

CONCERTUL INSTRUMENTAL ȘI REFLECTAREA LUI ÎN MUZICOLOGIA AUTOHTONĂ

THE INSTRUMENTAL CONCERTO AND HIS REFLEXION IN
THE AUTOCHTHONOUS MUSICOLOGY

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

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene istoria căruia începe circa trei secole în urmă și durează până în prezent. 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. Prezentul articol este consacrat reflectării mai multor aspecte ale concertului în muzicologia autohtonă.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, concertare, gen muzical, dialog, joc, virtuozitate, muzicologie autohtonă, creația muzicală a compozitorilor din Republica Moldova.

The instrumental concerto is one of the oldest genres of European instrumental music whose history began about three centuries ago and continues till the present time. The concerto has been and still is a genre widely explored in musical practice by the composers and performers as well as by the musicological science that examines different aspects of this genre in numerous studies carried out by researchers from different countries. The present article is dedicated to the reflection of instrumental concerto in the research works of musicologists from the Republic of Moldova.

Keywords: instrumental concerto, concertizing, musical genre, dialogue, play, virtuosity, autochthonous musicology, music creation of the composers from the Republic of Moldova.

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene istoria cărui începe 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 explorat 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 definitorie a artei muzicale profesionale. Acest proces a fost impulsionat și de construcția și perfecționarea instrumentelor muzicale, și de descoperirea unor noi modalități de interpretare solistică la aceste instrumente.

Genul concertului a fost obiectul numeroaselor cercetări realizate de savanți din diferite țări. În literatura muzicologică cunoaștem atât studii cu caracter generalizator, cât și lucrări consacrate diferitelor probleme mai specifice ce apar în procesul studierii concertului, cum ar fi: corelația între noțiunile concert și concertare, caracterul dialogat al expunerii concertistice, logica jocului, corelațiile între partidele interpretative, particularitățile istorice și stilistice ale concertelor, abordările genului de concert în creația diferiților compozitori ș.a.

În muzicologie noțiunea de *concert* și derivatele acesteia *concertant* și *concertare* cuprind cel puțin două sensuri. Pe de o parte concert se numește o „formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale” [1, p. 110], fiind organizată prin activitatea interpretului și prin ambianța psihologică specifică care apare în condițiile comunicării interpretului cu publicul. Așadar, concertul este considerat astăzi modalitatea principală de „distribuire” și de „consumare” a muzicii.

Pe de altă parte concertul este și un gen muzical ce definește „o compoziție muzicală pentru un instrument solistic cu acompaniament de orchestră” [1, p. 111], adică o compoziție simfonică în care un instrument solistic dialoghează cu orchestra. Partida solistică de obicei este tratată într-o asemenea manieră încât să permită interpretului să-și pună în valoare virtuozitatea tehnică și calitățile expresive.

Genealogia concertului instrumental își trage începuturile din mai multe genuri muzicale printre care un loc deosebit revine genurilor vocale, inclusiv operei. Concertul, în opinia mai multor cercetători¹, este cel mai teatralizat dintre genurile muzicii instrumentale, ilustrând tot spectrul de relații (dialog, confruntare, competiție, opoziție, complementare etc.) între solist și orchestră. Urmărind evoluția relațiilor dintre solist și orchestră în concertele instrumentale de-a lungul secolelor am menționat calea parcursă de la complementarism în concertul baroc, prin

¹ Vezi, spre exemplu: [2].

dialog dramatic în concertele clasiciste până la opoziție, conflict și confruntare în cele din secolul XX. Această evoluție ni se înfățișează ca o metaforă a schimbărilor intervenite în relația între individ și colectiv (sau societate) pe parcursul istoriei.

Suntem de acord cu opinia muzicologului I. Grebneva care menționează că orice operă concertantă concretă intră în dialog cu un anumit model sau arhetip al acestui gen [3, p. 164]. Modelul compozițional tradițional al concertului solistic (inițial acesta era aproape în exclusivitate concert pentru vioară) s-a stabilit în linii generale încă în creația lui Vivaldi și s-a păstrat fără modificări esențiale până în zilele noastre. Acest model [3, p. 163] include următorii indici:

1. Componenta interpretativă – instrumentul solistic și orchestra (camerală, de coarde, simfonică ș.a.);
2. Caracterul de virtuozitate al partidei solistice incluse într-o dramaturgie concertantă; prezența cadențelor;
3. Structura ciclică de tip cvasi-simetric: ciclul tripartit cu tempouri situate în zonele (*moderat*) *repede-lent-repede*, cu funcții mai mult sau mai puțin stabile ale părților;
4. Atribuirea genului dată de autor.

Mobilitatea extraordinară a acestui gen, adaptabilitatea lui, capacitatea de „mimicrie genuistică” care îi permite în opinia cercetătoarei O. Zarodniuk, ba să se apropie de simfonie, ba să se dizolve în sfera muzicii camerale, au determinat vitalitatea și vigoarea genului concertant [4, p. 3].

Suntem de acord cu afirmația muzicologului M. Kalașnik care menționează că „din punct de vedere al legităților compoziționale și de dramaturgie concertul în comparație cu alte genuri este genul cel mai puțin canonizat” [5].

Și totuși, în pofida diferențelor este posibil de a distinge câteva trăsături comune proprii tuturor concertelor care constituie esența acestui gen. Printre calitățile cele mai stabile ce determină genul concertant se numără:

- 1) Jocul ca tip de activitate și mod de reflectare a realității cu scopul cunoașterii ei și autocunoașterii subiectului;
- 2) Dialogul ca tip de gândire și modalitate de realizare a jocului;
- 3) Concertarea ca mod de manifestare a jocului și dialogului în arta muzicală.

Concertul instrumental este frecvent definit ca o lucrare de virtuozitate pentru un instrument solistic și orchestră, astfel virtuozitatea apărând ca o trăsătură immanentă acestui gen, iar caracterul concertant adesea fiind înțeles ca un sinonim al virtuozității.

Virtuozitatea ca fenomen artistic ce se manifestă în mânăuirea desăvârșită a instrumentului, în abilitatea de a depăși diverse dificultăți interpretative, se exprimă cel mai plenar anume în genul de concert, deoarece acesta a priori presupune demonstrarea complexă a măiestriei și virtuozității solistului. Totodată, perfecțiunea tehnică nu trebuie să fie doar un scop în sine, ci să ajute la dezvoltarea conținutului artistic al muzicii. Pentru aceasta însă mai este nevoie și de artistism, care, după cum se știe, constă în capacitatea de a se manifesta plenar în spațiul jocului. Legătura indispensabilă între virtuozitate și artistism asigură o interpretare strălucită și convingătoare ce trezește un răsunset puternic în sufletul auditorului.

După cum arată practica muzicală virtuozitatea în concert subînțelege demonstrarea nu doar a măiestriei interpretative, ci și a celei componistice, genul concertului fiind predispus spre căutarea unor noi modalități de exprimare

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. După cum am menționat mai sus, în calitate de trăsături specifice ale concertului cel mai frecvent sunt numite caracterul dialogat al expunerii, evidențierea interpretării solistice, realizarea principiului jocului. Suntem de acord cu E. Antonova care scrie că „fiecare din aceste trăsături corespunde naturii genului concertant, determinând în suma lor proprietățile obiective ale concertului. Însă nu putem să trecem cu vederea faptul alegerii oarecum arbitrare a oricărui dintre aceste semne în calitate de semn definitoriu” [6, p. 4].

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.

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 autohtonă nu a rămas indiferentă față de acest subiect.

E. Abramova în studiul său *Concertul instrumental contemporan și unele aspecte ale studierii lui* [7] își propune elucidarea mai multor aspecte importante ale genului concertant. Autoarea încearcă să stabilească trăsăturile specifice ale acestui gen, menționând ca primordială evidențierea partidei (sau partidelor) solistice care generează o competiția între solo și tutti, dar și o opoziție artistică ce contribuie la manifestarea artistismului și creativității interpreților [7, p. 20]. Astfel apare logica jocului care, în opinia autoarei, este forța motrice a acțiunii muzicale din concert. După cum relatează E. Abramova „istoria dezvoltării concertului demonstrează că baza constituirii genului în sec. XVII a fost anume ideea opoziției celor două grupuri spațial divizate ale orchestrei (*concertino* și *concerto grosso*). Pe parcursul secolelor s-a modificat cantitativ și calitativ componența acestor forțe interpretative, caracterul și sensul opoziției între ele, principii rămânând însă intact” [7, p. 21].

O altă trăsătură importantă a genului în viziunea E. Abramova, este principiul improvizatoric ponderea căruia în diferite perioade de timp și în diferite tipuri de concert deși nu este aceeași, rămâne totuși mereu prezent (atât în secțiunile cadențiale, cât și în alte compartimente ale formei). Și improvizația, ca și dialogul sau opoziția, este o manifestare a logicii jocului, aceasta fiind unul din factorii definitorii ce caracterizează acest gen, generând și un tip specific de dramaturgie muzicală – cea concertantă. Principiul jocului ca esență a concertării rămâne stabil, modificându-se doar formele de manifestare a acesteia în diferite perioade istorice. Astfel, de exemplu, în arta Barocului predomină opozițiile dinamice între *forte* și *piano* și opozițiile între scriitura polifonică și cea omofonică; la hotarul secolelor XVIII-XIX – opoziția între solist și orchestră etc.

Autoarea menționează însă că în stabilirea calităților esențiale ale genului de concert nu poate fi neglijat faptul că acesta este de regulă o lucrare simfonică de proporții, cel mai frecvent realizată într-o formă ciclică, astfel încât se fac vădite asemănările lui cu simfonia [7, p. 23]. Ca și alți cercetători, E. Abramova notează că simfonismul și concertarea ca tipuri de dramaturgie muzicală interacționează, manifestându-se în cadrul diferitelor genuri. Autoarea relevă și o altă paralelă genuistică, cea între concert și sonată, observând că principiul conjugării dinamice (*принцип динамического сопряжения*) care definește dramaturgia de sonată, într-o formă specifică este prezent și în concert. Concertarea devine astfel un dialog ce se desfășoară pe verticală, „în spațiu” (între solist și restul orchestrei), în timp ce sonata este un dialog pe

orizontală, „în timp” (între cele două grupuri tematice). Concertarea ca metodă (sau principiu) pătrunde și în alte genuri – simfonia, suita, rapsodia, fantezia, însă cel mai consecvent se manifestă în genul de concert. E. Abramova abordează și problema clasificării concertelor, expunând pe scurt câteva dintre clasificările propuse de mai mulți muzicologi sovietici.

În opinia E. Abramova în baza unei clasificări cu adevărat științifice trebuie să fie puse trăsături definitorii, durabile ale genului printre care ea numește principiul concertant. Reieșind din acest criteriu ea propune două tipuri de bază: concertul solistic și concertul orchestral, care la rândul lor se mai pot împărți în mai multe subgrupe. Concertul orchestral există în trei varietăți: *concerto grosso*, simfonia concertantă și concertul pentru orchestră. Cel solistic se poate diviza după instrumentele solistice (fiecare instrument, reieșind din specificul acestuia, impunând anumite trăsături caracteristice) și după numărul acestora.

O altă lucrare semnată de E. Abramova [8] este consacrată studierii genului de concert în creația muzicală a compozitorilor din Republica Moldova. Autoarea diferențiază două etape în istoria concertului instrumental autohton – mijlocul anilor 40-anii 60 ai secolului trecut și anii 70-80, menționând că evoluția genului concertant reflectă principiile generale caracteristice artei muzicale moldovenești în care se manifestă în special două tendințe: dinamica corelației *compozitorul și folclorul* precum și schimbările produse în limbajul muzical și în structura ideatică a muzicii. Astfel, spre exemplu, concertele din anii 40-60 sunt dominate de sentimente de bucurie, de o dispoziție de sărbătoare care determină caracterul lor lirico-epic general. În această perioadă în opinia E. Abramova autorii tind spre compunerea unor opusuri cu caracter național, utilizând pe larg melosul popular și modalitățile de interpretare specifice folclorului.

Cercetătoarea examinează cele mai reprezentative mostre ale concertului instrumental apărute în acești ani semnate de Șt. Neaga (*Concert pentru vioară*, 1943), D. Gherșfeld (*Concert pentru vioară*, 1951), D. Fedov (*Concert pentru pian nr.1*, 1952), V. Poleacov (*Concert pentru vioară*, 1953; *Concert pentru pian*, 1955; *Concert pentru violoncel*, 1956, 1960), A. Mulear (*Concert pentru trompetă*, 19), S. Lobel (*Concert pentru vioară*, 1956), A. Luxemburg (*Concert pentru pian*, 1965). Perioada anilor 70-80 este marcată de un interes sporit față de genul concertant. Se lărgeste considerabil și cercul autorilor: pe lângă compozitorii consacrați (L. Gurov, Gh. Neaga, Z. Tkaci, S. Buzilă, P. Rivilis, V. Rotaru, V. Zagorschi ș.a.) și cei din generația mai tânără (T. Chiriac, V. Verhola, V. Bitkin, D. Kițenko, Gh. Mustea, B. Dubosarschi) se adresează acestui gen. Una din trăsăturile caracteristice ale concertelor din acești ani este diversificarea instrumentelor solistice. Alături de instrumentele tradiționale (vioara, violoncelul, pianul) în calitate de protagoniști ai lucrărilor concertante se produc clarinetul (V. Simonov, S. Buzilă), oboiul (V. Bitkin), baianul (V. Simonov), harpa (L. Gurov), viola (V. Simonov), saxofonul (B. Dubosarschi), orga (L. Gurov, D. Kițenko). De asemenea se manifestă și tendința spre individualizarea conceptului componistic al unui gen tradițional (în cazul de față – concertul). Drept exemple în acest sens pot servi *Concertul pentru baian și taraf* de V. Simonov unde observăm sinteza între principiile concertului clasic și tradițiile interpretative folclorice, *Diafoniile* de V. Zagorschi în care sunt îmbinate trăsăturile concertului și ale suitei programatice, *Concertul-Rapsodie* pentru pian și orchestra de coarde de V. Rotaru ș.a. Alături de concertele solistice apare și concertul pentru orchestră (P. Rivilis, Gh. Mustea), și simfonia concertantă (T. Chiriac).

Trăsăturile de bază ale genului de concert sunt relevate în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de E. Mironenco și inclus în studiul fundamental *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* [9] elaborat de un colectiv de cercetători de la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM și de la AMTAP. Autoarea pe bună dreptate

menționează că „genul concertului instrumental este unul dintre cele mai importante și mai comunicative în muzica academică, el realizând o situație comunicativă care contribuie la o mai bună înțelegere între compozitor și ascultător și, în acest mod, la rezolvarea problemei de supraviețuire a „muzicii serioase” în lumea contemporană” [9, p. 703]. Cercetătoarea expune pe scurt și teoria concertării făcând referințele de rigoare la autorul acesteia B. Asafiev. În opinia E. Mironenco „cea mai importantă idee a genului de concert e legată de afirmarea personalității solistului și descoperirea multilaterală a individualității sale” [9, p. 704]. Această afirmație este valabilă în special pentru concertele solistice.

În studiul E. Mironenco nu sunt neglijate nici așa aspecte importante ale genului de concert ca dialogul între solist și orchestră și logica jocului, ambele contribuind la apropierea situației de concert cu cea teatrală [9, p. 705]. Tot aici autoarea inserează o panoramă destul de amplă a genului concertant în creația componistică autohtonă. Astfel, aflăm că „primul concert instrumental în Moldova a apărut în anul 1944, când compozitorul Ștefan Neaga a compus *Concertul pentru vioară și orchestră*” [9, p. 706], fiind și primul din șirul numeroaselor concerte pentru vioară semnate de autori moldoveni (doar pe parcursul anilor '50 au apărut încă opt concerte pentru vioară). Cercetătoarea afirmă că „anii '40-'50 au constituit perioada de formare și de afirmare a genului respectiv în republică” [9, p. 705], iar anii '60 însemnând o „pregătire pentru perioada unei adevărate înfloriri a acestui gen în anii '70 (24 concerte) și '80 (24 concerte)” [9, p. 708]. În perioada post-sovietică, după cum afirmă E. Mironenco, „chiar dacă s-a micșorat numărul de concerte instrumentale, totuși printre ele sunt asemenea modele artistice care deschid noi orizonturi ale gândirii componistice”. Printre acestea autoarea menționează concertele semnate de D. Kițenko, *Moment bacovian* de Gh. Ciobanu, *Concertul pentru nai și orchestră* de T. Zgureanu ș.a. E. Mironenco exemplifică observațiile sale asupra evoluției genului de concert în muzica autohtonă prin mai multe schițe analitice ale unor mostre reprezentative semnate de V. Poleacov, Z. Tkaci, S. Lobel, Gh. Neaga, D. Fedov, L. Gurov, V. Rotaru, A. Fiodorova, Gh. Ciobanu, B. Dubosarschi, D. Kițenko, O. Negruța (acesta din urmă fiind autorul a 12 opusuri concertante pentru diferite instrumente). Alături de concertele solistice autoarea examinează și concertele pentru orchestră compuse în diferite perioade de P. Rivilis și Gh. Mustea.

Unele informații prețioase despre concertele compuse de compozitorii din Republica Moldova pot fi găsite în studiile monografice consacrate creației acestora semnate de muzicologii A. Sofronov, S. Kletinici, G. Cocearova, E. Mironenco, V. Galaicu ș.a.

Astfel, spre exemplu, A. Sofronov menționează că „la fel ca și în *Poemul Nistrului* compozitorul (Șt. Neaga – n.n.) continuă să dezvolte aici (în *Concertul pentru vioară – n.n.*) filonul popular al creației sale” [10, p. 62], recurgând la crearea unor teme proprii în stilul și spiritul cântecelor populare, utilizând intonații ritmo-melodice folclorice. E. Cletinici [11] remarcă în tematismul *Concertului pentru vioară* de S. Lobel rolul sporit al elementelor slave și al coloritului rus alături de influențele melosului popular moldovenesc. G. Cocearova [12] relevă caracterul memorial al concertelor instrumentale semnate de Z. Tkaci, tendința de simfonizare a genului în *Concertul pentru vioară*, influențele folclorice moldovenești și evreiești în tematismul *Concertului pentru doi interpreți la flaut* precum și conceptul de gen și timbral inedit al acestuia.

În monografia E. Mironenco *Armonia sferelor* consacrată creației compozitorului Gh. Ciobanu [13] sunt analizate două din cele trei lucrări concertante semnate de autor: *Concertul-Rapsodie nr.1* și *Nostalgie pentru o sărbătoare* (Concertul nr.2) pentru pian și orchestră².

² *Moment bacovian* (Concert pentru pian și orchestra simfonică, 1998) este analizat în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de aceeași E. Mironenco din lucrarea colectivă: [9].

cercetătoarea menționează că în ambele lucrări compozitorul încearcă să depășească clișeele tradiționale ale genului propunând două concepte individualizate. Primul reprezintă un concert-rapsodie în care „chiar dacă orchestra și pianul sunt angajate într-o competiție de virtuozitate accentul nu se pune pe aspectul concertant al lucrării”, autorul încercând să „abordeze universul vieții contemporane în toată complexitatea și diversitatea lui” [13, p. 29]. Această lucrare reflectă două tendințe stilistice ce dominau în muzica sovietică în perioada respectivă (1988): orientarea neofolclorică și cea polistilistică. Cel de-al doilea opus concertant „este conceput ca o amintire din copilărie, al cărei fond de imagini evocă diverse crâmpie sonore legate de universul copilăriei autorului”: muzica clasică studiată la școala muzicală (tema secundară inspirată din *Für Elise* de Beethoven), improvizatii lăutărești, colinde auzite la diferite sărbători, muzica populară, dangătele de clopot, sunete și voci din lumea înconjurătoare [13, p. 38].

Într-o altă monografie consacrată creației lui V. Rotaru [14] muzicologul E. Mironenco analizează toate cele patru opusuri concertante semnate de compozitor. În *Concertul-rapsodie pentru pian și orchestra cu coarde*, după cum menționează cercetătoarea, „nu este loc pentru coliziuni dramatice, ciocniri acute” [14, p. 75], lucrarea fiind dominată de un spirit romantic, de emoții pozitive și de optimism. *Concertul pentru clavecin și instrumente cu coarde* exemplifică vădit tendința de „camerizare” a genului de concert caracteristică pentru arta muzicală din a doua jumătate a secolului trecut. „În această compoziție devine și mai pregnantă... orientarea stilistică spre muzica barocului, parțial a rococo-ului” [14, p. 79], despre ce mărturisește chiar și alegerea instrumentului solistic semantica căruia face o trimitere directă la epoca preclasică. În *Concertului pentru violoncel și orchestră* de V. Rotaru se îmbină fericit maturitatea măiestriei cu elanul tineresc. „Muzica celor trei părți cucerește printr-o senzualitate romantică deosebită și totodată printr-un colorit național moale” [14, p. 82], am putea spune chiar latent. Ultimul dintre concertele compuse de V. Rotaru este cel pentru vioară și orchestră purtând denumirea de *Concerto rustico*. În compoziția acestei lucrări tradițiile concertării clasice s-au contopit într-un mod firesc cu cele folclorice. E. Mironenco menționează că în *Concertul pentru vioară* „caracterul dialogat și competiția capătă o amploare de virtuozitate caracteristică genului clasic de concert” [14, p. 84].

Cu toate că *Legenda ciocârliei* de T. Chiriac este apreciată de autor ca *simfonie concertantă* muzicologul V. Galaicu menționează pe bună dreptate că „evidențierea viorii în ansamblul interpretativ și investirea ei cu funcții de protagonist imprimă simfoniei trăsăturile unui concert solistic (în varianta lui poemă, monopartită)” [15]. Cercetătoarea propune o viziune generalizatoare asupra lucrării prin prisma ideii de bază a studiului său – manifestarea matricei stilistice românești, reușind totodată să parcurgă toate etapele desfășurării dramaturgiei lucrării legate de reflectarea programului izvorât din legenda populară.

Cercetătoarele E. Mironenco și V. Șeican în monografia dedicată creației lui Gh. Mustea [16] nu au putut ocoli cu vederea cele două concerte pentru orchestră semnate de acest compozitor – lucrări reprezentative atât pentru opera compozitorului, cât și pentru întreg domeniul muzicii simfonice din republica noastră. După cum afirmă autoarele „Gh. Mustea a ales anume genul de concert pentru orchestră, pentru că acesta se deosebește de celelalte genuri orchestrale prin gradul înalt de comunicativitate” [16, p. 41]. Ambele concerte semnate de Gh. Mustea ilustrează tipul de concert-polilog, oferind compozitorului posibilitatea de a promova în calitate de solist în diferite episoade „a oricărui instrument sau grup de instrumente” [16, p. 42]. Și dacă primul din ele „surprinde prin fuziunea organică a tradiției cu modalitatea modernă de expresie, utilizând formele ciclice de proporții bazate pe patrimoniul clasic într-o manieră nouă”, cel de-al doilea este o mostră de „orientare net-folclorică” [16, p. 80]. Spre deosebire de primul concert în care „mobilul

dramaturgiei era conflictul, în cel de al doilea putem vorbi doar de o succesiune contrastantă a imaginilor” [16, p. 80].

Concepția genului de concert și problema dialogului în concertul instrumental au fost examinate în teza de doctorat a E. Sambriș consacrată creației concertante a compozitorului A. Eșpai [17]. Generalizând opiniile mai multor cercetători (L. Raaben, N. Kraveț, E. Samoilenko ș.a.), E. Sambriș propune o clasificare a genului de concert care, în viziunea noastră, la moment este una mai mult sau mai puțin completă. Ea diferențiază concertele reieșind din mai multe criterii de clasificare:

După stil:

1. Concerte în care se manifestă atributele stilistice ale Barocului și care se pot raporta la modelul de gen *concerto grosso* sau la alte genuri, procedee compoziționale și mijloace artistice proprii acelor timpuri;
2. Concerte ce se pot afilia la modelul clasic-romantic al genului;
3. Concerte de tip nou, care nu se raportează nici la modelele baroce, nici la cele clasic-romantice și oferă o tratare individualizată a genului.

După componența interpretativă:

1. Concerte solistice, inclusiv:
 - a) pentru un singur instrument fără orchestră,
 - b) pentru instrument solo și ansamblu sau orchestră de cameră,
 - c) pentru instrument solo și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).
2. Concerte pentru mai multe instrumente solistice, inclusiv:
 - a) concerte-ansambluri cu acompaniamentul orchestrei de cameră sau a unui grup de instrumente,
 - b) concerte duble sau triple și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).
3. Concerte pentru orchestră:
 - a) cu evidențierea unor soliști permanenți,
 - b) fără evidențierea unor instrumente solistice permanente.

E. Sambriș consideră că „pentru o înțelegere mai profundă a metodei concertante trebuie examinat în toate amănunțele principiul dialogului și formele de manifestare artistică a acestuia la toate nivelurile culturii” [17, p. 11], argumentându-și opinia prin trimerile la opiniile numeroșilor muzicologi (M. Lobanova, A. Utkin, M. Tarakanov ș.a.) care consideră principiul dialogului ca unul fundamental pentru genul de concert. Reieșind din aceasta autoarea își propune să determine „legitățile dialogului ca tip de gândire artistică și să argumenteze particularitățile concertării de tip nou, ce se manifestă la nivel de macrodialog și microdialog” [18, p. 22]. E. Sambriș examinează toate cele 19 concerte compuse pentru diferite instrumente semnate de A. Eshpay.

Genul de concert instrumental constituie un teren propice atât pentru căutările și experimentele compozitorilor cât și pentru manifestarea potențialului artistic al interpreților, precum și pentru aplicarea abilităților analitice ale cercetătorilor. Aceasta o demonstrează din plin și studiile muzicologilor din Republica Moldova consacrate lucrărilor concertante.

Referințe bibliografice

1. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2008.
2. GREENBERG, R. *The Concerto. The teaching company*. [online]. 45 p. [citată 16.02.2011]. Disponibil pe Internet: <http://www.teachersyndicate.com/documents/oct_2010/TTC%20Guidebooks/Concerto.pdf>.
3. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК, 2010.

4. ЗАРОДНЮК, О. *Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006.
5. КАЛАШНИК, М. Карнавальность и игра как способы преломления профессионального тезауруса в музыкальном тексте: к проблеме обучения и воспитания учащегося-композитора. **В: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі.** [online]. 2009, № 1, [цит. 27.11.2010], с.157-163. Режим доступа: <http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Pfto/2009_1/files/ped_01_09_Kalashnik.pdf>.
6. АНТОНОВА, Е. *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Киев, 1989.
7. АБРАМОВА, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). **В: Методика изучения музыки XX века.** Кишинев: КГУ, 1985, с. 19-32.
8. АБРАМОВА, Э. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии.* Метод. разработка по курсу История молдавской музыки. Кишинев: КГУ, 1988.
9. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate.** Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 703-732.
10. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга.* Кишинев: Литература Артистикэ, 1981.
11. КЛЕТНИЧ, Е. *Соломон Лобель.* Москва: Советский Композитор, 1973.
12. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество.* Кишинев: Pontos, 2000.
13. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.
14. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару.* Кишинэу: Tipografia centrală, 2000.
15. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale în lumina tradiției românești.* Chișinău: ARC, 1998.
16. MIRONENCO, E.; ȘEICANU, V. *Gheorghe Mustea: Profil muzical.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.
17. САМБРИШ, Е. *Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога*: дис. д-ра искусствоведения. Кишинэу, 2011.
18. SAMBRIS, E. *Concertele instrumentale ale lui A. Eshpay: concepția genului și problema dialogului* : autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2011.