

FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI DE TUDOR CHIRIAC: PERSPECTIVE INTERPRETATIVE

FANTEZIA RUSTICĂ PRIN VOLOSENI BY TUDOR CHIRIAC:
PERFORMING IPOSTASIS

RADU TĂLĂMBUȚĂ,
doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.332.083.3(478)

780.8:780.614.332.083.3]:781.68

Articolul vizează o lucrare consacrată, din repertoriul violonistic autohton — *Fantezia rustică „Prin Voloseni” de Tudor Chiriac*. Autorul prezintă o analiză a conținutului muzical-structural al creației, oprindu-se îndeosebi asupra reperelor și recomandărilor de execuție violonistică, bazate pe propria experiență interpretativă a acesteia. Având în vedere că „*Fantezia*” este inspirată din folclorul românesc, sugestiile autorului sunt axate, pe de o parte, pe utilizarea unor dexterități violonistice academice, iar pe de alta, pe apropierea de specificul melosului, ornamenticii și manierei populare de interpretare, integrate organic în discursul muzical analizat. Articolul aduce în discuție — prin analogie cu fenomenul „interpretării documentate istoric”, cunoscut în muzica academică — subiectul „interpretării documentate” a unor lucrări violonistice componistice de inspirație folclorică românească a compozitorilor din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: *Fantezia rustică „Prin Voloseni”, Tudor Chiriac, interpretare documentată, dexterități violonistice academice, manieră populară de interpretare.*

The article is focused on the well-known work for violin from the Moldovan repertoire — *The Rustic Fantasy „Through Voloseni” by Tudor Chiriac*. The author presents an analysis of the musical-structural content of the creation focusing, in particular, on the references and recommendations of violinistic execution based on his own performing experience. Considering that the „*Fantasy*” is inspired by the Romanian folklore, the author's suggestions are centred round the use of academic violinist dexterity and, on the other hand, respecting the specificity of melos, ornamentation and folk interpretation of the analyzed music. The article brings into discussion — by analogy with the phenomenon of “historically documented interpretation”, known in academic music — the subject of „documentary interpretation” of compositions for violin inspired from Romanian folklore, by several composers from the Republic of Moldova.

Keywords: *Rustic Fantasy „Through Voloseni”, Tudor Chiriac, documented interpretation, academic violinist dexterity, folk way of performing*

Introducere. Lucrare de referință în componistica autohtonă, *Fantezia rustică Prin Voloseni* pentru orchestră, după afirmațiile compozitorului, a fost „concepută în anul 1968, cu puțin timp înainte de admiterea sa la facultatea de compoziție a Institutului de Stat al Artelor din Chișinău, fiind finalizată abia în 1985, când autorul ei stăpânea deja tehnicile de compoziție” [1, p.4]. În 1986, la numai un an distanță de la interpretarea în premieră, *Fantezia* a fost distinsă cu premiul I pentru cea mai bună piesă instrumentală autohtonă. În 2012, sub conducerea dirijorului Gheorghe Mustea, opusul a fost înregistrat în studioul IPNA Teleradio Moldova pentru fondurile radio și televiziunii naționale, fiind inclus și în Fondul de Aur al Radiodifuziunii, alături de alte 12 creații scrise de compozitori din Republica Moldova.

Scrisă în memoria violonistului Nicu Chiriac, fratele compozitorului — cu care acesta a lucrat, de altfel, asupra trăsăturilor de arcuș în majoritatea opusurilor sale —, după afirmațiile autorului, *Fantezia* prezintă „o puternică aderență la etosul și tradiția muzicală românească, chiar dacă nu este folosit citatul folcloric” [1, p.4].

Cunoscută mai ales în versiunea pentru vioară și pian efectuată de autor — editată în 1991, ea a ocupat un loc deosebit în repertoriul național violonistic — atât în cel didactic, cât și în cel de concert, rămânând până astăzi o lucrare îndrăgită atât de ascultători, cât și de violoniști dornici de performanțe

artistice. În anii 2000, Tudor Chiriac a revenit la această creație, intervenind cu unele completări de ordin conceptual și tehnic, despre care vom vorbi pe parcurs. În cele ce urmează, vom utiliza versiunea în reducă pentru vioară și pian efectuată de în format digital de către compozitor [1]. Considerăm că aceasta nouă versiune poate fi tratată ca o a doua redacție a acestei creații publicate în 1991 la Editura Hiperion, având în vedere anumite adăugiri care au contribuit la preschimbarea dramaturgiei arhitectonice a acesteia [2].

1. Repere structural-interpretative ale lucrării.

Din punct de vedere structural (vezi Schema 1), compoziția se prezintă într-o singură parte, cu o formă concentrică din cinci compartimente principale ($ABCB^1A^1$) și alte câteva de ordin secundar (introducere, punte și codă). Tematismul lucrării conține trei teme (A , B și C) ce reflectă un fond ideatic aparent simplu, cu caracter rustic, însă, totodată, complex în contextul unor analize muzicologice și de interpretare. Din aceste perspective, în cele ce urmează, vom încerca o decodificare a câtorva dintre cele mai importante detalii teoretice și practice / de interpretare integrate de Tudor Chiriac într-o arhitectură monopartită prin intermediul folosirii unui șir de tehnici compoziționale și componente ale limbajului muzical, ce se încadrează în următoarea schemă:

	Formă penta-partită concentrică									
Compartimente	intr.	A	punte	B	C / cad.	B ¹	punte	intr.	A ¹	codă
Cifra (în cea de-a doua redacție)	1	3	13	14	17	19	sf.23	24	26	36
Număr de măsuri	20	64	26	34	54	31	3	20	64	44
Planul tonal	a			E	e	E	a			

1.1. Partea introductivă. Fantezia debutează cu o introducere de 20 de măsuri, al cărei rol este de a anticipa din toate punctele de vedere compartimentul principal A. Chiar din măsura de debut (a se vedea Exemplul 1), sub indicația tempoului *presto leggiero*, poate fi perceput deja caracterul de virtuozitate atât de specific primei teme (A). La fel se întâmplă și începând cu măsura 3, în care se folosește *glissando-ul cromatic* la vioară suprapus peste grupuri de șaisprezecimi *leggiero* la mâna dreaptă a pianului și *legato-uri* de expresie ce cuprind note interpretate ca un acord în devenire la cea stângă.

Exemplul 1, cf.1:

Pulsația ritmică precisă a sunetelor glissando în pasajele scurte, ascendente va fi obținută prin accentuarea ultimului sunet iar *ricochet-ul* va fi cântat cu arcuș mic, la mijlocul acestuia. Totodată arcușul va cădea pe părul plat, interpretul având grijă ca bagheta să fie neînclinată, pentru ca săriturile din inerție să fie cât mai egale.

1.2. Compartimentul A. Ultima fază a introducerii este marcată de indicația *sempre poco spiccato* în partida pianului și pregătește factual compartimentul A, al cărui tematism se circumscrie, sub aspect modal și metro-ritmic, după afirmațiile compozitorului, „în specia dansului Corăgheasca”, specific pentru arta profesioniștilor tradiției orale. De aici și caracterul pregnant concertant, de mare virtuozitate, cu o încărcătură semantică fără echivoc, al unui conținut expus *perpetuum mobile* și susținut de o scriitură bine ritmată a pianului, din care se desprind la auz formule ritmice de galop.

Exemplul 2, cf.3:

Împărțit în două secțiuni egale (*a* și *a'*), compartimentul se prezintă în *a-moll*, o tonalitate comodă pentru vioară ce permite o ușoară aplicare a unui șir de tehnici de interpretare. Printre acestea o atenție specială se va acorda atingerii *flajeolelor*, — efect sonor violonistic specific, ce sugerează ecoul unui joc plin de temperament.

La fel ca și în introducere, aici predomină indicațiile *sempre poco spiccato* și *leggerissimo*. Efectele *glissando*-ului suprapus cu *pizzicato*-ul pianistic accentuează într-un mod deosebit virtuozitatea piesei. În plus, apare deja o gamă tot mai complexă de ornamente specifice muzicii folclorice — compozitorul făcând o distincție clară dintre *glissando* de manieră folclorică și cel academic. În tendința de a imita cât mai exact specificul folcloric, compozitorul indică cu exactitate trezescidoimile urmate de *glissando*-uri pe jumătate de ton, *grupei*-urile, trilurile lungi de semiton și cele scurte, cu *glissando* la final.

Argumentând necesitatea abordării unei maniere de interpretare violonistice folclorice în compartimentul A în vederea sublinierii caracterului rustic al piesei ne vom referi și la sonoritățile pianistice, pe care compozitorul le aseamănă celor ale unui taraf, utilizând în mod sugestiv dinamica, ce include accentuări de relief ale notelor, accentele indicate pe al doilea timp al măsurii sau chiar pe cel de-al doilea timp neaccentuat, observate către sfârșitul secțiunii *a'*, cât și planul modal ce include modul cromatic cu secunde mărite și sexta dorică. Tumultul jocului este sugerat și de formulele de acompaniament cadențat sau sacadat, cu linii melodice bine marcate în bas.

Această temă a primei părți, energică, plină de elan, va fi interpretată *leggerissimo*, lăsând impresia unui *perpetuum mobile* transparent. Interpretul va nuanța cu precizie fiecare indicație a dinamicii, păstrând o neschimbată limpezime a intonației, mânuind arcușul cu o anumită liniște lăuntrică, stăpânind oarecum pornirile agitate ale tempoului (*presto*). Melodia se va cânta cu o digitație pozițională îngustă, pentru o articulație cât mai precisă a sunetelor, cu degetele unu sau doi pe timpul

tare, iar acompaniamentul va conferi tonusul vital necesar, printr-un *staccato* bine ritmat, reliefat, conferind volum și amploare întregii mișcări.

În cifra 8, recomandăm, pentru o bună articulare, să se execute în poziția întâia, cu coarda *mi* liberă, care conferă discursului un plus de strălucire sonoră. Deși violoniștii de formație academică ar prefera poziția a treia, pentru a obține efectul de perpetuum de virtuozitate, este necesar de a evita trecerile inutile dintr-o poziție în alta.

Urmează un segment de legătură aerian, bogat colorat în plan armonic, în variante disonante, care lasă totuși să se întrevadă o melodie de factură largă în acompaniament, reluată cu un ton mai sus în secvență. Oscilarea dintre tonurile la și si în bas conduce la instalarea lui E dur într-un pasaj apreciat *senza metrum* (în acompaniament), planul sonor al căruia conține o augmentare ritmico-dinamică, încheiată la *ff*, de la care, neîntrerupt, începe *partea mediană* a Fanteziei.

1.3. Compartimentul B. Dacă puntea dintre cele două compartimente ale formei (A și B) mai păstrează același spirit predominant de virtuozitate interpretativă din primul compartiment, apoi compartimentul B face trimitere, dimpotrivă, la genul liric (a se vedea Exemplul 3). Pe această cale, Tudor Chiriac pune în valoare atât disponibilitățile lirice ale viorii, cât și pe cele ale unei teme cantabile prin excelență.

Exemplul 3, cf.14:

The musical score for Example 3, measures 108-135, is presented in two systems. The first system shows measures 108-114, and the second system shows measures 115-135. The Violin part (V-no) is in the treble clef, and the Piano part (P-f) is in the bass clef. The key signature is E major (three sharps). The time signature is 4/4. The score includes performance instructions: 'sul G al* espressivo, molto vibrato' and 'mf'. The Violin part features a melodic line with a crescendo and a fermata. The Piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and a crescendo.

Scrisă în dominantă tonalității de bază (*E-dur*), respectiva diviziune formată din două secțiuni egale (*b* și *b'*) este de aproape două ori mai scurtă decât prima. Totuși, metrul de 4/4 îi asigură aproximativ aceeași durată sonoră de timp. La început, în *b*, după surprinzătoarele indicații *ma larghetto*, *accelerando*, *rapido*, *alargando* și *molto alargando* din punte, tema este trasată *espresivo, molto vibrato*, în registrul grav al viorii, *sull G*.

În *b'* expunerea devine tot mai diversă, tema fiind repetată mai întâi cu note duble în registrul mediu și apoi în caracterul unui recitativ *doinit*. Indicații precum *meditativo*, *ben vibrato*, *senza metrum*, *non vibrato psihologic*, *lasciar vibrare*, dar și diverse tehnici și ornamente, printre care *vibrato*-ul ce trece treptat în tril, mordentul tăiat sau mordentul repetat cu *glissando* în jumătate de ton, accentuează sugestiile către specia lirică de doină. În privința mordentelor, însuși Tudor Chiriac specifică în partitura sa, că „mordentul cu *glissando* trebuie interpretat fulgerător de repede și poate fi repetat de 3–5 ori, în funcție de tempo” [1, p.5].

Această „melodie expresivă, interpretată *molto vibrato*, cucerește prin simplitate și noblete, printr-o intensă și răscolitoare trăire. Lirismul covârșitor al temei, accentuat de acompaniamentul arpeggiat răspândește sonorități romantice, pline de sevă și capătă o tot mai convingătoare desfășurare, în fiecare repetare a ei. Expunerea temei în sexte, în registrul înalt; un *vibrato* intens, amplele acorduri pe fundal arpeggiat în acompaniament subliniază culminația acestei părți. Expresivitatea temei va fi reliefată de interpret prin *vibrato* și o neîntreruptă și unitară conducere a liniei melodice. Notele duble vor fi luate cât mai concomitent pe corzi, cu „așezarea” pe primele note ale trioletelor și „netezirea” ulterioară a corzii în *vibrato*” [3, p.137].

În interpretarea acestei părți, interpretul se va ghida, în mare parte, de similaritatea specificului de interpretare folclorică vocală. Reieșind din acest deziderat principal, prima frază (cf.14–16) se va cânta simplu, cu foarte puțină ornamentică, iar în cifra 16, unde motivul revine, într-o octavă superioară, păstrând același caracter *meditativo*, *ben vibrato*, *poco rubato* — deci, foarte apropiat de maniera vocală doinită — violonistul va utiliza mai multe tipuri de ornamentare specifice „doinitului violonistic”. Printre acestea, menționăm mordentul tăiat, ce se efectuează mărunț și la semiton, așa cum se obișnuiește în muzica folclorică. Un alt tip de ornament care se întâlnește adesea în doine, este format mai multe mordente succesive, pe nota lungă, de bază, care se interpretează la fel pe semiton. Interpretul va tinde să execute cât mai aproape de nota de bază (do diez), chiar micșorând semitonul spre pătrime de ton. Efectul este amplificat și de folosirea unui mic *glissando* în sus, imediat după efectuarea mordentului. De asemenea, e nevoie de un atac mic, „din arcuș”, exact pe mordent — în așa fel violonistul va obține un efect foarte asemănător cu cel ce se întâlnește în muzica folclorică, imitând cât mai aproape ornamentica doinelor vocale.

Un alt ornament utilizat de compozitor este trilul care apare în următoarea măsură și care aici este diferit de cel întâlnit în muzica clasică. Însăși compozitorul indică în partitură: „*vibrato*, ce trece în tril”. Deci, de la nota lungă vibrată, interpretul va trece într-un tril foarte mărunț. Menționăm, că și acesta, ca și cel precedent, trebuie interpretat un pic mai jos de un semiton, pentru a păstra specificul manierei populare de interpretare violonistică.

În cf.16, măsura 6, compozitorul indică *non vibrato psihologic* — o remarcă mai puțin obișnuită, dar care vine să explice mai mult trăirea interpretului decât o dexteritate tehnică anumită. Anume aici se află un segment concludiv, cu rol de punte emoțională către cadență — iar *non vibrato* „calmează” oarecum discursul destul de consistent.

Efectul de „stingere”, provocat de o dinamică reductivă (*p* către *pp*) și, în același timp, o expunere pianistică *poco accelerando* și *poco allargando*, este amplificat și de un *glissando* specific ce diferă de cel întâlnit în muzica academică, unde acesta se execută de obicei prin alunecare. În cazul dat, *glissando* se efectuează prin culcarea degetului în urmă, obținând un efect de coborâre a intonației, acest detaliu important fiind sugerat de compozitor prin plasarea procedurii *glissando* de la *fa diez* spre *fa becar*, cu revenirea spre *fa diez*. Un rol deosebit aici revine talentului și gustului artistic al interpretului. Mai mult, considerăm că pentru buna interpretare a acestui compartiment, este foarte binevenită cunoașterea specificului manierei violonistice folclorice. Recomandăm în acest scop și fredonarea vocală sau audierea versiunilor vocale a fragmentelor în cauză.

1.4. Cadența solistică. Compartimentul *B* este urmat de o destul de amplă Cadență, în tonalitatea omonimă (*e-moll*), indicată în schemă prin Compartiment *C*. Tema cadenței este mult mai pregnant individualizată, în comparație cu conținuturile muzicale precedente, fiind însoțită prin diferite tehnici compoziționale și interpretative de note duble, acorduri sau diverse pasaje (a se vedea Exemplul 4). În același timp, Tudor Chiriac evocă *glissando*-urile din compartimentul *A* și indică frecvent *senza metrum*, *calando*, *larghetto* ș.a., cum se întâmplă și în secțiunea doinită a compartimentului *B*.

Exemplul 4, cadența:

The musical score for five voices (V-no) is presented in five staves. It features a variety of musical techniques including triplets, glissando, and ricochet. Dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando) are used throughout the piece. The notation includes various accidentals and rests, indicating a complex and expressive cadenza.

Farmecul pătrunzător al acestui *rubato* meditativ (*ben vibrato*), cu triluri în secunde mici, ce amintesc de o lamentație doinită, instaurează o atmosferă contemplativă dar, totodată, luminoasă, datorată varierii, prin treapta a IV-a urcată a segmentului inițial al temei, unde fiecare ton capătă importanță. „Individualizarea” intonațională apare aici ca o expresie a unei solitudini de o expresivitate aparte. Glasul viorii apare într-un plan sonor de o intensă trăire lăuntrică, pe cât de adâncă, pe atât de emotivă. Dialogul celor două voci, plin de finețe și bogăție de nuanțe, este dialogul personajului cu sine însăși, dezvăluind ascultătorului două laturi-perechi ale sufletului uman, adesea opuse între ele.

Și în acest compartiment, interpretul va utiliza artificii tehnice reieșind din caracterul muzicii — aici, pe lângă spiritul doinit, apare și componenta narativă a discursului ce se desfășoară în câteva compartimente mici, ce conțin fraze bazate pe motive, întrerupte de pasaje de virtuozitate — sexte în *glissando*, cu *ricochet*, ce accentuează și acompaniamentul armonic din partida pianului. Spre deosebire de *glissando* precedent, despre care vorbeam mai sus, în acest caz, procedeul se va executa în manieră academică, fapt ce va pune în evidență stilul concertant al piesei.

1.5. Ultimele două compartimente — B1 și A1. Urmează, într-o expunere retrogradă, materialul muzical de până la cadență — conform logicii forme concentrice — compartimentele B1 și A1. În mod neașteptat, însă, compozitorul plasează imediat după punte introducerea, care este diferită prin conținut și durată. De altfel, aceste două diviziuni arhitectonice imediate cadenței pot fi tratate și ca o repriză inversată. Totuși, în afară de diferența amplasării introducerii și de puntea ce durează aici doar trei măsuri, compartimentul B¹ suportă anumite schimbări în ce privește imaginile plasticiei muzicale, față de versiunea sa inițială, B: elementul liric devine mai individualizat, mai expresiv, sobru.

Exemplul 5:

The musical score for Violoncello (V-no) and Piano (P-f) is presented in two staves. The section is marked *espressivo*. The Violoncello part features a melodic line with various slurs and accents, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando) are used.

„În cele patru expuneri succesive ale temei, acompaniamentul devine tot mai static și ne lasă în voia unor amintiri suave, a unui ecou pitoresc și nostalgic. Visările singuraticе, umbrite de o melancolie firavă se pierd parcă în neant, la *pp*. Un *mi* insistent de la sfârșitul acestei părți poate fi tratat ca având un dublu sens — pe de o parte, este inspirat din segmentele recto-tono folclorice doinite, iar pe de alta, el readuce, printr-o transformare ritmică și de tempo, caracterul inițial al lucrării” [3, p.138], — arată autoarele unuia din puținele articole dedicate acestei creații.

Vom recomanda interpretului ca *flajoletul* natural să fie schimbat cu unul artificial, pentru a obține o continuitate a liniei melodice. Se va ține cont, totodată, și de menținerea permanentă a presiunii degetului unu pe coardă, de poziția cât mai corectă a pernuței degetului patru și de poziția plată a părului arcușului, cât mai aproape de căluș, pentru a evita chixurile și fășăitul.

În cea de-a doua redacție a lucrării, repriza compartimentului A, din cadrul formei concentrice pentapartite păstrează structura primei părți. Dacă în prima redacție autorul a scurtat un pic acest compartiment final, în intenția de a dinamiza discursul muzical, apoi, în cea de-a doua, dimpotrivă, a lărgit discursul cu o cifră (din 24 de măsuri, cf.35), amplificând efectul concertant al întregii piese. Mișcarea melodică capătă o și mai mare ardoare, nuanțele devin și mai reliefate, iar utilizarea procedurilor *ricochet* și *glissando cromatic* întregesc tabloul unui tumult pasionant. Indicațiile interpretative pentru repriză vor fi în temei aceleași ca și pentru prima parte. Vom aminti aici doar că prin păstrarea aceleiași trăsături ușoare și grațioase a arcușului, menținerea precisă a tempoului (*vivace*), piesa va căpăta un caracter cât mai apropiat de cel popular.

1.6. Coda. Coda urmează să diminueze oarecum încărcătura emoțională a acestei părți, dar și a întregii lucrări, nu înainte, însă, de un *glissando* în *crescendo*, ca o reminiscență, o re-trăire a unor puternice simțiri umane. Finalul lucrării este conceput de compozitor cu o deosebită tandrețe, melodia parcă se topește în zare, lăsând în sufletul ascultătorului liniște, pace și lumină. Acest ultim compartiment se află în concordanță cu tendința compozitorului de a-și încheia lucrarea cu una dintre tehnicile ce oferă o anumită individualitate stilistică întregii lucrări — lucrare pe cât de simplă ar părea în timpul audierii, pe atât de complexă în contextul unor analize muzicologice și interpretative. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac este o lucrare cu o dramaturgie originală, ce demonstrează o viziune pleneră, optimistă asupra vieții.

Concluzii. Punându-ne în acord cu opinia cercetătorului M. Răducanu, care susține că „o interpretare muzicală devine valoroasă dacă interpretul are curiozitatea și răbdarea unei analize interpretative comparate, care duce la observarea, în câteva interpretări de referință ale aceleiași opere muzicale, a mijloacelor diverse folosite pentru realizarea cerințelor de bază:

- respect față de textul și stilul compozitorului în condițiile unei execuții vii, creatoare, bazate pe relieful și vivacitatea mijloacelor intonaționale, plasticitate ritmică, diversitate dinamică, timbrală și a modurilor de articulare gramaticală — *legato*, *staccato*, frazare, logică și sugestivă;

- realizarea arhitectonicii operei muzicale prin folosirea judicioasă a dinamicii și agogicii (dozarea sonorităților în raport cu construcția de formă, echilibrarea ușoarelor accelerări sau decelerări, necesare sublinierii unor structuri constante, cu păstrarea unei unități de tempo în linia mare a discursului muzical — puls muzical);
- unicitatea actului creator, atât la nivelul detaliului și al construcției de ansamblu cât și la nivelul mijloacelor de expresie și al realizării dramaturgiei întregului” [4, p.29–30],

am dori să menționăm că pentru o execuție de excelență a acestei creații, dar și a altor creații violonistice inspirate din folclorul românesc, interpretul-violonist ar trebui să cunoască și să posede deopotrivă atât dexteritățile și abilitățile manierei interpretative specifice viorii populare, cât și celei academice, utilizând și îmbinând cu măiestrie ambele resurse, trecându-le printr-o originală „prismă” comparativă, fără a scăpa din vedere scopul suprem al fiecărei performante artistice — mișcarea și înnobilarea prin muzică, a sufletului uman.

Referințe bibliografice

1. CHIRIAC, T. *Prin Voloseni, Fantezie rustică pentru vioară*. Reducție pentru vioară și pian, efectuată de către compozitor după propria versiune pentru orchestra simfonică. Manuscris digital din biblioteca personală a autorului articolului.
2. CHIRIAC, T. *Fantezie rustică pentru vioară și pian*. Chișinău: Hiperion, 1991.
3. BUNEA, D., MOLODOJAN, A. *Fantasia alla rustica* de Tudor Chiriac. În: *Învățămintul artistic — dimensiuni culturale*. Ediția a IV-a. Chișinău, 2004, p.137–139.
4. IONESCU, L. *Teoria interpretării muzicale*. București: Europolis, 2009.