

8. *Пьесы композиторов Молдавии: 2–7 кл. ДМШ. Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская и А. Дайлис.* Москва: Музыка, 1964.
9. *Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ. Ч. 1. (Для учащихся 3–4 классов). Сост. и ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963.
10. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni: (p-ru 2 și 4 mâini). P. 1. Alcăt. și red. T.Voițehovskaia și A.Dailis.* Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
11. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni: (p-ru 2 și 4 mâini). P. 2. Alcăt. și red. T.Voițehovskaia și A.Dailis.* Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
12. *Избранные фортепианные произведения молдавских композиторов.* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961.

**CULEGEREA MELODII POPULARE MOLDOVENEȘTI
DE CAROL MICULI CA MODEL DE TRATARE A FOLCLORULUI
LA ÎNCEPUTURILE COMPONISTICII MOLDOVENEȘTI**

THE COLLECTION *POPULAR MOLDOVAN MELODIES* BY CAROL MICULI
AS A MODEL OF APPROACHING FOLKLORE
AT THE BEGINNING OF THE MOLDOVAN COMPOSITION SCHOOL

DIANA BUNEA,

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

ECATERINA GÎRBU,

lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Autoarele articolului cercetează unele modalități de tratare a folclorului în culegerea „Melodii populare moldovenești”, transpuse pentru pian de C. Miculi, în anii '50 ai secolului XIX. Compozitorul tinde să îmbine autenticul popular cu mijloace de expresie academico-romantice în armonizare, ritmică, formă, factură ș.a. Această culegere poate fi considerată drept una din pietrele de temelie ce au stat la începuturile componisticii moldovenești.

Cuvinte-cheie: folclor, armonizare, ritm, formă, factură, componistica națională.

The authors investigate some approaches to folklore treatment in the collection „Popular Moldovan Melodies” transcribed for piano by C. Miculi, in the 50s of the 19th century. The composer tends to combine authentic folklore features with academic and romantic ways of expression in harmonization, rhythm, forms, texture. This collection can be considered as one of the cornerstones of the national Moldovan and Romanian composition school.

Keywords: folklore, harmonization, rhythm, form, texture, the national composition.

Este cunoscut că în veacul al XIX-lea, în Țările Române a avut loc o perioadă de renaștere națională și culturală, condiționată în mare măsură de evenimentele social-politice ce au bulversat continentul european încă la sfârșitul secolului precedent — avem în vedere în primul rând, revoluția franceză, care, pe plan cultural, a servit drept un puternic imbold pentru emanciparea națiunilor europene, pentru aprecierea și valorificarea tezaurului lor național.

În prima jumătate a secolului XIX, cultura noastră muzicală a trecut prin transformări esențiale, fiind marcată de diminuarea influenței orientale și lărgirea celei occidentale atât în învățământ (tinerii fac studii europene ș.a.) cât și în viața culturală (turneele trupelor de operă italiene, înlocuirea vechilor meterhanele cu fanfarele de tip occidental ș.a.). În această perioadă apar primele creații românești de tip european, oamenii de cultură își îndreaptă privirile spre arta populară, începe valorificarea conștientă a acesteia. M. Kogălniceanu, în *Dacia literară* (începând cu 1840), înaintază un adevărat „manifest romantic”, pledând pentru adresarea la subiectele istorice, folclorul românesc, pentru cultivarea creației populare. Folclorul devine obiect al preocupărilor teoretice, dar și sursă importantă de inspirație pentru scriitori și muzicieni — printre primii, Alecu Russo definește folclorul drept oglindă realistă a vieții poporului și izvor nesecat de inspirație pentru literatura cultă, Vasile Alecsandri publică primele culegeri de folclor, iar Gheorghe Asachi își îndreaptă atenția spre mitologia populară.

La rândul lor, muzicienii din această perioadă caută să valorifice folclorul românesc. Iată ce scrie cercetătorul Zeno Vancea, cu referire la reprezentanții primei generații de compozitori români (Al. Flechtenmacher, E. Wachmann, A. Wachmann și L. Wiest): „...acești înaintași ai muzicii românești ... au căutat să-i imprime, în conformitate cu spiritul vremii, un distinct caracter național.” [1, p.16].

În prima jumătate a secolului XIX apar colecții de cântece populare, scrise în notație vest-europeană și aranjate pentru pian — vorbim aici de culegerile lui F. Rouschitzki (*42 de cântece moldovenești, valahe, grecești, turcești*, 1834), C. Steleanu (*Hori naționale românești* 1847), C. Miculi — (*4 caiete ce cuprind câte 12 arii naționale românești*, 1854), H. Ehrlich (*Arii naționale românești*, apărută la Viena în 1850), A. Flechtenmacher (*Colecțiune de cântece naționale*, 1869), Ioan A. Wachmann (*România, Buchet de melodii valahe originale, Ecouri din Valahia, Malurile Dunării* — patru caiete publicate între 1846–1860), Alexandru Berdescu (nouă caiete de *Melodii*, 1860) ș.a. Amintim și cele câteva *Codexuri* apărute în aceeași perioadă, care conțin și melodii populare — în special, din mediul urban.

Se remarcă diversitatea melodiilor cuprinse în culegerile date (cântece românești, alături de cele grecești și turcești, melodii din repertoriul lăutăresc, române, cântece de lume, dansuri), ce oglindește repertoriul muzical, în special, urban, care circula în acea perioadă și care va intra în repertoriul pianistic național al saloanelor timpului.

Toate acestea au o dublă importanță, atât pentru știința etnomuzicologiei, cât și pentru istoria muzicii naționale, marcând, pe de o parte, începuturile valorificării profesionale a folclorului, iar, pe de alta — crearea unor prime mostre ale componisticii naționale românești. Apariția lor vorbește despre interesul pentru folclor, manifestat în mediile cultural-intelectuale, dar și despre dorința de a-l face cunoscut unui public mai larg. După aprecierea mai multor cercetători, aceste prime culegeri de melodii populare au servit drept bază pentru crearea culturii muzicale românești moderne.

În contextul cultural al vremii s-a remarcat, în calitate de pianist, compozitor, pedagog și dirijor, **Carol Miculi** (1821–1898). Născut la Cernăuți, a desfășurat o activitate artistică prodigioasă în Bucovina și Moldova, dar și peste hotare (în calitate de director al Conservatorului din Lvov)¹.

¹ După cum se știe, în muzicologia europeană acestui compozitor i se acordă un merit aparte, (el fiind discipol al lui Chopin), ca prim editor al operelor complete ale marelui compozitor, în 17 volume.

Muzicologul Zeno Vancea îl apreciază pe C. Miculi ca fiind un reprezentant de vază al primei generații de compozitori români, alături de Ioan Andrei Wachmann (1807–1883) Ion Kartu (1820–1897), Alexandru Flechtenmacher (1822–1898), Eduard Wachmann (1836–1924), compozitori pentru care muzica noastră populară a constituit una din principalele surse de inspirație.

Tendința de adresare la muzica populară se înscrie în tradițiile curentului romantic, fiind definitorie în procesul de devenire a componisticii naționale, dar și a școlilor componistice naționale europene. În acest context, putem presupune că C. Miculi și-a îndreptat atenția spre valorile folclorului românesc și datorită celebrului său profesor, F. Chopin, a cărui muzică este axată puternic pe temeliile folclorului polonez.

Aportul său în cadrul procesului de devenire a muzicii românești moderne este notabil, numele lui rămânând strâns legat de publicarea unei din cele mai importante colecții de cântece și jocuri populare românești din nordul Bucovinei și din Moldova, din prima jumătate a secolului al XIX-lea — *Quarante huit airs nationaux roumain*, înmănușate în patru caiete, câte 12 melodii, apărute la Leopold (Lvovul de astăzi) în 1854 și republicate mai apoi în diferite orașe (Kiev, Cernăuți, Iași, București, Varșovia, Leipzig, Paris)².

Chiar de la prima sa publicare, această colecție s-a remarcat prin mai multe momente ce au făcut-o deosebită de alte colecții apărute în acea vreme — în special, prin *diversitatea surselor de culegere* a pieselor, prin *varietatea genuistică* a acestora, cât și prin *tendința de păstrare a specificului popular* al fiecărei melodii în parte.

C. Miculi introduce în colecția sa melodii variate, ce provin nu doar din mediul urban, conform șabloanelor timpului, ci și din mediul rural și păstoresc — doine, cântece, cântece de lume, dansuri, melodii păstorești. O bună parte au fost culese și selectate de către compozitor în timpul aflării în satele din Bucovina și Moldova — se știe că el a fost oaspete des la Șipote, la părintele Iraclie Porumbescu (tatăl lui Ciprian Porumbescu), unde își petrecea vacanțele în fiecare vară și unde își aducea pianul tocmai din Lvov. De asemenea, se știe că Miculi, „alături de elevul său Gustav Lange a străbătut munții, pe la stânele de oi, ascultând cântecele ciobanilor [3, p. 37].

Totodată, găsim în culegerea sa și mai multe melodii din repertoriul marilor lăutari ai timpului — Nicolae Picu din Bucovina și Barbu Lăutaru din Moldova, pe care C. Miculi, fără îndoială, ar fi avut ocazia să-i asculte [2, p. 5]. Astfel, în comparație cu sursele la care se adresaseră contemporanii săi (abordând preponderent folclorul urban), proveniența melodiilor prezente în culegerea lui Miculi este diferită.

La acestea adăugăm și un alt fapt important, menționat de cercetători — rigurozitatea cu care compozitorul a notat melodiile, cât și respectarea originalului cules — pledoarie pentru păstrarea autenticității sursei populare.

În acest context, apare semnificativă afirmația lui Corneliu Buescu: „Iată deci că Miculi a efectuat culegerea de melodii nu ca un diletant, ci ca un adevărat artist muzician pe deplin format. Conducându-l în permanență de cunoștințele căpătate de la maestrul său polonez, în legătură cu cântecul popular și cu valorificarea lui, Miculi nu și-a permis să introducă nici cea mai mică

² La Chișinău, acestea au fost editate în anul 1987, sub îngrijirea lui Gleb Ceaicovschi-Mereșanu. În cele ce urmează, vom utiliza anume această ediție [2].

variere, în ceea ce privește linia melodică, chiar dacă printr-o asemenea „contribuție” cântecul sau aria ar fi avut poate de câștigat” [3, p. 49].

De asemenea, este importantă și înalta prețuire pe care a arătat-o Vasile Alecsandri acestei colecții, într-un articol apărut în *România literară*, la 1855, intitulat *Melodiile românești ale lui Șarl Miculi*. Se știe, că și marele poet era unul din adepții neobosiți, alături de alți înaintași ai vremii, ai păstrării nealterate a tezaurului nostru popular.

Așadar, compozitorul Carol Miculi a urmat și a promovat, încă în prima jumătate a secolului XIX, principii progresiste de culegere a creației muzicale populare. Putem să ne convingem de acest fapt, urmărind mai îndeaproape desfășurarea discursului muzical al pieselor, care, fără îndoială, păstrează, fie și în înveșmântare muzical-academică, prospețimea și parfumul sursei populare.

În cele ce urmează, ne propunem o scurtă privire analitică-structurală a pieselor culese și transpuse pentru pian de Carol Miculi, în vederea depistării și aprecierii conexiunilor dintre academic și popular, cât și a dezvoltării unor aspecte ale abordării, de către compozitor, a sursei populare, în contextul începuturilor componisticii românești.

Astfel, unul din primele și cele mai interesante aspecte, din punctul de vedere arătat mai sus, este **armonizarea** melodiilor. Cercetătorul C. Buescu, în monografia citată mai sus [3], vorbește despre „măiestrita realizare a armonizărilor” și despre tendința de „păstrare nealterată a creației populare românești”. „În general, limbajul armonic folosit de Miculi este deosebit de colorat. În armonizarea ariilor și jocurilor ce alcătuiesc colecția, Miculi nu se limitează doar la treptele principale ale tonalităților, ca alți compozitori contemporani lui ci, foarte des, apelează la treptele secundare pe care la alterează sau le combină în acorduri de septimă de dominantă și de nonă, ceea ce creează o mare varietate coloristică” — arată Buescu [3, p. 49]. Astfel, chiar dacă compozitorul a notat melodiile fără să intervină în mersul lor melodic sau cadențe, armonizările acestora poartă amprenta unei abordări polivalente — pe de o parte acestea sunt tributare limbajului armonic romantic, foarte apropiat de cel al marelui său profesor, iar pe de alta — putem găsi numeroase exemple de armonizare ce vorbesc despre faptul că maestrul a dorit (și, în multe cazuri, a reușit) să scoată în evidență specificul armoniei populare, așa cum, cel mai probabil, îl cunoștea din întâlnirile sale cu tarafurile de lăutari vestiți ai vremii.

Armonizarea melodiei *Plinu-s, plinu-s de dușmani* [2, p. 16], este edificatoare în acest sens. Mai întâi, prin faptul că aici maestrul realizează o sinteză dintre armonia modală și cea tonală, specifică stilului romantic (al celui chopinian, în special). Astfel, în primele două părți ale melodiei, ce se desfășoară în cadrul unei forme *quasi* deschise libere (AAB) el păstrează pronunțatele trăsături modale ale melodiei, prin unisonurile și armonizarea discretă, de fundal, ce se impune doar în segmentele cadențiale. Secundele mărite pe care le conține melodia sunt fie „ocolite” prin unison (fapt deosebit de important, întrucât armonizarea acestora deseori capătă sonorizări străine sursei folclorice), fie scoase în evidență cu multă inspirație prin acorduri de septimă (aici — al dublei dominante, t.3). Partea a treia a melodiei în cauză, în care este situată și culminația acesteia, de o expresivitate aparte, a căpătat a armonizare intensă, bogată, prin succesiunea variată a acordurilor de septimă ale dublei dominante și dominantei (t.20). Din câte vedem, în această piesă armonia nu este doar un simplu apanaj componistic, — ea servește drept un mijloc eficient de evidențiere a culminației emoționale a piesei, de dezvoltare a conținutului ei muzical.

Armonizarea acestei piese este, oarecum, reprezentativă pentru întreaga culegere, întrucât este axată pe sinteza armoniilor academic-romantice cu specificul armonic național, de natură monodic-modală. Această manieră de armonizare poartă un caracter original, novator pentru muzica timpului său.

Compozitorul a sesizat și a scos în evidență și caracterul monodic specific melosului popular românesc, fapt exprimat prin armonizările extrem de rafinate ale unor piese cum sunt *Doina (a-moll)* [2, p. 31] sau *Buciumul* [2, p. 23]. Aici se remarcă *isonul*, care, expus în factură largă, intervale mari, conferă melodiilor o sobrietate și noblețe deosebite.

Astfel, ca și pentru marele său profesor, pentru Miculi, armonia devine un mijloc de expresie muzicală deosebit de important. Pe lângă tendința de *sintetizare a armoniei academice cu particularitățile celei populare românești*, prin care se caracterizează înveșmântarea armonică a pieselor din culegerea lui Miculi, putem vorbi și despre prezența *caracterului coloristic*, inerent armoniei romantice. Compozitorul accentuează acest caracter nu doar prin succesiuni armonice complexe (înlănțuiri ale acordurilor de septimă, alterații și cromatizări), ci inclusiv și prin *ison*, care, expus în factură de octavă-cvintă, nu doar amplifică volumul sonorității, ci creează și efecte sonore de o originalitate aparte.

Prezența unor armonizări cu caracter sintetic este confirmată și de C. Buescu: „...față de culegerile lui I.A. Wachmann, Al. Flechtenmacher sau H. Ehrlich, în culegerea sa Miculi apelează la elemente noi față de procedeele clasice. Este vorba de combinarea, deosebit de măiestrită a unor particularități specifice curentului romantic cu elemente de natură folclorică națională românească” (fără, însă, a specifica elementele în cauză) [3, p. 51].

De fapt, stilul de armonizare a surselor folclorice, utilizat de compozitor, reprezintă o realizare importantă, reprezentativă pentru începuturile componisticii românești, realizare ce a însemnat o valorificare a cântecului popular în cadrul muzicii academice. Ne alăturăm tezei aceluiași autor, care afirmă: „De bună seamă că Miculi nu avea cum să bănuiască pe atunci că maniera în care el armoniza ariile și jocurile ce alcătuiesc colecția sa va da naștere, câteva decenii mai târziu, unei puternice școli naționale muzicale, care avea să creeze, pe baza bogatului tezaur muzical popular, opere românești de valoare universală” [3, p. 51]. Considerăm că anume acesta este rolul cel mai prețios pe care-l au armonizările culegerii în cauză.

Abordarea **ritmului** nu este mai puțin complexă — mai întâi, este de menționat precizia ritmică, cu care Miculi a efectuat transcrierile melodiilor. „În ceea ce privește ritmica, nu încap nici o îndoială că a respectat-o cu strictețe, de la începutul și până la sfârșitul fiecărei piese...”, arată același autor [3, p. 49]. Se remarcă în mod special sesizarea rafinamentului ritmic al doinelor, unde autorul utilizează indicații ce au menirea să sugereze stilul și caracterul interpretării (*quasi in recitativo, accelerando, con espressione malinconia*), dar și o notație ce abundă în elemente de rubato cu diviziuni neregulate. Deși a notat măsurat melodiile de *Doină*, conform șabloanelor timpului, compozitorul aduce, pe plan ritmic, „o bogăție puțin obișnuită nu numai la noi, ci și în întreaga muzică europeană. (...) Astfel, Miculi reușește să dea un sens ritmic corect pieselor cu caracter de doină, încadrându-se în noțiunea de „cântec lung”. Așa este piesa *Ah, suflute* și mai ales *Doină*” [3, p. 49, evid. n.].

Este interesant că în aceste piese, dar și în unele despre care am vorbit mai sus (de ex., *Buciumul*), autorul sesizat și a tins să păstreze **stilul improvizatoric** specific melodiilor de factură lirică, evidențiind totodată, cu deosebită pregnanță, **caracterul cantabil** al acestora.

În același context, se remarcă și piesa *Oițele*, [2, p. 35] care este o melodie păstorească, denumirea căreia sugerează că ar putea fi chiar o versiune a *Ciobanului care și-a pierdut oile*, fapt ce-l putem intui și din conținutul emoțional al piesei: partea *dolente*, la 3/4, are un vădit caracter improvizatoric, meditativ, chiar dacă este indicat *andante*, și este urmată de un mic compartiment la 2/4, care, păstrând același tempo (*l'istesso tempo*), sugerează o stare de spirit mai dinamică, după care revine melodia și caracterul inițial. Ritmica flexibilă și armonizarea discretă, dar bogată pe plan coloristic (sunt utilizate acordurile de septimă ale treptei a II-a, a VII-a, a dominantei), fac din această piesă o adevărată bijuterie muzicală, plină de expresivitate și candoare.

Reieșind din cele expuse, putem spune că Miculi dă dovadă de un spirit creator și sensibil, fiind un adevărat „deschizător de drumuri”, atât în privința armonizărilor, cât și a expresiei ritmice a melodiilor populare din culegerea sa.

Tot astfel, compozitorul excelează în exactitatea **notării ornamentelor**, care, spre exemplu, în doine, se ridică la adevărate culmi ale preciziei și rafinamentului. În ele, compozitorul își etalează talentul creator, aflat în concordanță cu principiul respectării sursei folclorice. Să nu uităm, că Miculi a notat melodiile după auz sau după memorie, dând dovadă de o pătrundere și o cunoaștere profundă a particularităților melosului popular, identificându-se, în ceea ce privește ornamentația, cu însuși interpretul popular, sesizând cu subtilitate fiecare apogiatură, grupetto, tril sau mordent, utilizate în transcrierile sale.

Printre alte elemente utilizate de Miculi drept artificii specifice, în tendința de a păstra autenticul melodiilor populare, se numără și **accentele**, care sunt naturale și conferă discursului muzical flexibilitate și dinamism. Accentele ce apar în *Hora* [2, p. 85] sau în alte melodii de dans, ilustrează pe deplin aceste afirmații. În *Ciobăneasca* [2, p. 48] accentele grațioase, expresive, jucăușe, constituie un important mijloc de expresivitate, servind la evidențierea caracterului păstoresc al piesei.

De o deosebită importanță apare și **maniera de expunere a acompaniamentului** în piesele incluse în culegere. În muzica tradițională acest aspect corespunde **țiturilor** (formule ritmice specifice de acompaniament, de obicei arpegiate, la cobză și țambal, utilizate în special în muzica de dans, bazate pe parcursul armonic al piesei) care, de fapt, reprezintă înveșmântarea ritmico-armonică a unei melodii populare și pe care autorul se străduie să le reconstituie, în versiune pianistică. De asemenea, un rol aparte îl au și **isonurile** (sunetele susținute, pedalele) care sunt caracteristice atât melodiilor păstorești, dar și stilului de acompaniament lăutăresc vechi. Prezența acestora în desfășurarea factuală a lucrărilor vorbește despre faptul că Miculi a ținut să sublinieze aceste elemente specifice atât de importante, utilizându-le în mai multe melodii de dans: spre exemplu, *Melodie de joc* [4, p. 95], *Hora* [2, p. 97] sunt construite după aceste principii, unde țitura ritmico-armonică este îmbinată cu isonul pe sunetul tonicii. Altădată (spre exemplu, în *Arcanul* [2, p. 42]) apare isonul în cvintă, care, realizat în factură acordică, sugerează clar sonoritatea cimpoiului — sursa primară a isonului.

Realizările facturale ale țiturilor apar a fi destul de diverse, deseori asociindu-se cu maniera de expunere factuală în arpegii largi, de tip romantic, în special, în melodiile de dans. Așa sunt, spre exemplu, *Horele* [2, p. 73, 75, 82, 92]. Particularitățile de tratare a acompaniamentului utilizate de compozitor pentru melodiile date se încadrează în contextul unui proces de apropiere dintre academic și popular, — proces care, în linii mari, este caracteristic pentru perioada romantică. Astfel, vom întâlni aici, în egală măsură, atât piese *omofone* realizate

în factură acordică bogată; piese cu acompaniament arpeggiat (ce sugerează țitura, despre care vorbeam mai sus) — în special, horele; cât și piese în *factură polifonizată*, prin prezența unor voci interioare, așa cum se vede clar în ultima *Hora* [2, p. 92] (procedeu care contribuie la îmbogățirea paletii sonore și coloristice a discursului muzical, deseori întâlnit și la Chopin).

În general, întreaga culegere se deosebește prin etalarea unei facturi pianistice viguroase, de o largă diversitate — să nu uităm că Miculi a fost un foarte bun pianist, iar ca elev al lui Chopin, îl putem considera continuator și promotor al pianismului marelui său profesor. De asemenea, cele 48 de melodii cuprinse în culegerea sa, fuseseră destinate muzicii de salon, pentru a îmbogăți repertoriul național și acest fapt, fără îndoială, și-a pus amprenta peste aspectul în cauză.

Este interesant de urmărit și abordarea formei acestor miniaturi pianistice. După cum am arătat mai sus, deși compozitorul a stăruit în păstrarea trăsăturilor specifice melodiilor populare, totuși, transpunerea pianistică a condiționat, probabil, și adoptarea unor elemente academice, în special, în ce privește **arhitectonica** melodiilor. În linii mari, acest fapt denotă tributul adus romantismului, datorat, în special, marelui său profesor, care, din câte știm, a dezvoltat genul de miniatură. Putem găsi în culegerea analizată forme proprii acestui gen — în special, cele mono-bi- și tripartite simple.

Totuși, după părerea noastră, unele din aceste forme nu întotdeauna pot încadra în mod adecvat melosul popular, valorificând esențele conceptuale ale unui discurs muzical de sorginte folclorică.

O privire mai atentă asupra unor melodii de formă strofică fixă (de origine vocală), ne face să presupunem că autorul ar fi intervenit în arhitectonica acestora, prin includerea unor compartimente intermediare sau finale, dorind, probabil, să completeze discursul pe plan dramaturgic. Așa pare să fie, de exemplu, melodia *Lunca țipă, lunca zbeară*³ [2, p. 18], în finalul căreia autorul adaugă patru tacte, cu caracter de încheiere. Un alt exemplu este și piesa *Soarele în vârf de munte* [2, p. 14], constituită într-o formă tripartită simplă cu repriză (ABA). Această formă, destul de străină muzicii tradiționale românești, nu oferă piesei acea concizie specifică dramaturgiei formei tripartite, întrucât primele două părți ale melodiei sunt percepute ca fiind contrastante (în relație de întrebare – răspuns sau argument – contraargument), în timp ce repriza rămâne oarecum în umbră, fiind amorfă pe plan dramaturgic.

Nu același lucru îl putem spune despre melodiile de dans — aici, autorul păstrează cadrul arhitectonic tradițional (din unu, două sau trei compartimente). Se remarcă și formele instrumentale din cinci sau patru compartimente (de ex., *Horele* de la p. 82 și 85 [2]), forme mai rar întâlnite în muzica populară. Așa cum G. Ceacovschi-Mereșanu, alcătuitorul ediției moldovenești a culegerii analizate, atribuie aceste hore la cele urbane, faptul se confirmă nu doar prin forma mai puțin tradițională, ci și prin aspectul melodic cromatizat, bogat ornamentat, prin ritmul ce conține formule (triolete, cvintolete, accente deplasate) ce sugerează, pe lângă originea urbană, și sursa vocală a acestor două melodii. (De altfel, putem întâlni aici și alte melodii de dans ce denotă o sursă vocală.)

Cu toate acestea, în linii mari, arhitectonica melodiilor populare transpuse de Miculi nu știrbește din integritatea concepțiilor muzicale ale acestora. Ca și în cazul armonizărilor sau al

³ Poezie populară, culeasă și de Vasile Alecsandri. O variantă modernă, destul de „îndepărtată” de cea prezentă în culegerea lui Miculi, a fost interpretată de regretatul interpret Liviu Vasilică.

ritmicii, compozitorul adoptă vizavi de formele populare tradiționale abordări de o inspirație aparte.

Generalizând, putem afirma cu certitudine, că, prin culegerea sa, Miculi-compozitorul a adus un aport cert în devenirea componisticii naționale. „Personalitate cu spirit vizionar, Miculi surprinde și transpune în prelucrările sale caracteristicile funciare ale muzicii noastre tradiționale...” [4, p. 46–47], arată V. Ghilaș, — afirmație la care subscriu și autorii prezentului articol.

Fiind marcată de un dublu proces — pe de o parte, de suflul creator romantic, iar, pe de alta, de tendința de a încadra specificul fiecărei melodii în parte într-un discurs de natură academic-profesionistă, *această colecție este un model de tratare armonioasă, organică a melosului popular și poate fi considerată drept una din pietrele de temelie ce au stat la începuturile componisticii noastre naționale.*

Alăturăm la demersul nostru și afirmațiile lui O.L. Cosma, care sunt pe deplin actuale și astăzi: „Piesele lui Miculi, atât de elogiare la timpul său de Vasile Alecsandri, poartă valoarea unor creații autentice ca atare, fără nici o rețineră, ar trebui incluse în repertoriul pianiștilor, meritând din plin să figureze în programele emisiunilor de radio, deoarece potențele artistice nu și-au epuizat resursele.... Ascultând cântecele și jocurile românești transcrise de Carol Miculi, ai senzația unor imagini coerente, de mare plasticitate, în care rafinamentul se împletește cu inventivitatea” [5, p. 335].

Referințe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească sec. XIX–XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
2. MICULI, C. *Melodii populare moldovenești*. Chișinău: Literatura Artistică, 1987. Ed. cu grafie chirilică.
3. BUESCU, C. *Restituiri muzicale, Carol Miculi și Tudor Flondor*. București: Editura Muzicală, 1977.
4. GHILAȘ, V. Preocupări folclorice în Basarabia, Bucovina și Transnistria. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 39–59.
5. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 3. București: Editura Muzicală, 1975.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА *DIES IRAE* ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII
DIES IRAE PENTRU DOUĂ PIANE DE VLADIMIR BELEAEV

DIES IRAE FOR TWO PIANOS BY VLADIMIR BELEAEV:
COMPOSITION AND DRAMATURGY FEATURES

МАРИНА МАМАЛЫГА,

мастерантка Академии музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор (кандидат) искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется сочинение Владимира Беляева “Dies Irae” для двух фортепиано. В центре внимания авторов — композиционно-драматургические, жанровые и стилиевые особенности данного произведения, а также специфика его музыкального языка. Специально