentată și în episodul central (*Allegro moderato*, 2/2). Inițial ea are caracterul unui marș solemn, patetic, melodia fiind expusă în augmentare la *ff* în partida orchestrei *tutti*. Mai departe aceeași temă apare în altă înfățișare (*Moderato*). Ea sună în partida vioarei ca o enunțare pasionată, o efuziune înflăcărată a eroului liric și aduce contrast emoțional considerabil în desfășurarea episodului. Salturile ascendente la sextă și octavă acordă melodiei o amploare, năzuința spre înălțime. Opririle pe coroană la sfârșitul frazelor, pasajele năvalnice descendente relevă caracterul improvizatoric al muzicii. Îmbinarea cantilenei cu pasajele de virtuozitate, introducerea secundelor mărite dau tribut tradițiilor lăutărești, amintind în același timp de unele pagini din *Melodii țigănești* de Sarasate sau din *Tzigane* de Ravel. Tema trebuie să fie interpretată foarte expresiv, solicitând de la solist un sunet profund, de aceea este foarte logică executarea ei pe coarda *G* cu timbrul ei deosebit. O problemă aparte o prezintă combinarea cantilenei cu pasajele.

Pasajele *accelerando* (m. 296-301) care pregătesc repriza generală se vor executa cu o așezare pozițională precisă a mâinii stângi și cu o emiterie egală a sunetului în mâna dreaptă. Pentru a obține un *legato* perfect e necesar de a resimți bine bagheta arcușului cu toate degetele, de a repartiza corect arcușul și de a menține intact punctul de atingere a arcușului cu coarda. Pasajul final ascendent va fi concluzionat pe degetul 3 pentru a putea vibra intens nota culminativă ( $g^3$ ), digitația cuprinzând pozițiile 1, 3, 5 și 7.

Repriza generală, ca și expoziția, începe cu materialul introducerii prezentat aici într-o altă variantă orchestrală. Materialul expoziției se supune unor schimbări, mai ales partida violinei care se variază ornamental. Grupul secundar expus în tonalitatea subdominantei (*Si bemol major*) este lipsit de secțiunea mediană *e*. În cadrul anacruzei pe dominantă (m. 429) în partida orchestrei apare elementul tematic principal din mișcarea a II-a a *Concertului* – intonațiile incipiente ale cântecului *Frunzișoară de mohor* care sună aici ca invocări eroice ale instrumentelor de alamă. Pe valul culminant de *tutti* orchestral intră solistul al cărui pasaj aduce la ultimul refren al formei de rondo-sonată.

Apariția temeii principale (*Maestoso*) marchează începutul codei din partea finală care joacă și rolul codei generale ale concertului. Melodia violinei solistice sună foarte larg și expresiv fiind îmbinată contrapunctic cu elementele temeii părții a II-a expuse în orchestră. Așadar coda realizează într-o măsură oarecare funcția de asigurare a integrității ciclului, întinzând un fir tematic între părți. Sfârșitul codei este plin de pasaje agitate ale violinei în spiritul *Concertului pentru vioară* de P. Ceaikovski care sunt rânduite cu exclamații orchestrale, trezind asociații cu *Capriciul spaniol* de N. Rimski-Korsakov (m. 532-535 ș. a.).

Soarta interpretativă a *Concertului* nu poate fi considerată una fericită. Motivele acestei situații pot fi căutate atât în aspecte compozițional-dramaturgice ale lucrării, cât și în particularitățile partidei instrumentului solistic. Pe de o parte, partida violinei nu prezintă un interes deosebit pentru interpreți-soliști din cauza că nu oferă violonistului posibilitatea să-și demonstreze din plin capacitățile tehnice și emoționale, dar și pentru că include multe formule melodice și pasaje comune, împrumutate din repertoriul violonistic bine cunoscut. Pe de altă parte, *Concertul* nu se include aproape niciodată și în repertoriul didactic, deși figurează nominal în lista lucrărilor recomandate pentru studiere în instituțiile de învățământ superior artistic [13]. Această poate fi explicat prin faptul că partida violinei nu întotdeauna reflectă adecvat posibilitățile interpretului, unele pasaje fiind incomode pentru interpretare, altele depășind gradul complexității accesibile studenților. Suntem de părere că după o anumită redactare a partidei violinei *Concertul* ce posedă calități atrăgătoare printre care melosul bogat, teme plastic și memorizabile inspirate din folclor, poate fi folosit cu succes în repertoriul solistic și didactic, căpătând o importanță mai mare pentru viața muzicală din Republica Moldova.

### Referințe bibliografice

1. МАНУЙЛОВ, М. Д. Г. *Гершфельд. В: Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Советский Композитор, 1960.
2. ХОХЛОВ, Ю. *Новые скрипичные концерты. В: Советская Музыка*, № 5, 1952.
3. ХОХЛОВ, Ю. *Советский скрипичный концерт*. Москва: Музгиз, 1956.
4. ГЕРШФЕЛЬД, Д. *Концерт для скрипки с оркестром*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1965.
5. АБРАМОВИЧ, А.; ЛОБЕЛЬ, С. *Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965.
6. СТОЛЯР, З. *Давид Гершфельд*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1961.
7. СТОЛЯР, З. *Молдавская советская симфония*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1967.
8. КЛЕТНИЧ, Е. *Давид Гершфельд. В: Е. Клетнич. Композиторы Советской Молдавии*. Chișinău: Literatura Artistică, 1987.
9. АХИОНОВА, Л. *Cântecul popular moldovenesc*. Ed. cu grafie chirilică. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
10. *500 melodii de jocuri din Moldova*. Ed. cu grafie chirilică. Alcăt. P. Stoianov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.
11. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Chișinău: Știința, 1983.
12. CURBET, V. *Așa-i jocul pe la noi*. Ed. cu grafie chirilică. Chișinău: Literatura Artistică, 1985.
13. *Programa la vioară pentru instituțiile superioare de învățământ artistic*. Alcăt. E. Vlaicu, B. Dubosarschi. Chișinău: 2000.