

# IMPROVIZAȚII PENTRU FLAUT SOLO DE VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE

IMPROVISATIONS FOR FLUTE SOLO BY VLADIMIR ROTARU:  
INTERPRETATIVE PECULIARITIES

ANASTASIA GUSAROVA

doctoranda,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

*This article is dedicated to a critical examination of one of the most representative works by Vladimir Rotaru – **Improvisations** for flute solo. Being an excellent flutist and composer, in this work he managed plenty of creative ideas that attract not only the listener's interest but performers as well.*

În patrimoniul componistic al lui Vladimir Rotaru un loc deosebit aparține creațiilor pentru flaut. Fiind un cunoscător profund al flautului, un excelent interpret, el a creat un număr impunător de creații pentru acest instrument (solo, cu pian, pentru diverse ansambluri camerale). Dacă vom aranja denumirile pieselor sale în ordine cronologică, compartimentul pentru flaut al moștenirii compozitorului va arăta astfel: *Andante cantabile pentru flaut și pian* (1959), *Piesă concertantă pentru flaut și pian*, *Improvisații pentru flaut solo și Tablouri rustice pentru flaut și pian* (1974)<sup>1</sup>, ciclul *Peisaje: cinci miniaturi pentru flaut și pian* (1975), *Piesă pentru copii pe o temă populară moldovenească pentru flaut și pian* (1983), *Motive folclorice: piesă de concurs pentru flaut și pian* (1986).

Pe lângă aceste creații, compozitorul a realizat numeroase aranjamente ale melodiilor folclorice pentru flaut și pian. Lui V. Rotaru îi aparține manualul metodic pentru flaut *Exerciții zilnice în baza gamei cromatice*. Conform opiniei Elenei Mironenko, acest material didactic e „unicul în practica interpretativă în republică” [1, 33].

Scrise în diferite perioade ale creației compozitorului, operele pentru flaut ale lui Vladimir Rotaru reflectă evoluția stilului său componistic. Autorul aplică cele mai diverse tipuri de factură instrumentală și tehnici de interpretare la flaut. Flautistului i se impune însușirea unei palete ample de metode interpretative. Urmează analiza piesei pentru flaut create de V. Rotaru.

**Improvisațiile** pentru flaut solo (1974) prezintă o creație ciclică din unsprezece piese, care nu pot fi interpretate separat. După caracteristicile de gen, acest ciclu se aseamănă cu o culegere de studii, deoarece fiecare improvizație trasează o anumită sarcină tehnică. Astfel, prima improvizație este dedicată însușirii arpegiului; a doua – însușirii gamei cromatice; a treia, a noua și a zecea – însușirii salturilor largi, mai mari decât octava; a patra și a șasea – însușirii flajolețelor; a cincia – însușirii melismelor; a șaptea, a opta și a unsprezecea (finală) – a pasajelor de arpegii.

În procesul de analiză a acestei creații este importantă întrebarea referitoare la existența unei teme principale. Vreo temă finisată aici lipsește, însă pot fi sesizate unele intonații de bază care apoi apar

---

<sup>1</sup> Există divergențe referitor la data creării ciclului „Tablouri rustice”, de altfel, G. Ceaicovschi-Mereșanu indică anul 1974, iar V. Degtariov – 1973.

în diferite părți ale ciclului. Pe lângă aceasta, întreaga creație se bazează pe anumite structuri modale, cum ar fi, două structuri modale principale: *Sol major* (cu cvartă lidică și a doua treaptă ridicată) și *mi minor* armonic (acesta e indicat de prezența sunetului *dis*).

Astfel, frazele prima și a doua din improvizația întâia sunt expuse în tonalitatea *Sol major*, iar în fraza a treia predomină tonalitatea *mi minor*. Fraza a patra aplică sunetele tonalității *do minor* (subdominantă tonalității inițiale), însă cadența se încadrează în tonalitatea *mi minor*. Și, în sfârșit, în fraza a cincina, finală, se efectuează modulația din *mi minor* în *Mi major*. În așa mod, prin structura modal-tonală a temei, compozitorul demonstrează predilecția pentru principiile clasice și romantice ale gândirii tonale.

*Exemplul 1.*



Din punct de vedere al structurii intonaționale, poate fi observat un șir vast de leit-intonații. La acestea pot fi atribuite vorschlag-urile în zona cadenței (adică la momentul încheierii frazelor aparte), aplicarea trilurilor la culmile melodice, care își au originea în genul doinei (această metodă ulterior va deveni drept „marca firmei” originală a pieselor pentru flaut compuse de V.Rotaru). Din punct de vedere al structurii melodice, în partida flautului se combină intonațiile intens ritmate și frazele concise ornamentate cu melisme, cu motive mai îndelungate și fraze de caracter tehnic, de studii (cum ar fi, de exemplu, pasajele și arpegiile în taturile 5, 9, 11, 12).

Aspectele melodice și ritmice ale temei sunt legate de schimbarea bizară a măsurilor – și a celor binare, și a celor ternare – 6/8, 3/8, 4/8 și 2/8, iar pentru transmiterea efectului ce evocă doina compozitorul indică: *rubato*.

Aici e foarte important de a trata cu atenție interpretarea ornamentelor, deoarece ele se atribuie la structura modală a piesei. Dacă în decursul întregii piese ornamentele erau realizate în cadrul diatonicii, apoi în tactul 16, în tril, apare însemnarea autorului a sunetului „b”, care îmbogățește structura modală inițială cu elementele modului locric. Astfel, sfera tonalităților „diez” (*Sol major* – *mi minor*) este completată cu cea „bemol”, iar contrastul modal, menționat anterior, contribuie la stabilirea unor corelații dintre imaginile muzicale jucăușe, dansante, radioase, și imagini mai lirice.

Desenul luminos al melodiei, care se dezvoltă în caracterul unei coloraturi grațioase, împodobite cu melisme, cu toată transparența și suplețea sa aparentă, necesită o anumită măiestrie a interpretului. Ornamentele și pasajele trebuie să fie interpretate minuțios, clar, cu grație și expresivitate.

Improvizația a doua se bazează pe intonațiile tactului opt al temei primei improvizații, cu adăugarea tonului de cvintă al tonalității *mi minor*, cu rețineri pe treapta a doua, accentuate cu tril (exemplul 2).

*Exemplul 2.*



Din punct de vedere al metodelor tehnice de interpretare, aici sunt aplicate pasaje asemănătoare

cu gama, cu includerea tonurilor cromatice (exemplul 2.1).

Exemplul 2.1.

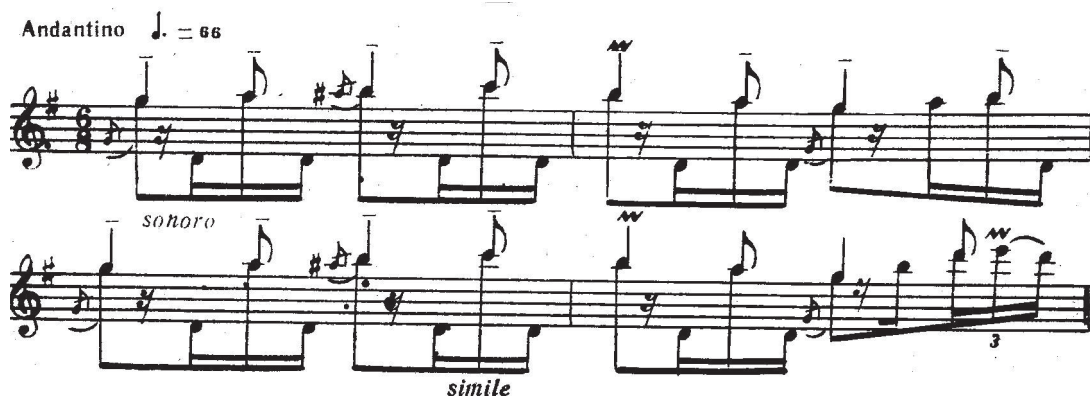


Leit-intonațiile – combinațiile dintre prima și a doua trepte în mișcare descensională cu un mordent pe treapta a doua – apar și aici (vezi taturile 1-2,5-6,9-10,13-14), iar, grație extinderii registrului aplicat, această improvizație obține o diversitate sonoră. Materialul melodic este expus în durate mai mici, de asemenea evocând principiile variațiilor stricte (ornamentale).

Una din dificultățile interpretării Improvizației a doua rezidă în obținerea sonorității remarcabile prin aplicarea articulației *legato* în toate trei registre ale flautului. În tempo-ul *Presto*, caracteristic pentru improvizația dată, aceasta e destul de dificil, dar realizabil. Interpretul trebuie să obțină o sonoritate strălucită și clară a tuturor pasajelor în formă de gamă. Iar în ceea ce privește numeroasele mordente (t. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14), ele toate trebuie să răsună clar, activ, și nici într-un caz ciopârțit, deoarece pe lângă mordente, autorul a indicat și accentele.

Improvizația a treia se bazează pe o melodie în două voci voalate, ceea ce se observă frecvent în piesele pentru flaut compuse de V. Rotaru (drept exemplu poate servi tema inițială din piesa *Tablouri rustice*). Linia melodică parcă se „destramă” în două straturi sonore, distanța dintre care atinge două octave cu pedala pe sunetul „d” din prima octavă. Importanța acestei variațiuni rezidă în faptul că anume aici pentru prima oară se cristalizează tema ciclului inspirată de doină (*g - a - h - c - h - a - g*), care nu se manifestă la începutul creației.

Exemplul 3.



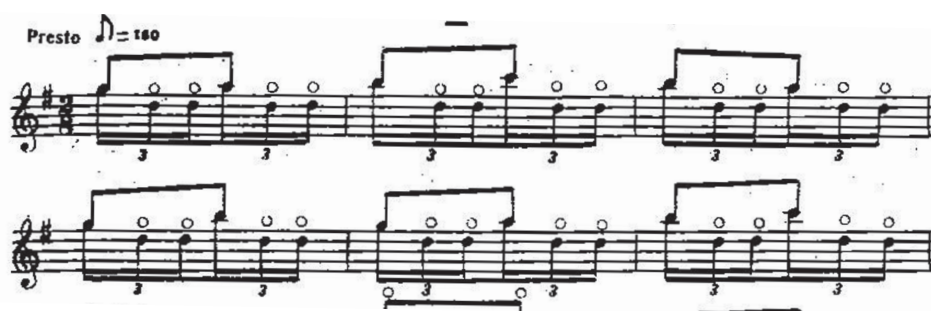
În pofida complicității generale a facturii, linia melodică se simplifică vizibil, evoluând prin mișcarea ascensională pe tetracordul inferior al tonalității *Sol major*. Unicul ton cromatic în această variațiune e treapta a II ridicată.

În această improvizație interpretului i se oferă posibilitatea de a demonstra mânăuirea competentă a sunetului. Interpretarea salturilor permanente trebuie să sporească sonoritatea sunetului „d” inferior (deoarece însuși autorul prin remarca *sonore* atrage și mai mult atenția flautistului asupra calității producerii sunetului), cât și caracterul ritmic al acestuia, întrucât există pericolul unui atac „inactiv”, în cursul căruia sunetul va „întârzia”.

Improvizația a patra este dedicată interpretării flajolețelor și procedului *frullato* (analiza creațiilor mai recente pentru flaut și pian ale lui V. Rotaru va demonstra că aceste procedee deseori coexistă, compozitorul le aplică concomitent în opusurile sale). În melodie sunt păstrate doar motive concise bazate pe tetracordul inferior în forma diatonică în mișcare ascensională și descensională. Ideea unui duo voalat și pedala pe sunetul „d” (taturile 1-8) continuă inovațiile de factură din improvizația precedentă, reunind improvizațiile alăturate într-un tot întreg. Pedala pe sunetul „e” care se schimbă episodic (taturile 9-12) indică variabilitatea modală (*Sol major - mi minor*), caracteristică pentru

ciclul de improvizații în general.

Exemplul 4.



Desenul ritmic constant cu accente regulate redă acestei variațiuni un caracter dinamic. În această variație flautistul trebuie să demonstreze o tehnică virtuoză, deoarece ritmul interpretării trebuie să creeze la ascultători senzația intervalor armonioase sonore.

În improvizația a cincia, în privința modului, accentul este pus pe tonalitatea *mi minor*. Melodia poartă un caracter al doinei.

Diapazonul larg de registre, includerea pasajelor care evocă prima improvizație (vezi tactul 4), elementele structurii duo în tactul 9, asemenea improvizației a treia, combinarea arpeggiilor și pasajelor în mișcare ascensională demonstrează dezvoltarea variațională a elementelor melodice, declarate anterior. Din punct de vedere al evoluției limbajului muzical, este remarcabilă dezvoltarea modală (aparitia nuanțelor noi – „secunde frigice” – sunetului *f*).

Exemplul 5.



ie să fie foarte atent față de calitatea melismelor interpretate, deoarece compozitorul aplică diferite tipuri de ornamente practic în fiecare tact. Toate aceste nuanțe necesită o însușire calitativă, pentru a crea la ascultători impresia unei improvizații virtuoză făurite de interpretul însuși.

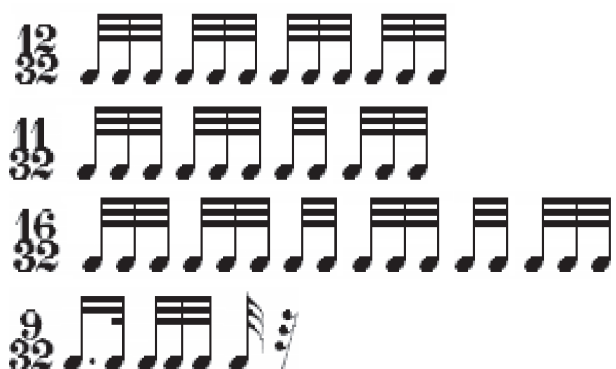
Improvizația a șasea textual reproduce materialul muzical al improvizației a patra. Se schimbă numai metrul – de la 2/8 la 4/8. Și în încheierea improvizației lipsește procedeele *frullato*. După nota finală noi vedem remarca compozitorului *attacca*, ceea ce nu era în improvizația a patra.

Exemplul 6.



Improvizația a șaptea introduce un nou tip de factură – pasaje de arpegii ascendente și descendente, complicate cu sunetele cromatice spre tonul de bază (*dis – e, cis – d*). Sarcinile tehnice ale acestei variații se complică prin schimbările metrului: 12/ 32 - 11/32 - 16/ 32 - 9/32. Vezi schema:

Schema 1



Schimbarea formulelor ritmice cu număr diferit de unități și cu variate tipuri de grupări creează alternanța modelelor ritmice asimetrice cu diverse lungimi, care necesită de la interpret o gândire metro-ritmică dezvoltată, cât și capacitatea de a executa cu precizie diferite modele.

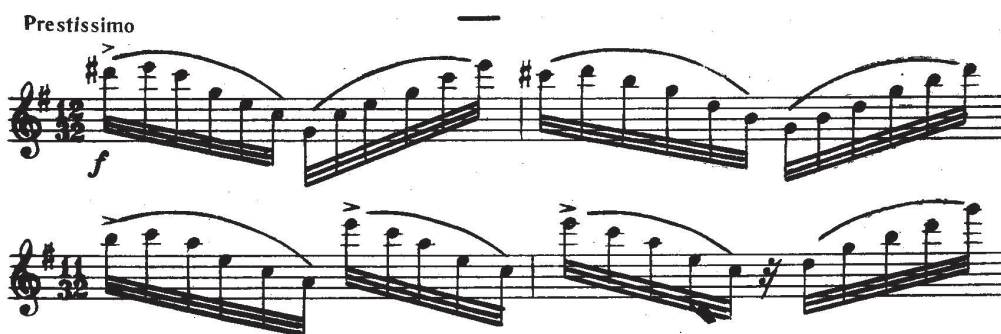
Schema 2



Improvizația a opta după construcția melodică se aseamănă cu variațiunea precedentă, însă deosebirea principală constă în simplificarea modelului ritmic. Din punct de vedere al metro-ritmului, principiul de schimbare a metrului se menține și aici. În mod permanent se desfășoară modificarea grupurilor ritmice din douăsprezece treizeci doimi (6+6), 11 (6+5), 10 (5+5).

Aici flautistul necesită o tehnică absolut uniformă și filigrană. Interpretarea improvizației trebuie să fie lentă și ușoară, creând senzația unor modulații sonore.

Exemplul 7.



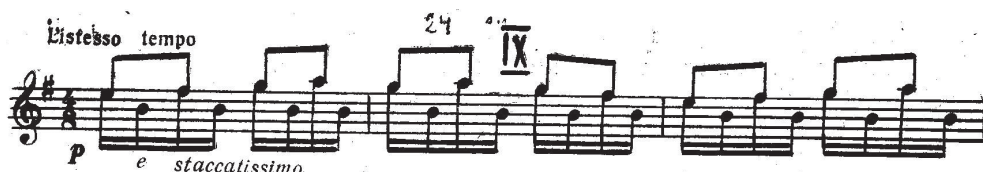
Structura melodică a improvizației a noua se aseamănă cu improvizațiile a patra și a șasea. Aici compozitorul variază intonația primei fraze adăugând linii punctate și sincopate.

Din punct de vedere al modului, aici se observă o dezvoltare a modelului inițial al modului pe seama secunde frigide deja aplicate, în baza minorului dublu armonic. Este original finalul piesei - cu o scădere (scurtare) ritmică.



De la interpret aici se solicită, în primul rând, precizia ritmică și cunoașterea excelentă a articulației *staccatissimo*. De asemenea este necesar de a evita eșecuri sonore. Pe lângă aceasta, o aranjare corectă necesită momentele de respirație, care în final vor asigura sonoritatea calitativă și strălucită a întregii improvizații.

Exemplul 8.



Improvizația a zecea, penultima, se distinge prin dimensiunile sale laconice – două tacturi în metrul 6/8. Reproducerea completă a primelor două tacturi din improvizația a treia stabilește anumite „relații la distanță”. Iar însuși improvizația încheie linia de dezvoltare a motivelor ciclului inspirate de doină.

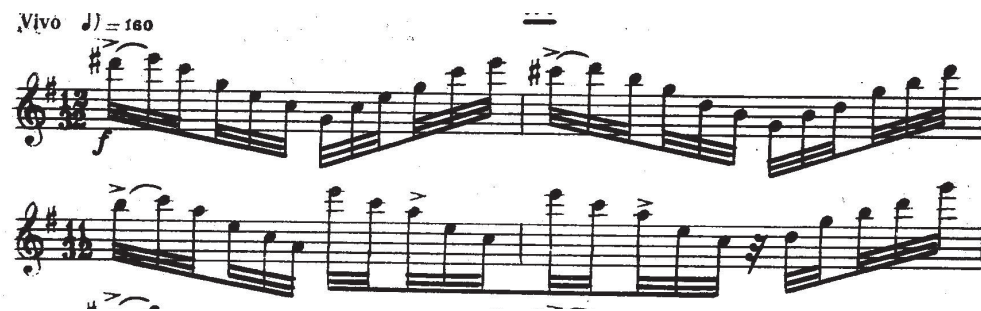
Exemplul 9.



Din punct de vedere interpretativ, compozitorul, fiind un flautist profesionist, foarte just plasează această improvizație lentă în șirul părților rapide (№VI - *Vivo*; №VII - *Leggierissimo l'istesso tempo*; №VIII - *Prestissimo*; №IX - *L'istesso tempo*), care se interpretează fără pauze, deoarece între ele este indicată remarca *attacca*. Din acest motiv, interpretul trebuie să perceapă această improvizație nu numai ca cea care încheie linia de dezvoltare a motivelor ciclului inspirate de doină, dar și ca o posibilitate de „repaus” înainte de ultima improvizație, compusă în tempo *Vivo*.

Și, în sfârșit, improvizația a unsprezecea, finală, prin structură și factură încheie linia variațiunilor „șapte” și „opt” (deoarece improvizația finală prezintă o reproducere exactă a improvizației a șaptea).

Exemplul 10.



În așa mod, analiza fiecărei părți ne permite să concluzionăm că acest ciclu poate fi atribuit la așa numitele „variațiuni libere” (aceasta se manifestă prin modificarea dimensiunilor, lipsa unei teme clare a variațiunilor și alte semne). Pe de altă parte, plasarea facturii în centrul transformărilor variaționale indică semnele așa-numitelor variațiuni „stricte”, „ornamentale”. Drept factor al integrității întregii creații se manifestă gândirea tonală de tip clasic.

Un rol important este atribuit diverselor legături la distanță. Astfel, la diferite niveluri ale unui tot întreg compozitorul aplică cele mai diverse metode de unire, care necesită o analiză și o percepere adecvată din partea interpretului.

## Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев: Центральная типография, 2000.
2. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы **В: Традиционное и новое в музыке XX века: (Материалы международной научной конференции)**. Академия Музыки им. Г.Музическу. Кишинёв: GOBLIN, 1997, с. 95 – 103.
3. *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*. Сост. В. Дегтярев. Кишинев: ТИМПУЛ, 1979.
4. *Композиторы и музыковеды Молдовы: справочное издание*. Сост. Г.Чайковский-Мерешану. Кишинёв: Universitas, 1992.
5. AXIONOV. V. *Tendențiile stilistice în creația componistică din Republica Moldova: Muzica instrumentală*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
6. COCEAROVA, G; MELNIC, V. *Armonia. Vol. 1*. Chișinău, 2001.
7. COCEAROVA, G; MELNIC, V. *Armonia. Vol. 2*. Chișinău, 2003.