

III: CONTINUATORI

CONCERTUL INSTRUMENTAL CA OBIECT AL CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

THE INSTRUMENTAL CONCERTO AS OBJECT OF SCIENTIFIC RESEARCH

VLADIMIR ANDRIEȘ,
profesor universitar interimar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene, a cărui istorie începe cu circa trei secole în urmă și durează până în prezent demonstrând o varietate extraordinară de forme și o diversitate a variantelor de tratare. Abordând genul concertului, cercetătorii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon” genetic al concertului. În articol sunt analizate lucrările mai multor muzicologi din diferite țări consacrate evoluției istorico-stilistice a genului concertant și examinării celor mai relevante mostre de la origini (sec. XVI-XVII) până în prezent. Un interes deosebit în acest context prezintă studiile semnate de A. Veinus, M. Roeder, M. Steinberg, S. Keefe, I. Grebneva, E. Dolinskaia ș.a.

Articolul a fost realizat pe baza materialelor tezei de doctorat ”Concertul pentru violă și orchestră: modalități de studiu” elaborată sub îndrumarea regretatului savant și profesor Vladimir Axionov.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, dialog, gen concertant, orchestră, solist

The instrumental concerto is one of the oldest genres of European instrumental music whose history began about three centuries ago and is continuing at present demonstrating an extraordinary variety of forms and diversity of variants of its treatment. Approaching the concerto genre the researchers try to establish the main features characteristic of this genre, to reveal its nature and to formulate a „pattern” or genetic canon of the concerto. In the article there is an analysis of the works of a lot of musicologists from different countries that are dedicated to the historical stylistic evolution of the concerto genre and to the study of the most relevant samples, from their origin (the 16th–17th centuries) up to the present time. In this context, of special interest are the studies signed by A. Veinus, M. Roeder, M. Steinberg, S. Keefe, I. Grebneva, E. Dolinskaia and other musicologists.

The article was written on the basis of the materials of the doctoral thesis ”Concerto for Viola and Orchestra: Methods of Study” worked out under the supervision of the late scientist and university professor Vladimir Axionov.

Keywords: instrumental concerto, dialogue, concerto genre, orchestra, soloist

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene, a cărui istorie începe cu circa trei secole în urmă și durează până în prezent. În pofida numeroaselor transformări la care a fost supus, concertul reușește să-și păstreze specificul și rămâne un gen actual și exploatat activ de compozitori. Apariția genului de concert a fost cauzată în mare măsură de modificările survenite în gândirea muzicală la hotarul între Renaștere și Baroc, legate în mare parte de afirmarea instrumentalismului ca trăsătură definitivă a artei muzicale profesionale. Acest proces a fost impulsivat și de construcția și perfecționarea instrumentelor muzicale, și de descoperirea unor noi modalități de interpretare solistică la aceste instrumente.

Muzicienii din diferite timpuri au subînțeles sub numele de concert lucrări muzicale destul de îndepărtate de ceea ce înțelegem noi astăzi prin acest termen.

Printre primele exemple de aplicare a termenului *concerto* în muzică este cunoscută cea din 1519 *Un concerto di voci in musica*, care prin denumirea sa face trimitere foarte clară la ansamblul vocal, însemnând o împreunare a vocilor [1, p. 627]. M. Praetorius în renumita *Syntagma musicum* (1619) ne oferă o descriere a concertelor din sec. XVII: „Se numește concert o astfel de interpretare când două coruri, unul cu o sunare mai acută, altul cu o sunare mai gravă, ba se contrapun, ba se reunesc în sunare comună” [cit. după 2, p. 7].

Ceva mai târziu termenul se aplică pieselor religioase scrise pentru ansambluri mixte formate din voci și instrumente (*Concerti sacri sau ecclesiastici* compuse de A. și G. Gabrieli, L. Viadana, *Mici concerte spirituale* de H. Schütz ș.a.), în care se cultivă antifonia și principiul responsorial [1, p. 628]. Aici se relevă originile vocale ale concertului prin punerea în evidență a unui personaj, printr-un joc de replici, prin alternarea cu ansamblul, dar și prin caracterul improvizatoric și ornamentarea excesivă a partidei solistice. Din a doua jumătate a sec. XVII termenul definește preponderent creații instrumentale în care un instrument solistic (sau un grup de instrumente) se opune întregului ansamblu [1, p. 628]. Astfel observăm că noțiunea de concert se formează în paralel cu constituirea genului.

Concertul pur instrumental care își începe dezvoltarea în Italia în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, primește mai întâi de toate forma unui dialog între micile grupuri de instrumente solistice (*concertino*) și masa orchestrală (*ripieno*). Acest tip de concert capătă denumirea de *concerto grosso*. Din acesta, treptat și foarte firesc, prin reducerea partidei de *concertino* la un singur instrument, s-a desprins concertul solistic care introduce în scriitura muzicală un element nou, puțin perceptibil în *concerto grosso*: virtuozitatea în excelență care accentuează contrastul între solist și orchestră și generează un tip de muzician până atunci necunoscut — interpretul-virtuoz.

De la sfârșitul sec. al XVIII-lea cele mai frecvente devin concertele pentru un solist și orchestră, mai rar întâlnindu-se cele pentru mai multe instrumente: duble, triple, cvadruple. Există de asemenea și concerte pentru un singur instrument fără orchestră, dar și pentru orchestră fără soliști, concerte pentru cor *a capella*, precum și pentru voce (voci) și orchestră. Această enumerare demonstrează varietatea extraordinară de forme și diversitatea variantelor de tratare, pe care o adoptă genul concertant pe parcursul istoriei sale, precum și deosebirile, uneori radicale, ce diferențiază concertele semnate de compozitori timp de circa patru secole.

Mobilitatea extraordinară a acestui gen, adaptabilitatea lui, capacitatea de „mimicrie genuistică” care îi permite în opinia cercetătorilor, ba să se apropie de simfonie, ba să se dizolve în sfera muzicii camerale, au determinat vitalitatea și vigoarea genului concertant [3, p. 3]. Analizând cauzele acestei „vitalități”, cercetătorii menționează astfel de calități ale concertului ca posibilitatea de automanifestare a interpretului, lejeritatea relativă a concertului în comparație cu alte genuri instrumentale (în special cu simfonia), caracterul comunicativ, reprezentativ, oarecum teatral al concertului, accesibilitatea lui ș.a.

Abordând genul concertului, muzicologii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon” genetic al concertului. În calitate de trăsături specifice ale concertului cel mai frecvent sunt numite caracterul dialogat al expunerii, evidențierea interpretării solistice, realizarea principiului jocului. Mulți autori care abordează genul de concert menționează lacunele ce există astăzi în teoria acestui gen, precum și elucidarea incompletă a multor aspecte ce țin de specificul lui, și inadvertențele terminologice ce se observă în multe lucrări muzicologice consacrate concertului. Până în prezent nu s-a stabilit o tipologie unanim aprobată a acestui gen și acceptată de întreaga comunitate științifică, fiecare cercetător încercând să propună o proprie clasificare bazată pe cele mai diferite criterii și principii.

Genul concertului a fost obiectul numeroaselor investigații realizate de savanți din diferite țări. În știința muzicală contemporană există mai multe studii consacrate genului de concert. Cartea lui A. Veinus *Victor book of concertos* [4] cuprinde schițe analitice despre circa 130 de concerte compuse începând cu perioada Barocului (A. Vivaldi, J. S. Bach) până la mijlocul secolului XX (P. Hindemith, A. Honegger, B. Bartók ș. a.). În *Introducere* A. Veinus expune viziunea sa asupra specificului genului concertant, asupra principalelor tipuri de concerte (*concerto grosso* și cel solistic, concertul baroc, clasic, romantic și contemporan), prezintă informații despre compoziția ciclului și a părților componente ale concertului, descrie pe scurt evoluția genului și tangențele ce există între concert și alte genuri muzicale (de exemplu, suita sau opera). Autorul consideră că noțiunea de rivalitate între două forțe diferite este fundamentală pentru un concert, reprezentând cel mai constant principiu în istoria genului. Redusă la termenii cei mai generali, esența concertului solistic ilustrează de fapt drama antică și mereu actuală a luptei între individ și gloată [4, p. XVII].

Michael Roeder în lucrarea sa *O istorie a concertului* [5] urmărește procesul apariției și evoluției genului concertant de la origini (sec. XVI–XVII) până în prezent. În opinia autorului „ideea de bază a concertului — divizarea interpreților în două grupuri — unul solo și celălalt orchestral — rămâne neschimbată de-a lungul secolelor în timp ce alte trăsături specifice ale genului, ca de exemplu, relația între acești doi participanți a suferit pe parcursul secolelor schimbări fundamentale” [5, p. 12]. Forma evoluată de concert, menținând întotdeauna opoziția între *solo* și orchestră, cunoaște numeroase varietăți specifice în funcție de perioada istorică, de școala componistică și de compozitori. Autorul *Istoriei concertului* încearcă să capteze schimbările ce au intervenit de-a lungul anilor în așa aspecte importante pentru genul de concert cum sunt rolul solistului, perfecționarea instrumentelor, evoluția funcțiilor sociale ale muzicii, influența culturii locale, regionale și internaționale, precum și circumstanțele evenimentelor din viața compozitorilor. Cartea este împărțită în patru secțiuni corespunzătoare perioadelor majore din muzică occidentală și din dezvoltarea concertului: Barocul, Clasicismul, Romantismul și sec. XX. În cadrul secțiunilor cărții se atrage atenția și asupra diferențelor ce există în tratarea genului de concert în diferite regiuni (de exemplu, școlile bologneză și venețiană din sec. XVII, școlile de la Mannheim, Paris, Berlin și Viena în epoca clasicismului și romantismului ș.a.).

M. Roeder examinează atât lucrări majore, de mare popularitate printre interpreți și la public, dar și concerte ale unor compozitori mai puțin cunoscuți, dar care, în opinia autorului, au adus contribuții importante la evoluția genului. Vom cita doar câteva nume: G. Torelli, T. Albinoni, G. Muffat, P. Locatelli, P. Nardini, L. Boccherini, A., C., și J. Stamitz, M. Haydn, G. B. Viotti, P. Rode, F. Kalkbrenner, I. Moscheles, L. Spohr, J. N. Hummel, M. Bruch, V. d'Indy, A. Rubinștein, M. Balakirev și mulți alții.

În partea a patra consacrată concertelor din sec. XX Roeder prezintă informații bogate despre evoluția genului concertant în Uniunea Sovietică (examinând aportul unor corifei ai muzicii ca D. Șostakovici, S. Prokofiev și R. Șcedrin), în Marea Britanie (prezentând schițe analitice despre concertele celor mai importanți compozitori britanici E. Elgar, R. Vaughan Williams, G. Holst, F. Bridge, F. Delius, B. Britten și W. Walton, dar și a unor autori mai tineri P. M. Davies și T. Musgrave), în țările scandinave (J. Sibelius și C. Nielsen). Câte un capitol aparte este consacrat prezentării concertelor semnate de I. Stravinski, M. Ravel și reprezentanții neoclasicismului francez (F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, J. Ibert), precum și celor semnate de cinci dintre cei mai importanți compozitori din prima jumătate a secolului XX (A. Schönberg, A. Webern, A. Berg, B. Bartók și P. Hindemith). În atenția lui M. Roeder se numără și concertele compozitorilor din America Latină, Canada și SUA, dar și cele aparținând unor nume notorii din componistica contemporană (G. Ligeti, H. W. Henze, W. Lutosławski, K. Penderecki). Numeroasele exemple muzicale inserate în carte ilustrează convingător afirmațiile și concluziile autorului.

O altă lucrare ce oferă numeroase informații utile despre concertul instrumental este studiul lui Michael Steinberg *Concertul: ghid pentru ascultător* [6]. În această carte Steinberg descrie circa 120 de lucrări, începând de la J. S. Bach (anii 1720) și ajungând până la J. Adams (1994). Cititorii vor găsi aici fondul de bază al repertoriului concertistic, printre care *Concertele Brandenburgice* ale lui Bach, cele optsprezece concerte pentru pian de W. A. Mozart, toate concerte de L. Beethoven și J. Brahms, precum și lucrări majore de F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, M. Bruch, A. Dvořak, P. Ceaikovski, E. Grieg, E. Elgar, J. Sibelius, R. Strauss, S. Rahmaninov și alții. Cartea oferă, de asemenea informații prețioase despre concertele instrumentale create de maeștrii secolului XX, cum ar fi A. Schönberg, B. Bartók, I. Stravinski, A. Berg, P. Hindemith, S. Prokofiev, A. Copland și E. Carter. În schițele sale analitice M. Steinberg reușește să releve valorile expresive, dramatice, emoționale ale concertelor examinate și să reproducă contextul istoric și personal în care aceste lucrări au fost compuse. Cartea este plină de informații biografice și istorice importante, conține descrieri ale desfășurării „evenimentelor” muzicale din fiecare concert analizat. Totodată în urma lecturării acestei cărți apar și unele întrebări și nedumeriri. Spre exemplu, în studiul lui Steinberg lipsesc așa figuri importante pentru istoria genului precum A. Vivaldi sau G. Ph. Telemann, care au fost, după cum se știe, doi dintre cei mai prolifici autori de concerte. Nu găsim aici nici *Concerti grossi* op. 6 de G. F. Händel, nici concertele pentru trompetă de J. Haydn și alte mostre de referință. Însă în pofida acestor omiteri lucrarea lui M. Steinberg prezintă interes atât pentru melomani, cât și pentru muzicologii preocupați de cercetarea concertului instrumental.

Unul din puținele studii în care se oferă o imagine generalizatoare asupra genului de concert plasându-l în diferite contexte muzicale și extramuzicale este *The Cambridge companion to the concerto* [7]. Este un studiul colectiv editat sub redacția lui Simon P. Keefe în care sunt examinate concertele care au avut o contribuție majoră în cultura muzicală, dar și unele subiecte legate de interpretare. Volumul este organizat diferit de alte lucrări similare (majoritatea dintre care par să reunească numeroase note de program ale diferitor concerte), conținând trei părți: *Contexte*, *Lucrări* și *Interpretare*, împărțite în mai multe capitole.

În scurta prefață S. Keefe încearcă să stabilească statutul ontologic al concertului, menționând că „pe de o parte este foarte ușor de a defini concertul, iar pe de alta — foarte dificil” [7, p. 7]. Autorul notează că varietatea opiniilor teoretice și critice în ultimele două secole se focusează în particular pe două subiecte care stau la baza concertului: 1) natura interacțiunii între participanți — solo și orchestră — și în extensia funcției orchestrei; 2) natura muzicii scrise pentru soliști. Dezbaterile teoretice și critice pe aceste teme influențează și sunt influențate, în opinia lui S. Keefe, de practica componistică, contribuind semnificativ la vitalitatea, transformabilitatea și popularitatea genului de concert. „Mai mult decât alte genuri, concertul, în special cel de virtuositate, polarizează auditorul separând fanii cu gusturi primitive de cinicii cu gusturi elevate. În timp ce primii aclamă, ultimii sunt iritați, împărtășind opinia critică precum că lucrările concertante sunt în primul rând vehicule pentru propria promovare compozițională și solistică și nu servesc întru edificarea autentică a publicului, acompaniamentul orchestral fiind aproape irelevant” [7, p. 8].

Într-un mod mai sistematic aceste teme sunt explorate în capitolul *Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day*, și în special în primul paragraf al acestuia *Virtuositatea și interacțiunea solistului cu orchestra în secolele XVII–XIX* semnat de Keefe. Autorul analizează teoriile existente în jurul percepției calităților pozitive și negative ale concertului, dezbaterile critice asupra valorii relative a virtuosității solistice opunând aceasta interacțiunii solo — orchestră (așa numitului dialog dramatic). El menționează că lucrările unor teoreticieni și critici din secolele XVIII–XIX ca de exemplu J. G. Sulzer, H. Ch. Koch, J. K. F. Triest, F. Rochlitz ș. a. conțin mai multe atacuri la adresa concertului din motivul virtuosității extreme. Sulzer și Koch compară rolul solistului în multe concerte cu cel al acrobatului. Teoreticienii din sec. XVII–XIX consideră interacțiunea activă între solist și orchestră într-un concert un remediu ideal pentru atenuarea virtuosității solistice excesive. „Concertul ideal pentru criticii de la *La Revue et Gazette musicale* este focusat pe egalitate și dialog între instrumentul solistic și orchestră”. Și pentru C. Dahlhaus dialogul solo-orchestră este un *sine qua non* al unei mișcări tradiționale de concert [7, p. 15].

Titlul capitolului semnat de Tia DeNora *The Concerto and Society* orientează cititorul spre asemenea subiecte ca mediile în care a fost interpretat concertul în diferite timpuri sau rolul concertelor în carierele interpreților și compozitorilor. Însă autoarea oferă trei studii de caz relevante în opinia ei pentru explorarea caracteristicilor sociale ale concertului [7, p. 19]. În primele două studii autoarea polemizează cu muzicologii Susan McClary (nefiind de acord cu opinia acesteia despre *Concertul Brandenburgic* nr. 5 de

J. S. Bach) și S. Keefe (criticând afirmația lui precum că relația de cooperare între solist și orchestră în concertele lui Mozart oferă ascultătorilor o modalitate excelentă pentru a învăța despre cooperare). În cel de-al treilea, după o analiză statistică a programelor concertelor vieneze din anii 1793–1810, T. DeNora observă că majoritatea interpreților (73%) care au cântat concertele pentru pian de Mozart au fost femei, în timp ce 84% din cei care au interpretat concertele pentru pian de Beethoven au fost bărbați, concluzionând că Beethoven în concertele sale a introdus un nou rol al solistului (intuitiv și eroic) și a contribuit astfel la marginalizarea femeilor pianiste [7, p. 28].

Partea a doua a studiului conține șapte capitole consacrate examinării concertelor în diferite perioade istorice începând cu concertul italian de la sfârșitul sec. XVII și terminând cu concertele compuse după anul 1945 (autori M. Talbot, D. Yearsley, S. Keefe, S. D. Lindeman, R. L. Todd, D. E. Schneider, A. Whittall).

Partea a treia pune în dezbatere mai multe probleme ale practicii interpretative a concertelor. Două din cele patru capitole incluse în această parte sunt consacrate practicii interpretative din secolele XVIII și, respectiv, XIX (autori R. Stowell și D. Rowland), iar ultimul capitol (semnat de T. Day) se axează pe analiza problemelor ce intervin în interpretarea concertelor în era imprimărilor.

The Cambridge companion to the concerto oferă o panoramă largă și o istorie a genului de concert — gen aflat în permanentă schimbare, îndrăgit atât de melomani, cât și de muzicieni (interpreți și compozitori).

O sursă de informație foarte prețioasă pentru orice cercetător interesat de genul de concert o prezintă cartea *Concertul: Ghid de cercetare și informare* [8] elaborată cu multă migală de cercetătorul american St. D. Lindeman. Ghidul direcționează utilizatorii către diferite surse ce reflectă diverse aspecte ale genului de concert, către operele compuse în acest gen și compozitori care au scris concerte. În scurta prefață la *Ghid* St. Lindeman identifică în calitate de trăsătură definitivă a genului de concert existența a două sau mai multe forțe interpretative contrastante, dar complementare, trăsătură care se manifestă în toate concertele începând cu primele exemple compuse în sec. XVI și până la cele scrise la începutul sec. XXI. Autorul menționează că „lucrările concertante au atras numeroși critici, istorici, teoreticieni și compozitori care au scris despre propriile lor concerte (de ex., M. Ravel, C. Saint-Saëns), sau despre lucrările altor compozitori (A. Copland, F. Poulenc, S. Prokofiev, R. Schumann). Acest grup de scriitori a creat un corp de literatură secundară care ar putea fi chiar mai gargantuană decât numărul impunător de concerte care au fost compuse în cei circa patru sute de ani de istorie a genului. Teoreticienii începând cu E. Bottrigari (*Il desiderio, ovvero De' concerti di varii strumenti musicali*, 1594) și M. Praetorius (*Syntagma Musicum*, III, 1618) au oferit definițiile și cerințele. Unii dintre teoreticienii cei mai cunoscuți din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea (H. Ch. Koch, J. J. Quantz, C. Czerny, A. B. Marx, A. Reicha), istoricii și criticii (Ch. Burney, E. Hanslick) au scris despre diferiți compozitori și despre concertele lor. Mai mulți critici și teoreticieni contemporani (ca D. Tovey, J. Kerman, E. Cone, L. G. Ratner, M. Talbot) ne-au oferit scrierile lor penetrante, pătrunzătoare și, în unele cazuri (ca de exemplu, S. McClary),

controversate despre mostrele cele mai reprezentative elaborate în genul de concert” [8, p. IX–X].

Bibliografiile din *Ghid* sunt împărțite după subiecte, incluzând următoarele: studii cu caracter general despre genul de concert; studii mai specializate (acestea fiind împărțite pe țări, pe perioade stilistice, pe secole, pe instrumente, pe compozitori); note de program; studii despre interpretare; studii consacrate formei de concert în reflecția teoreticienilor și criticilor contemporani; lucrări ale criticilor, istoriografilor și scriitorilor contemporani; studii ale teoreticienilor contemporani; cărți, articole, cercetări despre compozitori și concertele lor. Această ultimă secțiune este cea mai mare, cuprinzând circa 400 de compozitori și concertele acestora. Bibliografia despre fiecare autor reflectă lucrări consacrate în mod special tratării genului de concert de către acești compozitori. Sursele prezente în *Ghid* datează de la sfârșitul sec. XVI până în prezent. *Ghidul* mai conține și un indice de autori fiind nominalizate lucrările acestora și un indice de subiecte. În cadrul fiecărui capitol găsim informații bibliografice complete, inclusiv toate datele de ieșire și, frecvent, o scurtă adnotare. Analizând acest *Ghid* observăm că în atenția autorului au nimerit doar sursele scrise în limbile engleză și germană, precum și câteva exemple singulare elaborate în franceză sau italiană.

Un aport substanțial la studierea genului de concert prezintă monografia *Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия* semnată de E. Dolinskaia [9]. Autoarea propune un studiu ce iese atât din limitele concertului pentru pian oferind o panoramă generalizatoare asupra întregului gen, cât și din limitele secolului XX. E. Dolinskaia examinează evoluția concertului pentru pian în cultura muzicală rusă pornind de la identificarea izvoarelor genului în epoca romantismului și în creația lui Beethoven, amintește de existența unui număr impunător de concerte semnate de membrii grupului celor cinci și de A. Rubinștein menționând că aceste mostre au servit drept punct de pornire în demersurile creative ale lui P. Ceaikovski și S. Rahmaninov. E. Dolinskaia descrie cu lux de amănunte dezvoltarea concertului pentru pian și orchestră în zilele noastre plasându-l într-un cadru destul de larg al genului care cuprinde concertele pentru diferite instrumentele și oferind astfel o panoramă exhaustivă a concertului instrumental contemporan în creația componistică rusă. E. Dolinskaia elaborează mai multe schițe analitice reunite într-o structură tripartită precedată de o introducere istorico-stilistică denumită *Uvertură pe trei teme*.

Una din cercetările de ultimă oră (2010) consacrate concertului a fost realizată de Irina Grebneva și materializată în monografia *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века* [10]. Monografia I. Grebneva este una din puținele cercetări în care concertele pentru vioară semnate de autorii din fosta URSS și de compozitorii din Vest sunt prezentate în calitate de componente ale unui fenomen integru deși foarte complex plasându-le într-un context cultural foarte vast. Lucrarea constituie o încercare de a prezenta concertul pentru vioară din secolul XX ca un mozaic multicolor realizând în multiple variante stilistice ceea ce autoarea numește „arhetipul (sau kenotipul) genului” descris în primul capitol în care găsim de asemenea și o expunere a evoluției istorice a concertului pentru vioară de la Baroc la contemporaneitate. Celelalte două capitole sunt consacrate examinării numeroaselor exemple reprezentative ale genului culese din diverse curente stilistice ce s-au perindat pe

parcursul ultimului secol. Cartea este completată de o bibliografie impunătoare (circa 400 de surse), de o listă a compozitorilor autori de concerte pentru vioară (circa 1300 de nume), de un tabel cronologic al concertelor compuse între anii 1900 și 2009 (circa 1850 concerte) în care găsim și concertele pentru vioară semnate de compozitorii din România și din Republica Moldova și de un alt tabel în care sunt prezentate cele mai diverse modele compoziționale întâlnite în concertele pentru vioară și orchestră.

Concertul a fost și rămâne un obiect pe larg explorat atât de practica muzicală prin creația compozitorilor și activitatea interpreților, cât și de știința muzicologică prin examinarea celor mai diferite aspecte ale genului în numeroasele studii elaborate de cercetătorii din diferite țări. Nici muzicologia din arealul cultural românesc nu a rămas indiferentă față de acest subiect [11].

Analiza literaturii de specialitate ne permite să afirmăm că genul concertului a fost unul din subiectele destul de frecvent abordate de către cercetători. Numărul relativ mare de lucrări științifice consacrate concertului denotă însă o anumită disproportionalitate. Astfel:

- din toate perioadele stilistice în care s-a manifestat genul de concert, cel mai bine este studiată perioada preclasică, adică perioada de apariție și afirmare a noului gen, precum și secolul XX. Concertele din epoca clasicismului și cele romantice sunt mai puțin prezente în cercetările muzicologice;
- sub aspectul problematicei abordate în studiile științifice predomină lucrările în care sunt analizate anumite mostre reprezentative ale genului fără a se pune problema elucidării legăturilor și continuității în evoluția genului;
- nu foarte numeroase sunt și cercetările în care se încearcă relevarea trăsăturilor definitorii ale genului;
- în literatura muzicologică predomină schițele analitice și cercetările monografice consacrate în special concertelor pentru pian și pentru vioară, celelalte instrumente rămânând, oarecum, în umbră.

Referințe bibliografice

1. HUTCHINGS, A., TALBOT, M., EISEN, C., BOTSTEIN, L., GRIFFITHS, P. Concerto. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1990, vol. 2, pp. 626–640.
2. САМОЙЛЕНКО, Е. *Жанровая природа инструментального концерта*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 26 с.
3. ЗАРОДНЮК, О. *Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 19 с.
4. VEINUS, A. *Victor book of concertos*. New York: Simon and Schuster, 1948. 450 p.
5. ROEDER, M. *A history of the concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
6. STEINBERG, M. *The Concerto: A Listener's Guide*. London: Oxford University Press, 1998. 528 p.
7. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge University Press, 2005. 309 p.
8. LINDEMAN, S. *The Concerto: A Research and Information Guide*. New-York–London: Routledge, 2006. 216 p.
9. ДОЛИНСКАЯ, Е. *Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия*: исследовательские очерки. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
10. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК, 2010. 355 с.

11. Despre acest subiect vezi: ANDRIEȘ, V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, pp. 60–68.