

# ORGANIZAREA INTONAȚIONALĂ ÎN CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ *MOMENTE DE GHENADIE CIOBANU*

THE INTONATIONAL ORGANIZATION IN THE VIOLIN CONCERTO *MOMENTS*  
BY GHENADIE CIOBANU

**GHENADIE CIOBANU,**  
profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 785.6.02:780.614.332(478)**  
**785.6.02:780.614.332:781.62**

*În articol se analizează organizarea intonațională a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică „Momente”. O perspectivă a analizei sistemului intonațional al Concertului se referă la evidențierea tipurilor tradiționale de narațiune, precum cele monologic-meditativ, dialogic, motoriu etc., în strânsa legătură cu concepția și universul imagistic al lucrării. În același sens, personificarea instrumentului solistic într-un concert instrumental este determinată în cea mai mare parte de sistemul intonațional utilizat de compozitor în lucrare. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica lucrării muzicale. Totodată, sistemul intonațional reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. ”Noua intonație” este o obiectivitate și constituie expresia unei ordini noi de organizare melodic-armonică a materialului sonor. Sistemul intonațional al unei lucrări muzicale se constituie din ansamblul de proprietăți specifice generate din practicile componistice. În istoria contemporană a muzicii există o mare varietate a sistemelor individuale de organizare a înălțimilor sonore. Aceste sisteme intonaționale concrete, însă, au la bază unele principii comune de organizare. Personificarea instrumentului solistic din punctul de vedere intonațional devine o sarcină importantă pentru un compozitor în genul de concert. O preocupare a compozitorilor în concertele pentru vioară și orchestră se referă la căutarea unor procedee de înrâurire a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, în contextul orchestral în care este plasat instrumentul solistic.*

**Cuvinte-cheie:** *Ghenadie Ciobanu, intonație, concert pentru vioară, organizarea intonațională, tipuri de narațiune, „Momente”*

*The article examines the intonational organization of the Concerto for Violin and Symphony Orchestra "Moments". A perspective of the analysis of the intonational system of the Concerto refers to highlighting the traditional narrative types, such as the meditative monolog, dialogue, motion etc. that are closely related to the concept and imagistic world of the work. Likewise, the personification of the soloist instrument in an instrumental concerto is determined mostly by the intonation system used by the composer in his work. The concretization of the intonations, their combination and integration into an actual system of meanings forms the musical work issues. At the same time, the intonation system reflects the ideas, images and sound collisions of the work. The "new tone" is an objectivity and constitutes the expression of a new melodic-harmonic organizational order of the sound material. The intonation of a musical work consists of the combination of specific properties generated from compositional practices. In the contemporary history of music there is a variety of individual systems of organizing the soundpitch. These specific intonation systems, however, are based on some common principles of organization. The personification of solo instrument in terms of intonation becomes an important task for a composer in the genre of concerto. A concern for the composers in the concertos for violin and orchestra refers to the methods influencing the violin intonation sonority in terms of the orchestral context in which the solo instrument is placed.*

**Keywords:** *intonation, violin concerto, intonational organization, narrative types, "Moments"*

Sistemul intonațional reprezintă esența procesului de personificare a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Încă din perioada de meditare asupra concepției unei lucrări compozitorul își imaginează ”traseele” trăirilor, ”tonul” narațiunii — semnificații, care sunt indispensabile conceptului de intonație. Concretizarea intonațiilor, îmbinarea lor și încadrarea într-un sistem integral de sensuri formează problematica lucrării muzicale. Totodată, sistemul intonațional reflectă ideile, coliziunile și imaginile sonore ale creației. În articolul de față vom supune unei abordări concrete problematicile cu referire la organizarea intonațională a Concertului pentru vioară și orchestră simfonică *Momente*, tipurile de narațiune sub aspectul intonațional, în raport cu concepția, programul, universul imagistic și arhitectonica lucrării.

În repertoriul general pentru vioară se lasă observat faptul tratării relativ conservative a viorii sub aspectul intonațional-timbral în genul de concert, în comparație cu genurile de piese solo sau de ansambluri camerale cu participarea viorii. Motivul acestei ”restrângeri” se explică parțial prin diapazonul semantic redus al timbrului și posibilitățile dinamice ale viorii, oricum, limitate comparativ cu alte instrumente în contextul sonorității orchestrale contemporane. Problema extinderii câmpului semantic și posibilităților intonațional-timbrale ale viorii în genul de concert este rezolvată de compozitorii contemporani în mod individual, reieșind din concepțiile artistice și filozofice subiective.

Tipurile de narațiune au un rol important în procesul de personificare intonațională a instrumentului solistic în genul de concert instrumental. Cu toate diferențele stilistice existente am putea remarca câteva moduri de tratare a viorii solistice în genul de concert. Celebra *cantilena* instrumentală din epocile precedente se transformă în concertele pentru vioară și orchestră din secolele XX și XXI în linii melodice vocalizate, dispersate, uneori, pe arii extinse, reprezentând, adesea, monologuri lungi. Discursul monologic marchează concertele pentru vioară și orchestră ale compozitorilor contemporani, deoarece întruchipează continuitatea gândirii: recreând în monologurile instrumentale procesul de desfășurare a unei idei existențiale, a unui gând de mare profunzime umană ce frământă mințile și sufletele omenirii și atingându-se un înalt grad de simțire și de trăire.

Reprezentând, deopotrivă, un tip de narațiune muzicală și un mod de exprimare subiectivă, discursul monologic are în muzică, în general și în concertele pentru vioară, în special, un spectru larg de fațete. Unele monologuri reprezintă meditații profunde, întruchipând o dispută interioară. Altele emană un grad înalt de dramatism, personajul principal — instrumentul solistic, împărțându-se cu ascultătorii, cu publicul ideile și trăirile. Însă, chiar și monologurile adresate publicului pot avea o expresie meditativă, un caracter calm, convingător, profund interiorizat, de o mare expresie etică sau lirică fără izbucniri emoționale. Să ne amintim, în acest sens, de monologurile din *Recitativele I și II*, reprezentând predici precum și de *Aria*, reprezentând o rugăciune din *Concertul* pentru fagot și orchestră de A. Panufnik. Ambele tipuri de monologuri — și cele ce se desfășoară pe un ton calm, convingător, și cele ce înregistrează o mare amplitudine de expresie emoțională — sunt prezente în *Concertele* pentru vioară și orchestră de A. Schnittke, K. Penderecki, A. Berg, D. Șostakovici, A. Schoenberg, tipul monologic de narațiune fiind modul de exprimare dominant, propriu întregii creații a compozitorilor respectivi. Meditația, ideea profundă în muzica compozitorilor menționați mai sus capătă forma unui monolog sau a unui dialog. Psihologismul subiectului ales, complexitatea trăirilor personajului principal în concertele instrumentale oferă monologurilor posibilități de dialogare. Adesea, dialogurile sunt parte a structurii monologurilor. Dialogul *a priori* reprezintă elementul care stă la baza formării unei opere de artă.

În lucrarea subsemnatului *Momente*, Concert pentru vioară și orchestră, tipul monologic de narațiune muzicală este gândit atât la nivelul ideatic, cât și la cel de construcție formală a compoziției bipartite, părțile căreia sunt denumite *Moment vizionar* și, respectiv, *Moment extatic*. Monologurile, transformate, adesea, în dialoguri prin diferite procedee, ca de exemplu, cel de întrebare-răspuns, ridică gradul de expresivitate a discursului, devenind centre lirico-filozofice sau lirico-poetice ale creației. Concepția psihologică a lucrării, subiectul legat de străbaterea diferitelor lumi de către personajul în vizionarismul somnambolic implică un monologism meditativ, un monolog profund interiorizat, care nu este adresat ascultătorului cu scopul de a obține compătimirea sau aprobarea imediată și nu este unul de natură conflictuală sau teatrală. Narațiunea în *Momente* se face nu de la prima persoană, ci din perspectiva unui observator atent urmărind parcursul personajului care există într-o lume paralelă. (E de meditat, în această ordine de idei, asupra existenței omului contemporan în cele două lumi — reală și virtuală — sau despre problemele intensei trăiri a vieții interioare și ruperea legăturilor psihice cu lumea exterioară, manifestându-se în anumite forme drept patologie identificată ca autism).

Compartimentul cuprins între mm. 231 și 272 din p.I *Moment vizionar* reprezintă un asemenea centru lirico-poetic al Concertului *Momente*, având la bază tipul monologic-meditativ de narațiune. În cadrul primei expunerii a acestei structurii tematico-intonaționale, monologul viorii solo este susținut în

mod complementar de violoncele, clarinete și primele viori, căpătând forma de dialog/polilog. Caracterul narativ se remarcă prin curgerea lentă de optimi cu opriri scurte la câte-o pătrime. Același caracter și același relief ritmic cu valori de optimi și pătrimi sunt proprii și celorlalte două înfățișări ale structurii tematico-intonationale respective, doar că în cea de a doua expunere (m. 243–253), monologul viorii solo este amplificat de frazele complementare ale viorilor 1 și 2 în *divisi* și ale violelor, iar în cea de a treia (m. 255–268) la dialogul/polilog participă primele viori, violele și violoncelele. O transformare de tip simbiotic a acestei structurii tematico-intonationale (m. 346–361) cu prima din începutul părții analizate (m. 9–23) încheie *Momentul vizionar*, caracterul monologic al discursului viorii solo fiind și mai pronunțat desfășurându-se pe fundalul pedalelor viorilor doi și contrabașilor.

Partea a doua a Concertului, *Moment extatic*, se deschide cu o scurtă introducere orchestrală urmată de un veritabil monolog al viorii solo (m. 5–33). Caracterul declamativ se remarcă prin ritmul scandat ce se obține prin anacruza șaisprezecimii din triolet către pătrime, urmând pasajul de patru șaisprezecimi descendente din sextolet și un triolet de optimi.

O preocupare a compozitorilor în genul de concert pentru vioară și orchestră se referă la căutarea unor procedee de înrăurire a sonorităților viorii sub aspectul intonațional, în contextul orchestral în care este plasat instrumentul solistic.

Problematika primei părți a Concertului pentru vioară și orchestră *Momente*, din punctul de vedere al intonației, ar putea fi definită prin noțiunile de ”alunecare”, ”deplasare a unuia (vioara) față de celălalt (soliștii din orchestră, grupurile orchestrale, toată orchestra)”, ”străbater, pătrundere, spargere”, ”trecere” ș.a. Reprezentativ din punctul de vedere al intonației de ”alunecare” este compartimentul din debutul *Momentului vizionar*, cuprins între măsurile 9 și 23, care datorită intervalului largi — de nonă, septimă, decimă, — produce impresia deopotrivă a cântului (este notat caracterul *cantabile, espressivo*) și a mișcării cu pași mari, a plutirii în aer rarefiat, a zborului. Diapazonul general folosit în această secțiune la vioară este de trei octave:  $g-g^3$ .

Compartimentul următor (m. 25–35) reprezintă un tip de narațiune monologică vocalizată a instrumentului solistic, dar combinând intervale mai lineare — de secunde, terțe — cu unele mai largi — de sexte, septime, octave, decime. Aflarea într-o ”grădină a visurilor” este realizată în acest episod și prin utilizarea concomitentă a diferitelor ”spații” diatonice: începând cu cea de-a doua valoare a măsurii 30-a și până la măsura 36-a, vioara cântă pe sunetele diatonicii ”albe”, iar orchestra — pe ale celei ”negre”. În acest fel se accentuează ”deplasarea” viorii față de violele și violoncelele *divisi* în *tremolo*, episodul căpătând un caracter general visător, liric și poetic. Și mai relevant în partida viorii din punctul de vedere al intonației de alunecare, de plutire în spațiu rarefiat, de străbater, este fragmentul cuprins între măsurile 57 și 75. Vioara continuă să cânte ”vocalizat” (este indicat caracterul *cantando*), păstrându-se, totodată, și formele cinetice de expresie: mișcarea ascendentă și descendentă a conturului melodic atingând diapazonul de două octave pe durata a două, uneori — trei măsuri, combinarea intervalului înguste cu cele largi și abundența de *glissando*-uri pe distanțe de octavă, cvintă, cvartă, terță.

Narațiunea meditativă caracterizează și secțiunea *in tempo de blues* (m. 98–128, pătrimea = 69). Limbajul specific genului de *blues*, intonațiile, sunetele duble, maniera de interpretare a viorii solo și a clarinetului bas, însăși paleta timbrurilor alese, ritmul, dar și armoniile spectrale la corzi și la instrumentele de suflat de lemn — toate acestea creează încă un univers ciudat, o atmosferă psihologică în care nimerim urmând personajul principal în parcursul său somnambolic, vizionar. Semantica intonațională a primului compartiment al secțiunii *in tempo de blues* (m. 98–117) constituie identificarea unei căi spre avânt și zbor — lucru care se întâmplă în cel de al doilea fragment al secțiunii (m. 117–128).

Până în m. 116, în partida viorii solo, elementul intonațional ce constituie problematica acestei secțiuni reprezintă un salt din anacruza spre o înălțime, menținerea pentru un timp pe această culme și retragerea imediată sau treptată. Mai întâi, se remarcă saltul  $fis^1-e^2$  și revenirea la  $fis^1$  în calitate de vocea

a doua (m. 99–100), apoi, saltul  $f^{1}-f^{2}$  (vocea de sus) și rostogolirea prin sunete duble, în ritm sincopat, în maniera de *swing* în intervale de cvarte armonice, ajungând la cvarta  $f^{1}-b^{1}$ . Urmează anacruza  $e^{2}$  spre sunetul  $a^{1}$ , cu care începe un pasaj-cvintolet de șaisprezecimi spre o nouă culme —  $b^{2}$ , menținerea pe această culme și alunecarea spre  $a^{2}$ . O nouă culme —  $cis^{3}$  și rostogolirea până la  $gis^{1}$ , un nou avânt prin pasaj-cvintolet de la  $b^{1}$  la  $c^{3}$  cu menținerea pe acest vârf. Apoi, anacruza de la  $f^{1}$  pe treptele  $d^{2}-f^{2}$ , reprezentând vocile de sus ale cvartelor armonice, cu alunecarea ulterioară pe secunde mici în jos, în ritm de *blues*. Încă o încercare de a cuceri o nouă înălțime: anacruza de la  $f^{1}$  spre  $cis^{3}$ , apoi, salturile  $f^{1}-f^{2}$ ,  $f^{1}-b^{2}$ ,  $f^{1}-e^{2}$  (vocile de sus ale cvartelor armonice). Fragmentul care începe cu ultimul timp al m. 112, cuprinzând următoarele patru măsuri reprezintă o reminiscență a structurilor intonaționale din introducere: m. 7 la clarinetul bas și clarinetul 1 și m.8 la vioara solo. Iar secțiunea dintre m. 117–128 reprezintă o reminiscență a primei secțiuni de după introducere (m. 9–23), cu aceleași intervale melodice largi, acoperind un diapazon de trei octave ( $d^{1}-as^{3}$ ) pe parcursul a trei măsuri (m. 117–119 și, respectiv, m. 123–125) și având același caracter și aceeași imagine de plutire în spațiu, de zbor. Întreaga secțiune reprezintă un dialog dintre vioara solo și clarinetul bas, care se desfășoară pe fundalul ritmului *a la blues* la cinel suspendat cu baghetă de tambur.

În contrast cu imaginile sonore cu caracter meditativ și cu tipul de narațiune monologică în Concertul *Momente* sunt utilizate tipuri de expunere a materialului sonor bazate pe mișcări rapide, perpetue. Primul compartiment de acest gen se declanșează într-un *tutti* al orchestrei cu participarea grupurilor de instrumente de suflat de lemn și de instrumente cu coarde (m. 37–56, *Con moto, capriciosamente*), întruchipând energia unei avalanșe sonore. Sonoritatea orchestrei este constituită din fluxul continuu de figurații a câte patru șaisprezecimi adunate într-o mișcare, în general ascendentă și redă caracterul de presiune, de înfruntare.

Viorii îi revine rolul de a se opune, de a rezista prin stăvilire acestei avalanșe — sarcină, ce se realizează din punctul de vedere muzical prin interpretarea sincopată a sunetelor duble în intervale de septime, sexte, tritonuri accentuate, dar și prin pasaje de cvintolete descendente. În timp ce orchestra își reia ofensiva de la început, după ce cucerește un spațiu sonor prin ascensiune (m. 47), vioara își continuă discursul neîncetat, fără repetare.

Secțiunea *Angosciosamente*. M=132 (m. 272) este constituită din patru variante ale unei idei intonaționale, respectivul complex tematico-intonațional având trei elemente constituante. În cel de întâi element al primei expuneri a ideii respective (m. 275–284) vioara solistică înaintează prin tronsoane în zig-zag, întrerupte de pauze spre sunetul  $b^{3}$ , pornind mișcarea de la sunetele aflate în perimetrul cvartei micșorate  $cis^{1}-f^{1}$ . Ponderea sunării și tăcerii în parcursul viorii solistice are o dinamică inversată: de la începutul mișcării sunarea este mai redusă și pauzele mai mari, în procesul de dezvoltare spre primul vârf pauzele reducându-se, iar sunarea crescând.

Problematica ideii intonaționale a personajului principal poate fi definită ca o înaintare lentă, anevoioasă, dar insistentă spre izbândă. Această idee se realizează prin avansare ”cu pași mici” (pe intervale înguste de secunde, terțe, ajungând la cvarte/cvarte mărite) în interiorul tronsoanelor, diapazonul cărora nu depășește o cvartă mărită, iar uneori — o terță. Tronsoanele, însă, avansează cu fermitate în mod similar, începând de fiecare dată cu un sunet mai înalt, aflat la o distanță de secundă, terță, cvartă de la ultimul sunet din tronsonul precedent. Astfel, sunetele primului tronson sunt cuprinse între  $cis^{1}-f^{1}$ , al doilea tronson are diapazonul  $f^{2}-b^{2}$ , al treilea —  $d^{2}-a^{2}$ , al patrulea —  $h^{2}-e^{3}$  și al cincilea —  $a^{2}-fis^{3}$ . Înaintarea culminează cu urcarea la sunetul  $b^{3}$  și menținerea pe acest vârf timp de trei măsuri: în m. 282 *si-bemol*-ul accentuat este exclamat de două ori, câte o optime pe primul și al patrulea timp, în m. 283 exclamația se constituie din două optime succesive, iar în m. 284 — respectiv, din trei.

Pasajele flautelor și clarinetelor care însoțesc parcursul personajului principal au un caracter riscant, primejdios; clarinetul bas repetă sunete în registrul grav, cu durate de șaisprezecimi, iar fagoturile interpretează sincope cu durate de optime ale cvartei armonice *Fis – H*. Funcția acestor intervenții ale soliștilor și grupurilor din orchestră este de a crea ”impedimente”, de a periclita parcursul personajului

principal, de a distraje vioara de la înaintare. Caracterul general al acestui element încadrându-se în noțiunile de neliniște, tulburare, îngrijorare și, totodată, tensiune, încordare.

*Coralul* (m. 285–288), cel de al doilea element structural al complexului tematico-intonațional notat cu caracterul *Angosciosamente*, interpretat la flaute, oboaie și clarinete în registrul acut, sună înăbușit, neputincios, reprimat în anturajul cornilor, trompetelor, fagoturilor, contrafagotului și clarinetului bas, care interpretează intervale luate armonic, repetate a câte două optimi în diferite registre. Comentariul viorilor, ce reprezintă al treilea element intonațional, se distinge printr-o sonoritate ”aspră”, contrapunctul vocilor paralele ale pasajelor acrobatice, amănunțite rezultând pe verticală în intervale disonante de cvarte mărite, octave micșorate, none, septime. Acest element imprimă discursului o anumită nervozitate, o neliniște.

În prima variantă a complexului supus analizei, concentrarea intonațională se datorează reducerii de pauze dintre tronsoanele care alcătuiesc linia melodică a viorii. Acum pauzele apar uniform, doar la sfârșitul fiecărui tronson, pe ultima pătrime a măsurilor de 4/4, accentuând caracterul de neliniște. În această expunere se observă mai clar varietatea ”zig-zagurilor” intonaționale din care se constituie parcursul viorii solistice realizată prin procedeul de *quasi rotație* intervalică: în m. 291 avem o succesiune de două intervale melodice ascendente, apoi, unul descendent, în următoarea măsură ordinea este ascendent–descendent–ascendent, în m. 293 — descendent–ascendent–descendent (ultimul periclitând logica rotației), a patra combinație o repetă pe cea de a doua, iar ultimul tronson din patru optimi și un triolet de pătrimi în direcție descendentă reprezintă o concluzie cu caracter de ratare. În aceeași ordine de idei, e de remarcat, că în această variantă a primului element vioara solistică începe ascensiunea de la *G* grav, însă urcă doar până la *d*<sup>3</sup>. Ultimele trei pătrimi triolet din pasajul viorii pregătesc apariția variantei celui de al doilea element, reprezentând o diminuție ritmică a trioletului de doimi. Comparativ cu prima expunere, *coralul* este mai cromatizat, iar structura ce însoțea coralul în calitate de contra-ritm este redusă la o singură măsură. Elementul al treilea, comentariul viorilor cu participarea flautelor și clarinetelor, capătă un caracter mai energic, pasajele fiind mai puțin frânte, conturul acestora având o direcție mai rectilinie.

Cea de a doua variantă a complexului tematico-intonațional analizat reprezintă o succintă *quasi inversie* a *retrogradului* celei de a doua variante, neîntreruptă de pauze. Din componența de instrumente care însoțeau vioara solistică au rămas doar fagoturile, continuând să interpreteze în ritm sincopat, ca o pedală pulsatorie, același interval de cvartă armonică, însă de această dată — *g–c*, ridicându-se cu o jumătate de ton. Schimbarea cu locurile a elementelor doi și trei în această variantă a expunerii are aceeași semnificație ca și modificarea conturului melodic al primului element al viorii solistice: de a accentua contrastul înainte de a începe ultima ofensivă.

În ultima variantă a complexului tematico-intonațional respectiv (m. 307–318) vioara solistică înaintează, reușind de această dată să urce până la acutul *b*<sup>3</sup> printr-un pasaj energic ascendent, alcătuit din patru tronsoane întrerupte de pauze de o pătrime. Tronsoanele de optimi cu intonații în zig-zag au devenit și mai lungi, extinzându-se în primele două măsuri de 5/4 la patru timpi, ultimul timp din fiecare măsură revenindu-i pauzei, iar următoarele 2 măsuri cuprinzând, de fapt, șapte timpi — șase dintre care revenindu-i celui mai extins tronson al viorii, iar al șaptelea — pauzei. Urmează un ultim efort de patru optimi, o pauză și momentul culminant pe sunetul *b*<sup>3</sup> repetat cu insistență în *accelerando* ritmic pe durata a două măsuri și jumătate. Pasajul scurt al viorilor I și II, extins doar pe o jumătate de măsură ne amintește de cel de al treilea element. Apoi, vioara învingătoare își întărește poziția, revenind la o variantă a primului tronson din primul element și repetând victorios nona *a*<sup>1</sup>–*b*<sup>2</sup>. În ultima variantă a complexului tematico-intonațional notat cu caracterul *Angosciosamente*, personajul principal, prin materialul constituit din intonații în zig-zag cu caracter de avansare întru izbândire, se impune și învinge, reușind să elimine elementul al doilea și să reducă celelalte structuri intonaționale însoțitoare, dezvoltând, confirmând și împlinind logica ideii din prima expunere a complexului tematico-intonațional.

În compartimentul următor — *Correndo*. M=82 — ideea mișcării dinamice și străbaterii se amplifică, ridicând trăirea la un grad și mai înalt.

În partea II *Momentul extatic* discursul monologic al viorii solo, inserând intonații și transformări ale acestora din secțiunile precedente ale părții respective, dar având un grad mai înalt de expresie în contextul cadenței finale, este asistat de pasaje scurte a câte patru șaisprezecimi în nuanța *crescendo* la instrumentele de suflat de lemn (m. 138–140), de ritmo-intonația-simbol de stăvilire a avântului, reprezentând repetiția a trei sunete în *triolet* în *forte*, *marcato* la instrumentele de alamă și de lemn (m. 141–145) și de leit-motivul avântului extatic interpretat *tutti* (m. 151–152; 158–160; 161–163; 164–166). Structurile intonațional-tematice ale orchestrei care însoțesc monologul extatic al viorii solistice, cuprinse în prima parte a cadenței finale (m. 138–168), au, prin caracterul său de avânt, menirea de a insufla o agitație crescândă discursului. Cea de a doua secțiune a cadenței finale instalează o stare euforică de maxim extaz: pasajele melodice succinte ale viorii pe cvinte, cvarte și cvarte mărite, îmbinate cu sincope accentuate de septime armonice întruchipează o mare intensitate psihico-emoțională a discursului. În ultimul monolog agitat al viorii (m. 171–180) orchestra intervine doar de trei ori: o ”forfotă” de jumătate de măsură la corzi, lemnele grave și corni (m. 173), apoi — una de o măsură, la fel — la instrumentele de lemn și corzi (m. 178) și două acorduri seci, reprezentând sincope accentuate ale alăturilor și lemnelor în registrul acut (m. 179–180).

Ultimele șase măsuri ale *Momentului extatic* și, respectiv, ale Concertului, reprezintă intensitatea cea mai înaltă a stării extatice, iar calitatea „trecerii de hotar”, de „margine”, cea de pierdere deopotrivă a capacității de a vorbi prin cuvinte-sunete articulate și, respectiv, a contactului cu realitatea, este redată printr-un *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după călușul viorii solistice, concomitent cu un *tremolo* al tom-tomului grav, la care peste 2 măsuri se adaugă o ”forfotă”, exprimată prin efectul de suflare fără sunet și apăsarea simultană a butoanelor la instrumentele de lemn și maracas, iar încă peste o măsură corzile, cu excepția contrabașilor, intră cu același *tremolo* în nuanța de *ff*, cântat după căluș, ca la vioara solistică. Lucrarea se finalizează cu un cluster, în modul de atac *pizzicato bartokian*, format din sunetele *e*, *es* și *d* — acestea având o semnificație aparte în cea de a doua parte a Concertului — cântat de vioara solo, viole, violoncele și contrabași.

În concluzie, vom susține că Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* înglobează calități ale unui proiect componistic individual, întrunind și elemente ale genului tradițional, relevând, pe de o parte, tendința spre întruchipare a unui univers artistic distinct întrun context stilistic autentic, iar pe de alta — spre o sinteză a resurselor și tehnologiilor contemporane. Analiza organizării intonaționale a Concertului atestă faptul preocupării atente a compozitorului cu materia sonoră și intonația muzicală a lucrărilor sale care se înscrie perfect în spectrul problemelor actuale ale componisticii contemporane.

### Referințe bibliografice

1. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 355 с.