

**CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE S. BUZILĂ  
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI EUGEN VERBEȚCHI**

CONCERTO FOR CLARINET AND CHAMBER ORCHESTRA BY S. BUZILA  
IN E. VERBEȚCHI'S PERFORMING INTERPRETATION

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА С. БУЗИЛЭ  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО

**VICTOR TIHONEAC,**

doctorand, lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul de față reprezintă analiza interpretativă a Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră semnat de Serafim Buzilă, efectuată în baza materialelor audio extrase din fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova. Înregistrarea a fost realizată în 1975 de E. Verbețchi (clarinet) și Orchestra de cameră a Companiei de Stat Teleradio-Moldova, dirijor — Timofei Gurtovoi. Autorul a încercat să determine unele particularități ale stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și anume: specificul tratării textului componistic, abordarea individuală a partidei clarinetului, indicațiilor dinamice, de articulație etc.*

**Cuvinte-cheie:** concert, clarinet, interpretare, forma de sonată, expoziție, dezvoltare, repriză.

*This article presents an interpretative analysis of the Concerto for clarinet and chamber orchestra by Serafim Buzila carried out on the basis of the audio records made by the State Company Teleradio-Moldova. The recording was made in 1975 by E. Verbețchi (clarinet) and the Chamber Orchestra of the State Company Teleradio-Moldova, conductor — Timofei Gurtovoi. The author has attempted to determine some features of E. Verbețchi's interpretive style such as: the specific treatment of the composer's text, his individual approach to the clarinet part, the dynamic and articulation indications etc.*

**Keywords:** concerto, clarinet, interpretation, sonata form, exposition, development, recapitulation.

*Данная статья является исполнительским анализом Концерта для кларнета и камерного оркестра Серафима Бузилэ, осуществленным на основе записи из фондов Государственной компании Телерадио-Молдова. Запись была сделана в 1975 Е. Вербецким — кларнет, и камерным оркестром Государственной компании Телерадио-Молдова, дирижер — Тимофей Гуртовой. Автор попытался определить такие черты исполнительского стиля Е. Вербецкого, как особая трактовка композиторского текста, индивидуальное прочтение кларнетовой партии, динамических и артикуляционных указаний и др.*

**Ключевые слова:** концерт, кларнет, исполнение, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза.

Serafim Buzilă (1937–1998) — compozitor, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, autorul lucrărilor simfonice, camerale, vocale. Printre creațiile simfonice semnate de S. Buzilă se numără: *Concertul* pentru orchestră de cameră, pian și timpane (1970), *Concertul* pentru vioară și orchestră (1970, redacția a doua — 1986), *Uvertura festivă pentru orchestră simfonică* (1972), *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră (1973), *Vals* (1977), *Chișinău*, micro-poem, (1977), *Simfonieta* pentru orchestră de coarde (1979), *Simfonia în C* op. 19 (1981, redacția a doua — 1982), *Sonatina* pentru orchestră de coarde (1982), *Șase piese* pentru orchestră de coarde (1986), *Suita nr. 1*, op. 23a (1992), *Suita nr. 2*, op. 23b (1992), *27 august*: marș simfonic op. 24 (1992).

Fiind semnat în anii 1970, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă a rămas în umbra creațiilor mai cunoscute și mai des interpretate, cum ar fi concertele semnate de V. Zagorschi, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Neaga. Cu părere de rău, din aceasta cauza *Concertul*

instrumental menționat nu a fost studiat de muzicologii autohtoni. Totodată, fiind interpretată de E. Verbețchi, această creație a rămas în istoria muzicii naționale și a artei interpretative din anii 1970 (înregistrare în fondurile Companiei de Stat Teleradio-Moldova a fost realizată pe data de 12 noiembrie 1975 având ca protagoniști pe E. Verbețchi, orchestra de cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor — Timofei Gurtovoi<sup>1</sup>).

Prezența a trei concerte instrumentale în lista creațiilor lui S. Buzilă demonstrează o tendință care a fost menționată de O. Vlaicu: „Referitor la diferențierea interioară a creației instrumentale de cameră a lui S. Buzilă, se distinge clar tendința autorului de a scrie cicluri de proporții sau compoziții monopartite, de a evita lucrările cu program, acordând preferință genurilor tradiționale” [1, p. 54].

*Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă prezintă o structură ciclică din trei mișcări cu raportul tempourilor destul de tradițional: *Allegro non tanto*, *Larghetto*, *Allegro con brio*. **Prima parte a Concertului** *Allegro non tanto* este compusă în formă de sonată, totuși cu unele abateri de la principiile clasice. Această trăsătură de tratare individualizată a formelor tipice muzicii clasice se observă și în alte creații semnate de compozitor.

Introducerea se bazează pe o temă cu intonații bine reliefate, inclusiv săritura pe interval de cvartă descendentă cu mișcarea pe treptele I-a, a II-a, a III-a în tonalitatea de bază *h-moll*. Profilul melodic și anume îmbinarea nucleului cu desfășurarea ulterioară a lui, împreună cu expunerea temei introducerii în tonalitatea dominantei *fis-moll*, creează anumite aluzii cu principiile constructive ale unei fugi (*proposta-risposta*). Factura introducerii este preponderent lineară pe baza polifoniei contrastante cu dublarea liniei melodice în octavă. Toate procedeele sus menționate creează un context stilistic baroc.

Dacă ne vom referi la planul tonal al primei mișcări, menționăm interacțiunea principiilor tonale și modale: compozitorul îmbină foarte iscusit elementele tonalității *h-moll* cu treapta a IV-a ridicată (în celula melodică din m.5) și cu îmbinarea modului natural cu cel armonic. Concomitent folosirea treptei a IV-a ridicate în tema introducerii (m. 4) sau a sextei dorice (sunetul *sol-diez*) se tratează ca o intervenție a sistemului modal folcloric, a procedeelelor de „cromatică alterațională” (definiția este împrumutată din cartea G. Cocearova și V. Melnic) [2, p. 126] și de polimodalism.

**Tema grupului principal** se bazează pe mișcarea treptată, profilul melodic fiind destul de complex cu folosirea diferitor versiuni ale treptelor (îmbinarea treptei a V-a naturale și celei coborâte). În mm. 23-25 merită să fie menționată folosirea a trei variante diferite ale treptei a IV-a: naturală, ridicată și coborâtă.

Acest procedeu de alternare cromatică a treptelor modului apare ca o trăsătură comună cu gândirea modală a lui D. Șostakovici. După cum afirmă cercetătorul A. Doljanski: „Concomitent cu modurile deja cunoscute în istorie, Șostakovici utilizează și unele forme noi ale acestora, de exemplu, modul frigid cu treapta a IV-a coborâtă (sau modul frigid coborât)” [3, p. 27]. În cazul *Concertului* lui S. Buzilă găsim unele structuri modale sintetice bazate pe interacțiunea modurilor dorice și hipofrigice. Merită să fie menționat caracterul linear al facturii orchestrale, dublările melodiei în octavă sau prin intermediul acordurilor de structură terțară, folosirea polifoniei contrastante (mm. 11–12) care dezvăluie unele particularități stilistice ale muzicii baroce.

---

<sup>1</sup> Timofei Gurtovoi (1919–1981) — trombonist, dirijor. În perioada anilor '50–'70 ai secolului trecut a activat ca director artistic și prim-dirijor al Filarmonicii Naționale din Republica Moldova. Pe parcursul activității sale artistice a colaborat cu așa interpreți ca H. Neuhaus, E. Gilels, L. Kogan, S. Lemișev, M. Rostropovici etc. Unul dintre întemeietorii școlii naționale de dirijat simfonic.

Partida clarinetului dezvăluie natura monologică a temei: expunerea liniei melodice ce aparține clarinetului este susținută doar de violoncele și contrabasuri pe baza unei formule de tip *ostinato*. Acest procedeu permite ascultătorului să-și axeze atenția doar pe melodia solistului. De la interpret se cere un caracter de sunet sumbru, închis, în limitele nuanței *piano* și *mezzo piano*. E. Verbețchi sesizând caracterul monologic al temei principale, folosește foarte moderat stilul interpretativ concertistic: aici nu este folosită expunerea briliantă, subliniată a temei principale, ea fiind contopită cu sonoritățile orchestrale.

Expunerea temei principale în orchestrală se construiește în întregime din motive melodice împrumutate din introducere, asigurând astfel integritatea intonațională a expoziției. În procesul de dezvoltare discursul muzical devine mai dramatic.

În viziunea interpretativă lui E. Verbețchi tema principală capătă un caracter elegiac, melancolic realizat prin tratarea specifică atât a textului muzical, cât și a mijloacelor de expresie. Astfel nuanța dinamică *mf* indicată inițial de către compozitor în partida clarinetului este substituită de interpret cu cea de *p*, *mp*, în plus muzicianul aplică articulația *legatissimo*, accentuând caracterul trist, sumbru al melodiei și obținând un timbru bogat. Este știut din practică concertistică că executarea hașurii *legatissimo* este destul de dificilă, necesitând un nivel înalt de măiestrie și o corelare perfectă dintre toate componentele aparatului interpretativ.

Aspectele tehnice ale articulației au fost examinate de către K. Mühlberg, care afirmă că „Un *legato* bun se obține nu numai prin aplicarea iscusită a nuanțelor dinamice în procesul unirii sunetelor, dar în mare parte și prin cultura mișcării degetelor. Cu cât mai fin și mai lent, cu o tensiune elastică se cobor sau se ridic degetele, cu atât *legato* va fi mai catifelat (*legatissimo*) sau mai puțin catifelat (*legato* accentuat)” [4, p. 22].

În afară de aceasta, interpretarea hașurii *legatissimo* necesită și o coordonare perfectă a respirației. Despre aceasta scrie B. Dikov, afirmând că „este necesar de atenționat la faptul ca expirația și momentul de trecere de la un sunet la altul să se execute cât mai lent, fără careva accentuări ale sunetului” [5, p. 202].

Analizând interpretarea lui E. Verbețchi a creației vizate, observăm că muzicianul a reușit să obțină o sonoritate omogenă a registrelor, datorită utilizării unei expirații intense, coordonând perfect forța buzelor și reușind să evite diferite rupturi de sunet, a.n. „murdării”. Pe lângă aceasta clarinetistul pe întreaga durată a melodiei păstrează un ritm uniform, foarte exact.

Concluzionând cele menționate anterior afirmăm că maniera interpretativă a lui E. Verbețchi, exprimată prin specificul tratării temei principale, se deosebește prin îmbinarea unei expresiei rafinate cu concordanța logică a ideilor. Aceasta se explică prin înțelegerea perfectă de către interpret a conceptului de bază al compozitorului.

**Puntea** (m. 37) de asemenea este construită pe intonațiile temei introducerii cu aplicarea unor procedee polifonice. Astfel, intonația incipientă din introducere formată din secunda mare – secunda mică ascendentă, aici este substituită de secunda mică – secunda mare descendentă. Acest procedeu poate fi tratat ca inversare. Sub aspect tonal, subliniem folosirea procedeelelor de politonalitate, unde în fiecare strat al țesăturii orchestrale se află acordurile îndepărtate, cum ar fi: îmbinare trisonurilor *h-moll* și *f-moll*, tonicilor omonime *Fis-dur* și *fis-moll* (ca un semn al sistemului minoro-major omonim), sau includerea tonicii *G-dur* tratată ca treapta a doua coborâtă în tonalitatea inițială.

**Tema grupului secundar** (m. 44) aduce un contrast tematic și emotiv: această temă se deosebește printr-un caracter mai lejer, dansant. Factura muzicală se schimbă, se implică

registru acut al instrumentului solistic. Concomitent abundența melismaticii de sorginte folclorică (*mordenți, triluri, glissando*) adaugă un colorit folcloric bine pronunțat. Fiind îmbinată cu sonorități mai fine, această secțiune capătă niște trăsături pastorale. Același scop au și aspectele metro-ritmice ale acestei secțiuni: ea se bazează pe niște modele mai complexe, cu ritm punctat inversat, alternarea capricioasă a modelelor metrice (3/4, 4/4, 2/4).

Tema secundară tinde spre forma tripartită: părțile extreme sunt expuse *solo*. Acest specific al temei secundare *solo* fără acompaniament orchestral. În aceste condiții, nefiind limitat ritmic sau intonațional de partida orchestrală, E. Verbețchi interpretează începutul temei secundare foarte liber, într-o manieră improvizatorică, cu *ritenuto* în m. 44 și *accelerando* în mm. 46–47.

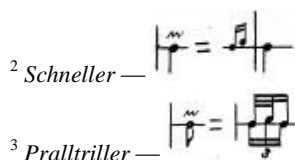
O atenție deosebită merită să fie acordată specificului interpretării *mordentului* care pe parcursul istoriei diferă de la o epocă la alta. Semnul grafic care astăzi în teoria muzicii indică *mordentul* în epoca barocului desemna o varietate a trilului și se numea *pralltriller*. Despre specificul interpretării acestei figuri ornamentale în epoca barocului muzical A. Beischalg scria: „Bach nu urma cu strictețe doctrinei franceze — de a începe trilul cu nota superioară, de aceasta nu este cazul de a ne abate de la norme — de a începe trilul de la nota de bază” [6, p. 121].

La clasici *pralltrillerul*, după afirmațiile lui A. Beischalg, este tratat astfel „Ca urmare a introducerii în practică a procedului de anticipare acest ornament a fost tratat diferit: în calitate de *schneller*<sup>2</sup> și *pralltriller*<sup>3</sup>” [6, p. 121]. În contextul creației de față E. Verbețchi a tratat mordentul de asemenea în două forme: în primul caz aceasta este interpretat mai melodizat cu o ușoară anticipare a hașurii (mm. 55–57), iar în al doilea caz este interpretat scurt, din contul notei de bază (mm. 70–72).

Spre sfârșitul expoziției paleta nuanțelor dinamice se extinde spre deosebire de tema principală cuprinzând așa nuanțele *mf*, *f*. Linia melodică a temei secundare îmbină toate registrele instrumentului, și necesită de la clarinetist o corelare perfectă a tuturor componentelor aparatului interpretativ în vederea obținerii unei sonorități uniforme, cu aplicarea a hașurii *détaché*.

**Dezvoltarea** se construiește din trei faze. Prima fază (începând cu m. 80) tratează materialul temei principale, faza a doua se construiește pe elemente melodice ale temei secundare, în timp ce faza a treia reprezintă o cadență destul de desfășurată. Un rol important în cadrul primei faze capătă o celula expresivă formată din secunda mică ascendentă – terța mică descendentă din tema introducerii, care dinamizează și dramatizează discursul muzical (vezi, de exemplu, mm. 82–83). Sonoritatea devine mai dansantă, acută, apropiindu-se de *scherzo*. Aici apar desene ritmice acute noi (triplele, combinație din două optimi pe timpul doi înconjurate de pauze etc.).

Registru clarinetului în cadrul fazei a doua se extinde considerabil atingând sunetul *re*<sup>3</sup>. Plasarea temei în registru acut creează mai multe dificultăți de ordin interpretativ aceste sunete fiind destul de greu de interpretat, deseori suferind intonația. E. Verbețchi depășește acest dificultăți interpretative folosind procedee de emiterie a sunetului cum ar fi: un sunet dens, bogat



timbral, pe nuanța dinamică *forte*, reținerea maximă a duratelor, articulația exactă a frazelor muzicale.

O sarcină aparte prezintă interpretarea trilurilor în diferite registre, găsim o digitație potrivită pentru a păstra interpretarea omogenă a trilurilor, fără devieri de sunet. În cadrul dezvoltării un rol aparte capătă timbru de clopote, care S. Buzilă introduce și pe hotarul fazei a doua cu cadența. Astfel, o culoare timbrală are o funcție compozițională.

Ultima fază a dezvoltării, și anume **cadenza**, cere o analiză aparte. Examinând locul și rolul cadențelor în istoria artei interpretative A. Fedotov afirmă că „până la începutul sec. XIX cadența în concertele instrumentale avea un caracter improvizatoric, adică se presupunea că solistul va demonstra în propria sa cadență măiestria, virtuozitatea și înțelegerea perfectă a caracterului creației interpretate și a stilului autorului... Mai târziu cadențele erau scrise de compozitori; acestea erau introduse atât în prima mișcare a creației cât și în cea de-a doua și a treia” [7, p. 113]. Astfel, una din trăsăturile de bază ale cadenței este caracterul improvizatoric, presupunând o tratare liberă a metro-ritmului, a nuanțelor dinamice, agogice etc.

E. Verbețchi de fapt creează o cadenza proprie, bazându-se pe laturile melodice ale cadenței semnate de S. Buzilă. El păstrează unele elemente melodice, celulele cele mai expresive, dar tratează foarte liber modelele ritmice originale, schimbă deseori fondul intonativ al pasajelor, ca urmare raportul materialului scris de autor cu cel inventat de interpret se află în echilibru.

Așadar, în contextul estetic-stilistic al muzicii contemporane E. Verbețchi-interpretul îi readuce semnificația inițială a cadenței, tipică pentru epoca barocului — ca o zonă de improvizație a interpretului. După cum menționează A. Merculov, în acea perioadă „lipsa unor prevederi în text de interpretare a cadenței, nu era un obstacol pentru solist. Pentru aceasta se potriveau orice acord instabil înainte finalului piesei sau ariei (a unei părți din sonată sau concert). Mai mult, doritorul de a se prezenta cu o cadență, o putea începe și pe tonica finală, iar deja după acest *solo* era interpretat încă odată *tutti* orchestral sau al instrumentului acompaniator” [8].

Rolul și funcția cadenței în creație, după cum remarcă A. Merculov, era perceput în mod diferit de muzicieni, iată de ce „în a doua jumătate a sec. XVIII, unii muzicieni tot mai mult insistau la o legătură cât mai organică a cadenței cu muzica interpretată” [9].

Cu toate acestea marea majoritatea a cadențelor din acea epocă nu conțineau careva elemente intonaționale comune cu creația interpretată. După cum afirmă cercetătorul citat mai sus „deseori ele erau construite în baza unor mișcări melodice generalizate (de exemplu sub forma unor game, arpegii)” [9]. Astfel, prin mijloace interpretative de expresivitate, se reconstruiește specificul stilistic și comunicativ al concertării din epoca barocului.

Așadar, în perioada barocului s-au cristalizat două tendințe diferite de compunere a cadenței de către solist. Conform primei tendințe, cadența solistului se compunea de către interpret pe baza unui fond intonativ al creației, sau cel puțin al părții unde a fost inclusă această cadență. Astfel, interpretul devenea coautor al compozitorului. Tendința două consta în utilizarea de către interpret a a.n. *forme generale de mișcare* (cum ar fi pasaje, diferite procedee tehnice lipsite de individualitate intonațională), accentuează latura tehnică a *Concertului* în detrimentul aspectului intonativ al lui. În cazul lui E. Verbețchi observăm folosirea primei tendințe care nu doar îmbogățește conceptul componistic inițial ce aparține lui S. Buzilă, ci și păstrează integritatea intonațională a creației vizate.

O trăsătură esențială în procesul interpretării oricărei cadențe este aplicarea și interpretarea cât mai perfectă a procedurii *rubato*. După cum afirmă B. Dikov, acesta „se întrebunțează în cele mai diverse creații, însă cel mai oportun este utilizarea lui, acolo unde este necesar, de a accentua caracterul emotiv sau dramatic al muzicii. Foarte eficient și adecvat este de a-l folosi în creații cu caracter improvizatoric și în cadențele solistice” [5, p. 133].

Tehnica de interpretare a *rubato*-ului a fost explicată de același autor care menționează că „Cea mai complexă și fină manifestare a agogicii este interpretarea „în tempou liber”, sau „în tempou *rubato*”. Arta interpretării *rubato* se bazează pe depășirea artistică justificată a metroritmului mecanic prin intermediul unor nuanțe agogice fine. Dificultatea procedurii *rubato* constă în faptul că el întotdeauna trebuie să fie firesc și logic. Pentru obținerea acesteia interpretul trebuie aibă un simț al măsurii artistice bine dezvoltate, să înțeleagă bine stilul și caracterul creației interpretate” [5, p. 132–133].

Trebuie de subliniat faptul că în interpretarea propriei sale cadențe E. Verbețchi tratează foarte liber și gradual nivelul de tensiune intonațional, ritmic. Cadența este începută la nuanța *pp* cu aplicarea hașurii *non legato* care ulterior trece într-o articulație *marcato* cu extinderea nuanței dinamice până la *mf*. Apogeul întregii cadențe este plasat odată cu începerea secvențelor armonice ascendente cu care finisează întreaga cadență.

Merită să fie remarcat și gradul foarte înalt de înțelegere a legităților componistice demonstrate de E. Verbețchi: cadența, re-făcută de el, se încadrează foarte firesc în stilul individual al lui S. Buzilă, nu se percepe ca un material sonor străin, astfel demonstrând un simț impecabil al stilului muzical, un anumit „mimetism” la stilul componistic individual.

**Repriza** primei părți de fapt reprezintă o a „două dezvoltare”. Caracterul instabil al materialului muzical, abundența secvențelor, dezvoltarea melodică, ritmica, factuală se observă în punte (care este extinsă considerabil în comparație cu expoziția (mm. 194–221) și a secțiunii finale a acestei părți. Este vorba de *Coda* orchestrală (m. 238, *Con moto*).

Principiile polifonice se realizează foarte iscusit de compozitor în expunerea temelor de bază în cadrul reprizei: aici tema principală se expune în registrul acut, în timp ce tema secundară în registrul grav, fapt ce provoacă adăugarea nuanțelor noi: profilul sonor astfel devine mai echilibrat. Pe plan tonal subliniem păstrarea raportului tonal inițial și în repriză (*h-moll – H-dur*), fapt, care pune sub semnul întrebării manifestarea principiului formei de sonată.

Așadar, tratarea individualizată a formei de sonată în prima parte a *Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră* de S. Buzilă, dezvăluie o trăsătură tipică pentru mai multe creații de acest gen, semnate în secolul al XX-lea. După cum afirmă T. Ter-Martirosean, „se dinamizează repriza, deseori fiind contopită cu coda, care generalizează dezvoltarea anterioară. Deși tema principală și secundară poartă un caracter contrastant individualizat, la baza lor deseori se regăsește integritatea intonațională, care duce la folosirea principiilor monotematice” [10, p. 255].

Particularități constructive ale primei părți din *Concertului pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă sunt reprezentate în următoarea schemă:

Schema nr.1

secțiunea	Expoziția				Dezvoltarea			Repriza			Coda
plan tematic	introd.	TP	puntea	TS	TP	TS	cadenza	TP	puntea	TS	
nr. măsuri	11	25	7	36	32	33	26	24	28	16	19
plan tonal	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h-fis-Fis</i>	<i>H</i>	<i>d gis g</i>	<i>c h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>		<i>H</i>	

**Partea a II-a a Concertului** (*Larghetto*) se deosebește prin atmosferă instabilă și tragică, cu sonoritățile sumbre ale instrumentelor cu coarde pe hașura *legato*, cu factura orchestrală cromatizată. Sub aspect metro-ritmic pulsația devine mai rară, partida orchestrală fiind expusă pe doimi și pătrimi în cadrul tempoului foarte lent. Aici predomină sunetul *si-bemol* în funcție de «element central al sistemului» (folosind definiția lui Iu. Holopov) [11, p. 37]. În general structura modală a acestei părți poate fi caracterizată ca una cromatica formată din 12 semitonuri (cromatism intratonal) [2, p. 126].

În ceea ce privește latura intonațională a părții a II-a, compozitorul folosește același procedeu de îmbinare a diferitor versiuni ale treptelor (de exemplu, treapta a III-a în m. 7), îmbogățește linia melodică în partida clarinetului cu intonațiile de secundă mărită ca în p. I-a (m. 20), iar intonația din m. 29 seamănă cu mm. 18, 20 din partea I a ciclului. Așadar, în pofida faptului că tematismul părții mediane are un caracter independent, folosirea intonațiilor deja manifestate în partea I conduce la integritatea stilistică a întregului *Concert*.

Aspectul arhitectonic și de dramaturgie are și el particularitățile proprii. Astfel, partea a II-a reprezintă o formă bipartită mare cu funcții diferite ale fiecărei secțiuni. Prima secțiune (mm.1–68) dezvoltă imaginile muzicale pline de statică, iar în cadrul secțiunii a doua (indicația autorului *Cadenza*, p. 21, m. 69) imaginile devin mai senine, iar factura orchestrală destul de densă este substituită de una mai limpede, bazată pe alte principii. Aici pe prim-plan se află o nouă cadență a clarinetului, susținută ulterior de flaut, care se tratează de autor ca al doilea instrument solistic, aplicat local, la nivelul părții a doua. Prin aceasta se confirmă introducerea principilor concertistice nu doar la nivelul instrumentului solistic, ci și la nivelul unui instrument orchestral. Rolul cadenței afirmă încă odată latura monologică a acestei creații.

Sub aspect interpretativ, această mișcare este lipsită de contraste acute ale nuanțelor dinamice sau de articulație, interpretul redând melodiei un caracter tragic, concentrându-se pe această stare emotivă, pe expresivitatea aparte. Totodată, dezvoltarea dinamică duce la extinderea nuanțelor până la *f*. O anumită dificultate pentru interpret reprezintă modul de repartizare a respirației, care nu ar întrerupe logica frazelor muzicale de proporții. După cum remarcă A. Fedotov, o greșeală deseori comisă de interpreți, este „faptul că uneori muzicienii, respectând exact regulile de repartizare a respirației scurtează sunetul înainte de momentul schimbului respirației. Iată de ce dirijorii, muzicienii și pedagogii experimentați accentuează necesitatea reținerii maxime a sunetului care precedă inspirația” [7, p. 75].

Analizând înregistrarea sonoră a *Concertului* menționăm că pe lângă respectarea regulilor generale de frazare menționate anterior, după schimbul respirației E. Verbețchi nu modifică nuanța dinamică, hașura sau tempoul creației, reușind să păstreze integritatea frazelor muzicale. Cadența din această parte la fel este supusă unor modificări melodice, Eugen Verbețchi reușind să o apropie mai mult de conceptul acestei mișcări. De exemplu repetarea succesivă a aceluiași sunet pe vârfurile melodice sunt accentuate în versiunea lui E. Verbețchi.

**Partea a III-a** (*Allegro con brio*) are un caracter vioi și jucăuș de tip *scherzo* cu predominarea imaginilor pozitive<sup>4</sup>. Finalul ciclului se tratează mai puțin tradițional grație apariției cadenței în funcție de codă a întregului *Concert*. Ca și în mișcările precedente, această cadență este supusă unor modificări ne semnificative, interpretul conducându-se în linii generale de versiunea compozitorului.

<sup>4</sup> Cu părere de rău, versiunea reflectată în clavierul concertului se deosebește considerabil de versiunea cântată și înregistrată de E. Verbețchi. În analiza noastră ne orientăm pe versiunea sonoră a creației în cauză.

Din punct de vedere interpretativ ea reprezintă sinteza unor tablouri sonore rustice, unde sunt prezente anumite elemente melodice de tip scherzo. Interpretul a reușit să îmbine iscusit diferite sfere imaginative aplicând diferite forme de articulație, o paletă mare de nuanțe dinamice de la *pp* la *f* și alte procedee.

Structura compozițională a părții finale arată în felul următor:

Schema nr.2

<i>Allegro con brio</i>	<i>Cantando leggero</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Allegro non troppo</i>	<i>Cadenza</i>
m.1 m.39 m.57	m.93-108	m.109 m.165	m.217-274	m.275-311
A B A <sub>1</sub>	C	A D	A	Coda (D)
E F	<i>cis E</i>	E <i>cis</i>	E	H-E

Așadar, structura compozițională a finalului tinde spre forma rondo de tip clasic formată din 5 secțiuni cu două episoade bazate pe tematism diferit. Cadența ce încheie partea finală având funcția compozițională de codă. Merită să fie menționat și plan tonal al părții finalei, unde refren reprezintă tonalitatea *E-dur*, iar ambele episoade se expună în paralela minoră (*cis-moll*). Un alt argument în favoarea formei rondo este tematismul contrastant al ambelor episoade.

Sub aspect ideatic partea a treia sintetizează toate sferile muzicale ale *Concertului*, stabilind unele legături la distanță. Astfel, caracterul muzical al finalei dezvoltă imaginile temei secundare din partea I, tema secțiunii *Cantando leggero* împrumută materialul intonațional din tema principală, iar cadența folosește foarte activ celulele înfrumusețate de apogiaturi din tema de bază a părții finale a ciclului.

Interpretând această mișcare E. Verbețchi a reușit să redea caracterul sacadat, săltăreț, vesel al materialului tematic, obținut prin aplicarea articulației *staccato*, pe alocuri accentuând timpii tari ai structurilor metro-ritmice, astfel evidențiind caracterul dansant al melodiei. Acest material tematic este îmbinat cu alte sfere imaginative mai lirice, unde interpretul reușește să exprime caracterul cantabil al melodiei.

Pe marginea analizei întreprinse facem unele concluzii. Cercetarea făcută anterior ne permite să afirmăm că *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă prezintă un concept sintetic, îmbinând mai multe trăsături stilistice și de gen. Sub aspect stilistic, aici găsim o influență puternică a neobarocului (gândirea lineară, procedee *ostinato*, diferite trăsături polifonice cum ar fi polifonia contrastantă, inversia etc.). Sub aspect arhitectonic la macro-nivel structura tripartită a *Concertului* lui S. Buzilă cu raportul tempourilor *Allegro con tanto* – *Larghetto* – *Allegro con brio*, dezvăluie o tratare destul de tradițională.

Aparte sunt niște aluzii la concertele semnate de compozitorii din secolului al XX-lea, și mai întâi de toate, care aparțin clasicului muzicii contemporane D. Șostakovici (tratarea tipului de „concert-monolog” (definiția aparține E. Mironenco) [12, p. 709].

Sub aspect tematic, acest *Concert* folosește principiul monotematismului, tipic pentru romantismul muzical. Tema introducerii din partea I penetrează toate elementele tematice ale primei părți (tema principală, inversia temei în cadrul punții, implicarea intonațiilor temei introducerii în tema secundară). Acest procedeu afirmă dezvoltarea tradițiilor romantismului muzical în cadrul genului de concert instrumental semnat în a doua jumătate a secolului trecut.

După cum afirmă muzicologul E. Mironenco, „nu toate concertele din acea perioadă sunt egale ca valoare artistică, dar aproape în toate se simte influența noilor tendințe artistice, printre care



mai principale sunt cele neofolclorice și neobaroc, ele generând noi varietăți ale genului concertistic” [12, p. 709]. Elementele neobaroce se îmbină organic cu elementele melodice și ritmice ale folclorului autohton. Această îmbinare se realizează pe baza simțului improvizatoric care unește două sfere stilistice destul de îndepărtate. Improvizația folclorică se realizează în primul rând în ornamentica bogată plasată în partida clarinetului, iar caracterul improvizatoric de tip baroc se regăsește în structurile melodice bazate pe principiul variațional de dezvoltare, în tratarea cadențelor solistice, și în alte procedee realizate atât la nivel componistic cât și cel interpretativ.

Predilecția compozitorului față de orchestra de cameră (în loc de orchestra simfonică) de asemenea reflectă o tendință nouă în creația concertistică a compozitorilor din Moldova din anii 1970, și anume „tendința generală de camerizare a muzicii contemporane” [idem].

Cu privire la raportul partidelor solistice și orchestrale, muzicologul rus A. Anisimov evidențiază patru tipuri diferite. Primul tip este determinat ca *acompaniament* și constă în susținerea partidei solistului în condițiile predominării incontestabile a solistului. Al doilea tip se bazează pe *competiția* solistului cu orchestră, care duce la delimitarea rolurilor forțelor interpretative de bază. Al treilea tip este orientat pe *alianța* solistului cu orchestră, ce rezultă o interacțiune paritară a instrumentului solistic cu orchestră. Și ultimul tip de interacțiune (numit de cercetător *conducere*) legitimează „rolul de lider al orchestrei în dezvoltare tematică a materialului muzical” [13], în timp ce partida instrumentului solistic este supusă dezvoltării simfonice” [13]. Unicitatea *Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră* al lui S. Buzilă constă în faptul că, aparținând în general tipului trei din clasificarea menționată anterior, el în același timp subliniază importanța instrumentului solistic prin includerea cadențelor în toate trei părți ale ciclului.

### Referințe bibliografice

1. VLAICU, O. *Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2010. Chișinău, 2011, pp. 54–56.
2. COSEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia: manual*. Vol. 1: Teoria armoniei. Chișinău: Museum, 2001.
3. ДОЛЖАНСКИЙ, А.Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: *Черты стиля Д. Шостаковича*. Москва, 1962, с. 24–86.
4. МЮЛЬБЕРГ, К. *Путь к совершенству игры на кларнете*. Одесса: КП ОГТ, 2003.
5. ДИКОВ, Б. *Методика обучения игре на кларнете*. Москва: Музыка, 1983.
6. БЕЙШЛАГ, А. *Орнаментика в музыке*. Москва: Музыка, 1978.
7. ФЕДОТОВ, А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975.
8. МЕРКУЛОВ, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: *Старинная музыка* [online]. 2002, № 2 [citată 29.05.2013]. Disponibil: <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm>
9. МЕРКУЛОВ, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: *Старинная музыка* [online]. 2002, № 3 [citată 29.05.2013]. Disponibil: [http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm#\\_edn1](http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm#_edn1)
10. *Музыкальная форма*. Общ. ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974.
11. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония: теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 2003.
12. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 703–732.
13. АНИСИМОВ, А. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков* [online]: автореф. дис. . . канд.искусствоведения. В: disser Cat - электронная библиотека диссертаций. 2011 [citată 30.05.2013]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-solista-i-orkestra-v-zapadnoevropeiskom-skripichnom-kontserte-xvii-xix-vekov#ixzz2SYpGdoKZ>