

# CONCERTUL PENTRU VIOARĂ, INSTRUMENTE CU COARDE ȘI TIMPANE DE ZLATA TCACI

THE CONCERTO FOR VIOLIN, STRINGS AND TIMPANI BY Z.TCACI

ANGELA MOLODOJAN-MITIȘOV,

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The concerto for violin and orchestra by Z.Tcaci takes in its structure a lot of characteristic stylistic peculiarities of the composer's musical and orchestral language. This bright, interesting work reveals different feelings, states of spirit, complex characters that are energetic, dynamic, tragic and lyrical at the same time. The composer utilizes folkloric forms in order to obtain national colour. The article includes an interpretative analysis that can fundamentally make easier the performance of this work by young musicians.*

Muzica Zlatei Tcaci a înscris o pagină strălucită în creația componistică a Republicii Moldova. Un loc aparte în moștenirea compozitoarei îl ocupă creațiile instrumentale, cum ar fi sonate, suite și miniaturi pentru orchestră, diferite ansambluri și instrumente solo. Tendința de a crea o compoziție amplă, ce conține idei filozofice complexe, este observată în *Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane* de Zlata Tcaci. Reflectând emoții de durere, pline de dramatism legate de moartea subită a mamei compozitoare, creația, în același timp, a întruchipat unele cugetări de ordin general, legate de problemele veșnice ale existenței.

*Concertul pentru vioară, instrumente cu coarde și timpane* de Zlata Tcaci a fost creat în anul 1971. În același an a fost interpretat de Lidia Mordkoviici în Republica Moldova (cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale sub bagheta lui Timofei Gurtovoi) și în Federația Rusă (cu Orchestra de Cameră din Moscova condusă de Anton Șaroev). Mai târziu, concertul a fost înregistrat de Oleg Krysa cu Orchestra Radioteleviziunii din Moscova sub conducerea lui B. Demcenko.

Semnata la începutul anilor '1970, lucrarea a exprimat tendințe observate atât în dezvoltarea artei muzicale în general, cât și în evoluția genului de concert, în particular. Concepția generală, particularitățile dramaturgice și compoziționale ale *Concertului* au fost reflectate în câteva lucrări muzicologice editate [1; 2; 3; 4; 5; 6]. Autorii menționează o durere profundă, copleșitoare, un zburcuc sufletesc intens, care sunt redade de muzica lucrării. Faptul acesta se datorează interacțiunii unor genuri specifice – bocetul și marșul funebru – care sunt legate direct de ritualul de rămas bun și au o caracteristică Alte componente de gen care stau la baza tematicii muzicale ale concertului sunt doina și improvizația lăutărească, care atribuie creației trăsături rapsodice. De asemenea, este de menționat încă o sursă a tematicii legată de *scherzo* (în spiritul de „scherzo malițios” caracteristic pentru muzica secolului XX) ce are o geneză motrice și este redat prin *moto perpetuo* cu tentă de *dance macabre* [1, 240.].

*Concertul* este conceput ca un ciclu tripartit, fiecare parte prezentând o etapă succesivă în dezvoltarea conținutului lucrării. Prima mișcare scrisă în formă de sonată prezintă un centru dramaturgic al creației, unde sunt expuse liniile principale compoziționale și dramaturgice ale ciclului întreg. Un rol

important în acest sens îi revine cadenței violonistice, cu care începe prima mișcare a ciclului.

Cadența introductivă este destul de desfășurată și atrage atenție din câteva puncte de vedere. În primul rând, prezintă interes amplasarea cadenței: fiind situată la începutul concertului, ea înaintea în prim-plan figura solistului, percepându-se ca un monolog-spedanie al eroului principal. Expresivitatea, dramatismul lăuntric al cadenței includ ascultătorul momentan în sfera imaginilor cuprinse în creație. Pe lângă aceasta, ea reprezintă izvorul intonațional al tematicii muzicale, alimentând aproape toate temele din concert. De altfel, există o legătură strânsă dintre cadența-introducere și o serie de cadențe și microcadențe dispersate pe parcursul ciclului, ceea ce îi conferă concertului o integritate suplimentară.

Un aspect neobișnuit al cadenței îl constituie faptul că, împreună cu solistul, în expunerea muzicală participă unii reprezentanți ai orchestrei: violoncelele și contrabasurile *pizzicato*, ulterior și timpanele se intercalează episodic în monologul-improvizație al viorii. O lovitură abia auzită a corzilor deschide „acțiunea” muzicală. Interacțiunea menționată între cantilena expresivă a viorii și „pașii” punctați lipsiți de emoție ai basurilor (manifestarea voalată a elementului motrice), reprezintă antiteza elementelor subiective și obiective, a cărei întruchipare concretă ar fi opoziția emoție-rațiune, personalitate-soartă etc.

Cadența la prima vedere produce impresia unui discurs muzical care se desfășoară fără a fi limitat de o structură bine determinată. Totuși în forma cadenței putem desluși două compartimente care marchează diferite etape ale dezvoltării melodice, facturale și de imagine.

*Prima etapă* a cadenței (măsurile 1-6) reprezintă o ascensiune treptată spre culminație. Ea este bazată pe dezvoltarea motivului inițial *d-e*, punctul de generare al desfășurării melodice. Intervalul de secundă formează o intonație de tânguire expusă ca o alternare a mișcării ascendente cu cea descendentă. Procedeu *glissando* specific pentru bocet îi conferă acestei intonații o culoare aparte.

În partida solistică se observă extinderea succesivă a diapazonului sonor al frazelor, accelerarea ritmului, ascensiunea treptată a registrului. În factură se utilizează principiul eterofoniei: linia melodică principală „se scindează” uneori pe două voci, totodată, vocea de jos, eristică semantică expresivă foarte clară. inițial subordonată ritmic și intonațional vocii de sus, treptat, obține o oarecare independență, inclusiv „interceptarea” intonației de bază (măsura 4). La sfârșitul frazelor solistului i se opun acordurile izolate de secundă și septimă executate de violoncele și contrabasuri. În discordanța internă observată în scriitura partidei solistice, precum și în raportul de contradicție dintre știmele solistului și orchestrei sunt ascunși unii germeni ai conflictului ce stau la baza dezvoltării ulterioare.

Sfârșitul primei secțiuni se caracterizează printr-o mișcare spre culminație. Nuanța dinamică se intensifică, accentuând strigătul de bocet pătrunzător. Intonația *d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>* trece într-un registru mai înalt (*d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>* pe coarda A). Factura se îmbogățește treptat cu vocea a treia și a patra. Secțiunea este încununată de un acord din patru sunete pe corzi deschise, culminând în nuanța *f* pe cvinta *a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*.

*Etapă a doua* a cadenței este structurată aidoma unui val dinamic. Ea începe la vioara solistică cu secunda *cis-dis* executată pe coarda G cu timbrul ei profund, încordat, ce conferă intonației de bază o intensitate sporită. Elementul de tânguire este extins prin lungirea duratelor (alternarea trioletelor de doimi și pătrimi), creând impresia că își pierde din amploare, pentru ca apoi să revină cu o forță mai mare. În orchestră, în loc de acordurile de secundă și septimă, apar pași misterioși formați din cvarte.

Melodia la vioară sună monofonic, dar nu este lipsită și de vocile „alăturate”. Se întrevide o factură cu mișcarea ascunsă de două voci, generată de lărgirea succesivă a registrului ascendent și descendent pe secundă mică (pe alocuri căpătând aspectul unui fragment dintr-un șir dodecafonic).

Intensitatea sfâșietoare a bocetului se îndreaptă către punctul dinamic, culminant pe *ff* (măsura 9). După intrarea în acțiune a timpanelor (sfârșitul m. 8), instrumentul solistic își ia „avânt” ritmic și, prin repetări insistente, încearcă să escaladeze „ștacheta” cucerită – punctul melodic de vârf *c<sup>2</sup>*. Însă această tentativă se încheie cu „o decădere în abis” realizată printr-un pasaj subit descendent. Elanul s-a potolit, ritmul se temperează, nivelul dinamic se stinge până la nuanța de *p*, linia melodică scinde până la nota g, cea mai joasă la vioară. Aceasta și devine punctul de pornire a allegro-ului de sonată.

Am acordat o atenție deosebită cadenței introductive din motiv că ea reprezintă nu numai prima

aparitie a solistului, ci și un „nod” dramaturgic important al concertului ce va impulsiona intonațional și emoțional dezvoltarea ulterioară. Studiind cadența, interpretul va lua în considerare unele aspecte specifice acesteia. În primul rând, trebuie construit un plan dinamic adecvat structurii compuse din două valuri, primul fiind ascendent, iar al doilea - parabolic. Ele trebuie tratate ca două încercări de escală, două tendințe spre culme, prima - întreruptă, a doua - cu recul.

O abordare specială o cere limbajul muzical destul de complex al cadenței. În primul rând, menționăm unele aspecte ce țin de factura muzicală. Din succesiunea complexă de sunete izolate, motive scurte, linii melodice, intervale și acorduri ar fi necesar de a determina cele mai importante momente, „punctele de reper”, precum: mișcarea ascendentă pe secunde ce notează începutul frazelor, vocea de sus în structura polifonică, liniile dispersate în polifonia ascunsă etc.

Prima etapă a cadenței este caracterizată prin diversitatea sonoră și timbrală a emiterii sunetului. Pentru a reda tânguirea, interpretul va cânta subtil lângă tastieră. În factura pe două voci se recomandă luarea concomitentă a două corzi cu menținerea egală a sunetului la notele lungi ce trec dintr-o voce în alta. Etapa a doua este un pic mai dificilă din motiv că se interpretează integral pe coarda gravă *G*, iar paleta dinamică cere o nuanțare gradată exactă de la *pp* la *ff*. Pentru a exclude rezonanțe străine, indezirabile, emiterea sunetului necesită o repartizare precisă a arcușului cu utilizarea apropierii de tastieră la *pp* și *p*, trecerea treptată la mijloc dintre tastieră și scaun în creșterea dinamică, precum și cântarea lângă scaun în apogeul culminant al cadenței. Important este evitarea presiunii prea mari în registrul înalt al corzii (nota  $c^2$ ), înlocuind-o cu o mișcare largă și amplă a arcușului și diminuarea lungimii utilizate a arcușului la accelerarea ritmică și pasajul descendent, ce se întrerupe după culminația atinsă. Aranjarea pozițională îngustă va facilita executarea culminației. Mai menționăm faptul că cadența în cauză pune în valoare posibilitățile diverse ale *vibrato*-ului, care este aici cuprins de la *vibrato* îngust și vioi la cel amplu, intens și expresiv.

Trebuie de luat în considerație și ritmul dificil al cadenței. Fiecare interpret trebuie să definească de sine stătător acel grad de libertate în tratare a desenului ritmic, care reiese din caracterul improvizatoric al muzicii. Alt scop interpretativ ce necesită o atenție specială este redarea specificului național al textului muzical. Stilul de bocet sau doină dictează utilizarea procedeelelor specifice genurilor respective, ca, spre exemplu, *glissando* și *vibrato* intens, ceea ce ne amintește de maniera lăutarilor autentici a interpreților de muzică populară. Interpretul trebuie să posede un simț estetic rafinat pentru a reuși corelația dintre rațiune și emoție, respectând „calea de mijloc”.

Expoziția formei de sonată aduce un contrast considerabil în dezvoltarea muzicii. Tema principală expusă la instrumentul solistic, apare după o mică introducere orchestrală care stabilește factura pulsativă a acompaniamentului. Fiind bazată pe materialul intonațional al cadenței introductive, tema principală îl tratează într-un alt plan emoțional. Caracterul hotărât, dinamic al temei în mare măsură este determinat prin mijloacele metroritmice, precum măsura cadențată de 2/4, desenul ritmic cu o sincopă activă la începutul măsurii etc. Divizarea frazelor pe fragmente melodice scurte creează efectul respirației accelerate.

Tema principală reprezintă o formă tripartită simplă cu repriză concentrată ( $a \ b \ a_1$ ). Melodia primei propoziții din secțiunea *a* are caracter sinuos, conținând atât mișcarea melodică lină, cât și unele salturi pe intervale largi. Începându-se în registrul înalt, ea coboară până la sunetul *a*, de unde își ia avânt atingând  $a^2$ . Orchestra îndeplinește inițial rolul de acompaniament, incluzându-se treptat în procesul dezvoltării tematice: primele viori, apoi viorile doi și violele expun frazele melodice ce fac contrapunct la tema de bază.

În propoziția a doua intonația inițială răsună cu o cvintă mai sus, melodia urcându-se până la  $f^3$  și „stopându-se” în același registru de la care și-a început inițial mișcarea. Pentru prima dată aici se ivește complexul sonor ce va deveni fundamentul dezvoltării tematice ulterioare din prima parte a concertului. Acest complex este reprezentat în partida solistică prin succesiunea sunetelor *es-ges-ces-d*,  $b^2-g^2-d^2-si^1$  etc.

Structura acestui element tematic format din îmbinarea sextacordului major (*es-ges-ces*) și cvartsextacordului minor (*ges-ces-d-eses*) ne permite să-i dăm o denumire condițională: „complexul major-minor”. O contradicție modală acută dintre terțele trisonurilor major și minor, precum

și intervalul disonant plasat între sunetele extreme, creează senzația de deprimare emoțională. Dezvoltarea intensă a complexului major-minor se produce în partea mediană a temeii principale **b** (cifrele 3-4). Tot aici, pentru prima dată, este introdusă figura ritmică din patru șaisprezecimi ce va juca un rol important în dezvoltarea ulterioară.

Pasajelor arpegiate „de tip studiu” ale viorii sunt opuse contrapunctele contrastante în partida orchestrală. Aici, în deosebi se reliefează melodia-*lamento* cu *glissandi* și *apogiaturi* la viori și viole, ca ecoul bocetului din introducere. În al doilea compartiment în partida solistului răsună un element nou în caracterul de *scherzo*. El este realizat prin folosirea notelor duble cu alternarea cvintei pe corzi deschise *D* și *A* care se execută cu trăsătura de arcuș *marcato* la talon.

Amplificarea acestui element ne conduce spre culminație, care coincide cu începutul reprizei formei tripartite. Repriza **a<sub>1</sub>** (m. 3 din cifra 5) executată doar de orchestră prezintă tema inițială într-un mod redus și dinamizat. Temă sună pe **ff** la viori care cântă cu octave în registru înalt și este susținută de acompaniamentul polifonic al celorlalte corzi și de mersurile pe cvarte ale timpanelor. În curând începe o diminuare dinamică generală care ne introduce în compartimentul următor al formei.

Intonarea fragmentului analizat mai sus nu prezintă dificultăți, ca, de altfel, și interpretarea notelor duble cu utilizarea coardelor deschise. Pentru simplificarea unor aspecte de digitație din cifra 3, pot fi recomandate înlocuiri enarmonice, convenționale, ale unor sunete:  $ces^3=h^2$ ,  $as^2=gis^2$  în poziția I. Executarea unor note necesită aceste schimbări ale notării, din cauză că interpretarea pozițională comodă nu totdeauna corespunde limbajului muzical definit de compozitor.

O punte scurtă (cifra 6) se alătură temeii principale, concluzionând etapa respectivă de dezvoltare muzicală, și îi oferă solistului posibilitatea de „a opina” privind cele expuse. Instabilitatea tonală redă tumultul intern, tânguiala pătrunzătoare.

Tema secundară (cifrele 7-8) aduce un contrast factual și coloristic-timbral în desfășurarea muzicii. Atmosfera încordată, misterioasă se atinge prin contribuția trilurilor *sul ponticello* la viole, *pizzicato* la viori și pulsația intermitentă de tip *ostinato* la timpane (ulterior aceasta din urmă se transmite bașilor din grupul de corzi care cântă *col legno*). Tema solistului deviază de la tradiționalul caracter liric al temelor secundare, caracterizându-se printr-un contrast interior. Peste câteva măsuri mișcarea melodică lină este penetrată de formula grotescă din patru șaisprezecimi.

În continuare partida instrumentului solistic îmbină elemente de cantilenă (bocetul din cadența introductivă) și salturi la intervale largi. În secțiunea a doua (cifra 8) este dezvoltat materialul punții. Sfârșitul temeii secundare se transformă în concluzie. Ea nu este clar delimitată de tema secundară, dar caracterul muzicii ne sugerează că tema începe în măsura 9 din cifra 8: aici se fixează acompaniamentul motrice, pe fundalul căruia sunt expuse pasaje arpegiate tumultuoase în partida viorii. Expoziția formei de sonată este finisată de o microcadență a instrumentului solistic cu intercalarea replicii violelor și violoncelor.

Tratarea temelor formei de sonată constă din patru secțiuni. Izvorul tematic al primei secțiuni (cifrele 9-10) îl prezintă materialul temeii principale. În același timp, în partida instrumentului solistic se introduce un element nou ce reprezintă exclamații de fanfară bazate pe cvartele iambice active, împrumutate de la timpane, contrabasuri și violoncele.

Deplasându-se ascendent pe sunetele septacordului micșorat, apelurile de fanfară creează un material sonor instabil. Tensiunea se amplifică datorită contrastului sunetelor extreme ale intervalelor ce apar pe timpurile tari și relativ tari (suprapunerea lor demonstrează prezența complexului sonor major-minor menționat mai sus). În afară de aceasta, în secțiunea mediană a formei tripartite sunt folosite activ pasaje „de tip studiu” bazate pe complexul sonor major-minor ce străbate integral partea I. La sfârșitul primei secțiuni mișcarea ritmică se accelerează, nivelul dinamic crește. După ascensiunea vertiginoasă a pasajului la vioara solistică și apoi la grupul de corzi, survine o rupere acută (cifra 11).

Pe fundalul abia sesizabil de *tremolo* la timpane, răsună intonația introductivă de secundă din bocet care este reluată consecutiv de instrumentele grupului de corzi. Începutul secțiunii a doua, ce continuă linia tematică a temeii secundare, este perceput ca o reacție tăcută la zădărnicia avântului, ca reîntoarcere la realitatea tristă. Totuși lupta continuă, creșterea treptată a tonusului emoțional contribuie la repetarea acordurilor vehemente ale orchestrei, care pregătesc începutul secțiunii a treia



(cifrele 12-13). Aici dezvoltarea muzicală atinge punctul culminant. După o dominație de scurtă durată a orchestrei, inițiativa este preluată de solist. Înălțându-se într-un registru foarte înalt, tema viorii planează deasupra orchestrei. Trecerea de la pasaj la cantilenă se produce brusc, acest lucru cerând o schimbare efectivă a vitezei arcușului de la trăsătura activă și compactă *detaché* la executarea cantabilă cu un vibrato intens și sunet plin, atins prin utilizarea suprafeței complete a firelor de păr ale arcușului. Melodia este bazată pe materialul tematic al secțiunii **b** din tema principală. În caracterul ei putem sesiza concomitent protest și tânguire jalnică.

Țesătura orchestrală se formează după principiul de val, vocile fiind incluse, apoi eliminate treptat. Factura conține diverse figuri ritmice și melodice expuse anterior, precum pasajul arpeggiat „de tip studiu” (el răsună aici *spiccato, con sordino*), pașii de cvartă ai basurilor *pizzicato*, precum și fragmente melodice cantabile, ce reprezintă unele elemente variate ale temei principale. Înainte de repriză (cifra 14), la scurt timp, revine o imagine de la începutul secțiunii a două din dezvoltare. Aici impresia de epuizare a avântului este accentuată prin scara hexatonică care, tradițional, se utilizează pentru crearea efectului static, a stării de încremenire, înțepenire [2,114-143].

Repriza începe pe culmea valului dinamic cu dialogul dintre diferite grupe de corzi, pe de o parte, și între solist și timpane, pe de altă parte (cifra 15). Materialul expoziției este prezentat în repriză în mod foarte redus și dinamizat. Aici este simțit ecoul tumultului din dezvoltare, care se manifestă strălucitor în pasaje „de studiu” alcătuite din șaisprezecimi. Tema secundară dezvoltă unele transformări, în primul rând, cele de ordin orchestral. Astfel, trilul *sul ponticello* al violelor sună aici la violinele II; pulsația ritmică este încredințată violoncelelor și contrabasurilor, ci nu timpanelor, ca în expoziție.

Coda (din cifra 19) este bazată pe opunerea activă a solistului și orchestrei. Avântul viorii ce urcă fulgerător pe trei octave cu ajutorul câtorva *glissandi* este stopat de loviturile insistente ale orchestrei. După ultimul elan „totul se reîntoarce pe făgașul său”: pe fonul sunării cu caracter ireal, iluzoriu a viorilor (flajeolet în combinație cu *tremolo sul ponticello*), instrumentul solistic cântă subtil pentru ultima dată tema inițială a concertului.

În general mișcarea I pune în fața interpretului multe dificultăți tehnologice: tehnica mâinii drepte în executarea trăsăturilor combinate, sunetul, repartizarea arcușului, coordonarea dintre mâna dreaptă și mâna stângă în figurațiile lăutărești, paleta timbrală creată de diversitatea *vibrato*-ului și emiterea sonoră a arcușului cu utilizarea spațiului dintre tastieră și scaun, atingerea ușoară, presiunea și viteza precisă a arcușului, intonarea precisă în executarea notelor duble și acordurilor etc.

Mișcarea a II-a (*Sostenuto funebre*) reprezintă centrul lirico-tragic al concertului. Suferințele profunde personale sunt încadrate aici într-o sferă de imagini funerare.

Baza intonațională a mișcării a II-a o constituie cadența introductivă din prima parte a ciclului, din ea fiind preluată în primul rând intonația-epigraf a bocetului (secunda ascendentă executată *glissando*). Tot din bocet provine libertatea ritmică a știmei solistului.

În *Sostenuto funebre* factorii principali ai dezvoltării îi constituie nu atât tematica, cât factura orchestrală, registrul, timbrul și nuanțele dinamice. Partea se deschide cu loviturile cadențate ale timpanelor care trezesc asociații cu mișcarea cortegiului funebru. Solistul și grupul corzilor în registrul grav intră într-un dialog îndurerat. La început, un solo aspru al contrabașilor, pe fonul ritmic al timpanelor, acompaniază enunțarea improvizatorică a viorii. Urmează contrapunctul violelor *con sordini*, contrabașii și violoncelele creând fonul ritmico-armonic. Predomină sonoritatea diminuată, cauzată de utilizarea registrului grav, posomorât în partida instrumentului solistic (*sul G*).

În secțiunea a doua (cifrele 24-25), expunerea în formă de dialog este înlocuită prin expunerea în formă de poliloghie: în factura polifonică se împletesc unele voci noi – inițial violoncelul solo, apoi violele, secundele și primele viori și, în sfârșit, violoncelele. Pe parcursul secțiunii, registrul urcă permanent, atingând limita superioară în culminație și coborând impetuos.

Pe lângă vioara solistică, toate corzile execută *con sordini*, efectul timbral subliniază contrastul dintre frământările lăuntrice ale eroului principal și evenimentele înconjurătoare ale lumii exterioare care, parcă, există separat, în afara conștiinței. Dar, totuși, realitatea invadează necruțător lumea interioară, provocând o explozie emoțională ce ajunge la exclamare disperată. Corul polifonic este urmat de loviturile aspre duble executate de grupul grav al corzilor *secco*, fără surdine, cu includerea

ulterioară a timpanelor – astfel începe ultima secțiune din mișcarea lentă a concertului.

Spre deosebire de secțiunile precedente construite ca un val dinamic ascendent, a treia secțiune începe de pe culme (cifra 26) și reprezintă un recul treptat: toate instrumentele cântă *diminuendo*, bătăile orchestrei se răresc, apoi urmează încetarea pulsației la timpane. După exclamațiile frenetice cu note duble în registru acut, vioara încremenește pe sexta suspendată *c-as* precedată de apogiatura *glissando*. Contrapunctul violinelor și solo-ul violoncelor – un fel de reflectare cu oglinzi a începutului părții – ne introduce în codă.

Încheierea mișcării a II-a redă un tablou al pustietății emoționale, stării de prostrație, ceea ce este ingenios realizat cu aportul mijloacelor timbrale. Viorile și violele *divisi* interpretează acord lung, unele cântând *con sordini*, iar celelalte *tremolo sul ponticello*. Pe acest fundal clipitor, răsună un *pizzicato* pe corzi deschise la instrumentul solistic, ulterior pierind, treptat, ca un ecou impasibil al zguduirilor recente...

*Sostenuto funebre* cere de la solist, în primul rând, o resimțire adâncă a caracterului imaginilor. Diferite stări sufletești, de la întristarea aprofundată până la durerea dezgolită, de la retrăirile dramatice interne până la tragismul deschis în momentul culminant – toate acestea vor fi redade cu o maximă concentrare a emoțiilor, ceea ce va asigura o tratare a muzicii adecvată ideii autorului.

Mișcarea a II-a este complicată din punct de vedere timbral și dinamic. Nuanța *piano* pe coarda G necesită pentru redarea caracterului pătrunzător al doinei un *vibrato* subtil și expresiv, pentru ca, în procesul de creștere dinamică, să se intensifice treptat și să devină plin de forță. Din punct de vedere intonațional, problematic este fragmentul cu note duble care, din cauza dinamicii la forte, vibrației intense și presiunii profunde a arcușului, produce denaturări ale sunetului. Momentele complicate ce se vor diminua printr-o digitație bine gândită și controlul permanent al amplitudinii *vibrato*-ului.

Finalul concertului (*Allegro vivace*) care „dă buzna, ca un vifor, reamintindu-ne de fuga vremii” [3, 98], transferă ascultătorul în sfera imaginilor dinamice. Partea începe cu un solo destul de desfășurat la vioară (încă o microcadență în ciclu) care, inițial, încetul cu încetul (*rubato*), apoi tot mai convingător „lansează” o mișcare impetuoasă de tocată, denumită de G.Cocearova „horă tragică”.

Cadența este destul de comodă pentru violonist din punct de vedere intonațional și pozițional, datorită utilizării digitației restrânse în poziția I alături de corzile deschise D și A. Sfera metroritmului, dimpotrivă, cere o atenție mai mare. Cu toate că melodia solistului conține doar mișcare cu șaisprezecimi grupate câte șase într-o măsură, în știma viorii se evidențiază accentuarea complexă, ceea ce creează senzația de un metru alternativ unde, în mod liber, se succed formule din 2, 4 și 6 șaisprezecimi. Specificând măsura finalului ca 6/16, autoarea, totuși, nu s-a limitat la o schemă metrică cu accentuarea periodică. Ea tratează foarte variat spațiul metric al măsurii, creând în mod liber timpul artistic și transmițând această libertate interpreților și ascultătorilor.

Finalul are formă tripartită. În prima secțiune este dezvoltată tema de tocată, în care rotirea viforului pornește de la punctul de atracție – rolul lui este îndeplinit succesiv de corzile deschise D, A, G, D, E. Fragmentele motrice sunt alternate în partida viorii solistice cu exclamațiile acordice scurte executate *pizzicato* și *arco*, cu arcuș în jos. Figurile pulsative pe tot parcursul acestei mișcări, constituite din alternarea a două corzi alăturate, vor necesita o muncă mecanică exactă a încheieturii, o amplitudine restrânsă în mișcarea cotului, menținerea arcușului paralel cu ambele corzi fără mișcări în plus.

Secțiunea aceasta este bazată pe un *crescendo* permanent manifestat atât prin intensificarea nivelului sonorității, cât și prin adăugarea vocilor orchestrale. Mișcării de tocată se alătură viorile, apoi violoncelele, violele și, în final, ea cuprinde toată orchestra (măsura 3 până la cifra 37). Pulsației continue cu șaisprezecimi se opun alte elemente de factură: loviturile timpanelor, „pașii” *pizzicato* și replicile scurte, melodice, la corzile grave, exclamațiile acordice la vioară solo. La sfârșitul secțiunii sunt introduse pasaje descendente major-minore, cunoscute din mișcările anterioare ale concertului, care, asigurând legătura intonativă dintre secțiunile formei, în același timp, îndeplinesc și funcția constructivă, „punând capăt” dansului fantasmagoric.

Secțiunea mediană (cifrele 37-42) introduce o nuanță subiectiv-lirică în dezvoltarea muzicii. În orchestră se stabilește un acompaniament cu factură polimetrică: metrul ternar 3/8 specific valsului (viorile și violele) este îmbinat cu gruparea binară 6/16 (3/16+3/16) în bas. Pe acest fon în știma

solistică își face apariția o temă târăgănată cu intonație specifică de secundă executată *glissando*. Ea parcă planează în înălțime, readucând imaginea bocetului din cadența introductivă a concertului.

Pentru accentuarea caracterului dramatic al bocetului, prima notă *legato* se va interpreta cu o mică evidențiere și lungire. Este de menționat factura polifonică în expunerea temei: linia principală se transmite de la o voce la alta, impunând interpretului o înțelegere perfectă de repartizare funcțională a vocilor. Tema cere o implicare totală a forțelor mâinii stângi: atât în intensitatea *vibrato*-ului, cât și în apăsarea adâncă a pernuțelor degetelor pentru evidențierea mișcării de secundă din melodie.

La sfârșitul secțiunii, nivelul dinamic scade, partidele orchestrale sunt eliminate treptat, procesul acesta fiind finisat de o pauză generală. Apoi se instalează legănatul încet al violelor, care se întrerupe de invadarea reprizei ce intră neașteptat pe *ff* (cifra 43).

Repriza constă din două valuri dinamice în creștere. Începe cu duetul solistului și timpanelor. Apoi, după cum s-a menționat deja, în concert, înainte de culminații, se utilizează procedeul de introducere succesivă a tuturor vocilor orchestrale susținute de ridicarea registrului: se includ contrabasurile și violoncelele, apoi - violele și pe creasta valului – viorile care, din nou, ne reamintesc bocetul. După o descreștere bruscă, dinamică începe un *crescendo* intens în orchestră *tutti*, finisându-se pe un punct emoțional culminant.

În secțiunea finală, ca și în prima, sunt introduse succesiv corzile libere, de această dată în altă ordine de apariție: G, D, A, E. Mișcarea continuă din repriză ne impune să facem o paralelă cu *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de S. Prokofiev, a cărui codă finală, în caracter de tocată, conține alternarea permanentă a măsurilor 3/4 și 2/4. Elemente de expunere specifice tocatei au fost utilizate de Zlata Tcaci și în alte creații, de exemplu în *Sonata pentru vioară și pian*. În mișcarea a II-a a acestei sonate structura și elementele tematice folosite sunt direct atașate *Concertului pentru vioară, timpane și orchestră*.

Unele calități ale muzicii concertului de Zlata Tcaci trezesc asociații cu *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră* de D. Șostakovič (avem în vedere caracterul funebru din *Passacaglia*, proveniența folclorică a intonațiilor din *Burlescă*, forța dinamică a unor fragmente, utilizarea procedeelelor specifice ca, spre exemplu, mișcarea tumultuoasă în baza alternării corzilor libere cu notele ordinare, salturi melodice largi, utilizarea frecventă a corzii G cu sunarea ei profundă, încordată etc.).

Fiind un concert ca structură destul de tradițională, din punct de vedere al clasificării genului, *Concertul* Zlatei Tcaci poate fi atribuit la lucrările care îmbină atât trăsăturile concertului simfonizat, cât și ale celui ansamblistic. Principiul simfonic se realizează prin concepția generală integră, desfășurarea ei continuă, dezvoltarea tematică complexă. Specificul de ansamblu este determinat de tratarea corespunzătoare a componenței orchestrei de cameră (corzi și timpane) a cărei partide se manifestă în mod diferențiat, intrând în interacțiune activă atât cu solistul, cât și între ele.

În aspectul raportului dintre solist și orchestră, putem constata că concertul este foarte aproape de cel „de paritate”, căci orchestrei nu-i revine rolul de acompaniator „indiferent”, ea fiind un participant activ al dezvoltării dramaturgice. Cu toate acestea, solistul se prezintă aici ca un purtător de bază al ideii artistice, ca un protagonist personificat al acțiunii muzicale, al cărui rol în redarea concepției filozofice este de excepție. În această ordine de idei este remarcabilă o serie de cadențe și microcadențe solistice care străpung tot ciclul, inclusiv cea generală de la începutul lucrării, care reprezintă o primă apariție a personajului principal și devine o „forță motrice” a tuturor evenimentelor muzicale ulterioare. Anume cadența inițială prezintă acel „nod” intonațional, acel germene ce predetermină dezvoltarea tematică a ciclului integral, unind părțile în baza principiului monotematicii. Amplasarea cadenței la începutul lucrării necesită o mobilizare extraordinară din partea solistului, pentru a reda tot tumultul de sentimente, tot complexul de trăiri sufletești, care vor penetra creația de la început până la sfârșit.

Este necesar de a menționa faptul că, deși această lucrare nu aparține univoc categoriei concertelor de virtuozitate, totuși, ștима solistică este destinată unui interpret dotat la un nivel înalt. Multe fragmente sunt destul de complexe, conținând intonații nu prea comode pentru interpretare, pasaje și figurații motrice, inclusiv în poziții înalte, note duble, acorduri. Se folosește pe larg factura polifonică cu diversitatea funcțiilor de voci, accente pe timpurile slabe, ce produc impresia de schimb al metrului. Succesul interpretării concertului de Zlata Tcaci în mare parte depinde de calitățile timbrale ale

sunetului, de diversitatea armonicilor lui care pot înfățișa toate nuanțele emoționale ale imaginilor. Caracterul multor teme nu poate fi redat fără un *vibrato* calitativ și variat, care conferă sunetului expresivitatea necesară.

Specificul concertului constă în întruchiparea reușită a unor elemente izvorâte din folclorul național: trăsăturile de doină, bocet, avalanșa energetică caracteristică muzicii lăutărești. Toate aceste momente prevăd o anumită cunoaștere a tradițiilor respective, o experiență, cel puțin, auditivă în acest domeniu.

În sfârșit, este important să subliniem că nu doar problemele tehnologice se situează pe prim-plan în interpretarea concertului. Violonistul trebuie să posede nu numai o abilitate perfectă, o mânăuire dibace a pozițiilor, o intonare ireproșabilă ori simț de ritm rafinat. Ar fi important ca el să manifeste o maturitate a gândirii pentru a pătrunde în esența ideilor principale, în sfera imaginilor lucrării, în scopul înțelegerii mai profunde a proceselor intonațional–tematice puse la baza ei.

Imaginile artistice ale concertului de Zlata Tcaci sunt „sculptate” atât de iscusit, ideile autoarei sunt exprimate atât de clar și logic, că interpretului nu-i rămâne decât să le transmită ascultătorului prin intermediul abilităților sale, trecându-le prin prisma propriilor trăiri pentru o veridicitate mai profundă.

### Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу, 2000.
2. СТОЛЯР, З. *Симфоническая музыка (историко-аналитический обзор)*//Музыкальная культура Молдавской ССР. Кишинёв, 1978.
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинёв, 1979.
4. АБРАМОВА, Э. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии*. Методическая разработка по курсу: История молдавской музыки. Кишинёв, 1988.
5. АБРАМОВА, Э. *Некоторые черты развития молдавского инструментального концерта в 70-е гг.*// Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинёв, 1988.
6. РААБЕН, Л. *Советский инструментальный концерт (1968-1975)*. Ленинград, 1976.