

**CAPRICIUL MOLDOVENESC PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE V. CIOLAC:  
ASPECTE MUZICAL-STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE**

**MOLDOVAN CAPRICCIO FOR VIOLIN AND PIANO BY V. CIOLAC:  
MUSICAL-STRUCTURAL AND PERFORMING ASPECTS**

**RADU TĂLĂMBUȚĂ,**

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

**DIANA BUNEA,**

doctor, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU [780.8:780.614.332.083.35]:781.61**

**[780.8:780.614.332.083.35]:781.68**

**[780.8:780.614.332.083.35]:781.7**

**ORCID ID 0000-0002-4488-0834**

*Articolul este dedicat unei creații semnate de cunoscutul compozitor V. Ciolac. Scrisă în 2004, pentru clarinet, a fost transpusă relativ recent pentru vioară și pian, fiind interpretată în premieră de autorul articolului, în vara anului 2019. Analiza muzical-structurală prezentată în articol este îmbinată cu recomandările interpretative, ce vor fi utile atât pentru cercetătorii-muzicologi, în studiile ulterioare, cât și interpreților-violoniști. Autorul dezvoltă ideea de îmbinare, sinteză în abordarea interpretativă a creațiilor inspirate din folclorul românesc, a abilităților și tehnicilor de interpretare academice cu cele specifice artei violonistice populare. Astfel, este scoasă în evidență tratarea conceptuală a folclorului de către compozitor, cât și abordarea interpretativă corespunzătoare, pentru a reda cât mai adecvat paleta de imagini din care s-a inspirat compozitorul.*

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ciolac, Capriciu moldovenesc, tratare conceptuală a folclorului, sinteză interpretativă

*The article is dedicated to a work by the renowned composer V. Ciolac, written in 2004 for clarinet, transposed recently for violin and piano and premiered by the author of the article in the summer of the year 2019. The musical-structural analyses, joint with performing recommendations would be useful both for future musicologist researches and for violinists. The author develops the idea of combining, synthesizing, in the interpretative approach of the creations inspired by Romanian folklore, the abilities and techniques of academic interpretation with those specific to the popular violinist art. He highlighted both the conceptual treatment of folklore by the composer and the appropriate performing approach, for conveying correctly the palette of images which inspired the composer.*

**Keywords:** Vladimir Ciolac, Moldovan Capriccio, conceptual treatment of folklore, performing synthesis

**Introducere.** *Capriciul moldovenesc* a fost scris în 2004, inițial pentru clarinet și pian, fiind dedicat clarinetistului și pedagogului E. Verbețchi [1]. Prima interpretare a fost realizată de Simion Duja alături de maestrul de concert Natalia Botnariuc, la Festivalul internațional *Zilele muzicii noi*, în 2005. În 2018, compozitorul a decis să transcrie *Capriciul moldovenesc* pentru vioară și pian. Astfel, autorul prezentului articol l-a interpretat în premieră pentru această componentă, în luna iunie 2019, în cadrul concertului de doctorat. Versiunea pentru vioară practic nu se diferențiază de cea pentru clarinet, decât doar prin particularitățile specifice acestor instrumente.

**1. Aspecte structurale și plastice.**

*Capriciul moldovenesc* este scris în **formă tripartită complexă de tip concertant**: I — *Allegro con brio*, II — *Cantabile con estro poetico*, III — *Presto, Con Fermezza*, în care compartimentele și chiar expunerea temelor sunt clar delimitate printr-un segment din două măsuri în caracter de dans (vezi

schema lucrării mai jos), și se constituie după principiul dezvoltării motivice libere, improvizatorice, confirmat și de titlul dat de autor.

Capriciu moldovenesc de V. Ciolac

Schema formei tripartite complexe: A B C

A, Allegro con brio										
Introd.-liant	Tema A	Introd.-liant		Introd.-liant	Tema B		Introd.-liant	Tema B inversată V-ni-pian		Introd.-liant
I	A	I	A	II	B	B1	I	B	B1	I
2m	8m	2m	8m	2m	8m	8m	2m	8m	8m	2m

B, Cantabile con estro poetico					
Introd.	Tema C	Tema C1	Tema C motiv	Tema C 1 motiv	Înceiere
2m	8m	8m	2m+2m	2m+2m	8m

C, Presto, Con Fermezza								
Introd	Tema D lărgită structură motivică	Tema D1 lărgită structură motivică	Puntea la pian	D2	E	D3	D4	Coda
6m	8m+4m	8m+4m	2m	8m	8m	8m	8m	8m

Conținutul plastic al *Capriciului* se situează în sfera unor imagini dansante și epice, de factură arhaică, la care se adaugă intonații de lamento. Originalitatea acestora rezidă în special în caracterul sintetic al dezvoltării dramaturgiei piesei: partea I-a — dans, partea a II-a — baladă, partea a III-a — dans haiducesc-culminație epică.

Fiind inspirată din folclorul românesc, această piesă de virtuozitate se remarcă printr-un caracter dinamic, viguros, concertistic, ce presupune o bună pregătire artistică și tehnică a interpretului. Limbajul muzical se deosebește prin originalitate, compozitorul explorând cu măiestrie posibilitățile tehnice și artistice ale viorii, utilizând o factură pianistică diversă și o bogată paletă modal-armonică.

Aspectul intonațional-armonic al creației analizate denotă prezența unor elemente arhetipale specifice, utilizarea unui limbaj muzical arhaic, de rezonanță folclorică:

- absența tonalității (putem sesiza doar un suport zonal-tonal axat pe sunetul *re*, pe parcursul întregii piese, care, în partea a doua, se „divizează” în *re-la*, la care se adaugă alte două cvinte, în calitate de piloni auxiliari — *do-sol* și *la-mi* — toate în partida pianului);
- acorduri non-terțare (*cvartă-secundă-cvartă*; *cvintă-secundă-cvartă*, ș.a., în special în partida pianului) ce au un rol de nucleu tonal-armonic pe care se bazează întreaga lucrare — apare și sub formă de acord, dar și arpeggiat, în părțile a II-a și a III-a;
- septima cu apogiatură (pe timpul slab, în segmentul liant *a* ce sugerează acompaniamentul la braci al tarafului. Septima are un rol dramaturgic și în partea a III-a, unde apare „dublată” prin apogiatură (septimă spre septimă), în momentele culminante;
- intonații *lamento*, exprimate prin secunda mărită descendentă;
- apogiatura ascendentă la început de frază, pe modul minor armonic (în părțile I-a și a II-a, ce amintește de melodiile doinite);
- constituirea discursului și a întregii forme în baza varierii și dezvoltării motivice, specifică folclorului.

În opinia noastră, abordarea folclorului în această creație de V. Ciolac se referă la modul arhetipal [conform aprecierii compozitorului Gh. Ciobanu, 2, p.184] sau la tiparul convențional

[conform aprecierii compozitorului V. Burlea, 3, p.273], prin care se caracterizează și alte creații ale sale [4].

## 2. Aspecte muzical-interpretative.

**Partea I-a** are un caracter dinamic, preponderent dansant, în care se conturează însă atât imaginile dansante cât și cele narative, exprimate prin limbajul intonațional-armonic, ce se va păstra pe parcursul întregii piese [5]. Astfel, pe plan intonațional, în acest prim compartiment sunt prezente două teme, expuse de câte două ori, succesiv. Prima are caracter de dans și îmbină mișcarea treptată cu salturile largi de cvartă-cvintă, având însă o „oprire” mai puțin specifică genului de dans, pe secunda mărită descendentă *sol-diez-fa*, cu mordent, care indică mai degrabă o apropiere de intonațiile *lamento*. Acompaniamentul reprezintă o imitație a țambalului, în care se distinge linia „basului”, intervalele largi și secundele specifice acestuia. Cea de-a doua temă (cf.2, m.23) este de o largă respirație, având un caracter epic, un pic agitat, spre care indică și debutul melodiei în registrul acut, specific baladei folclorice. Este interesant că acompaniamentul pianului are un caracter opus și inspiră o stare de frică, tulburare, prin motivul cromatizat, repetitiv, în șaisprezecimi, cu sincope plasate haotic și acorduri non-terțare ce o amplifică. Astfel, compozitorul utilizează contrastul de factură și caracter dintre partidele viorii și pianului, amplificând atmosfera agitată, prin oprirea pe vârful secunde mărite (*sol-diez*) și fragmentarea temei. Întregul discurs conduce spre culminația primei părți (cf.3, m.41), când în partida pianului apare *ff*, iar vioara, în mod mai puțin obișnuit, preia rolul de fundal. Practic, partidele viorii și pianului s-au inversat, lăsându-i pianului rolul de solist.

Având în vedere caracterul de dans al primei teme, interpretarea violonistică va insufla fermitate și, totodată, ușurință, specifică acestui gen folcloric. Segmentul-liant care revine pe parcursul întregii piese, despre care am vorbit mai sus, se va interpreta strălucit, fulgerător, ca să corespundă cât mai aproape cu sonoritatea tarafului pe care o invocă compozitorul (braci — țambal). Apogiaturile este recomandat să fie interpretate cât mai scurt.

**Allegro con brio**

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is in treble clef, 2/4 time, marked *ff* and features a series of eighth notes with accents and mordents. The Piano part is in grand staff, also in 2/4 time, marked *ff* and *m.s.*, featuring a chromatic eighth-note accompaniment with syncopation and a bass line with a long note.

Totodată, din perspectiva artei de interpretare academice, acordurile cu apogiatură se vor cânta de pe coardă și nu din ”aruncarea” arcușului pe coardă, procedeu întâlnit în arta de interpretare populară. Astfel, violonistul care va dori să accentueze caracterul popular sau academic al piesei, va ține cont de acest detaliu important. Structura motivică a tematismului acestui compartiment (2+2+2+2 măsuri), unde fiecare sfârșit de motiv este accentuat prin opriri pe mordente, implică necesitatea etalării unei expresivități aparte: acesta va fi cântat cu un mic atac din arcuș, concomitent cu vibrato, folosit imediat după mordent, un procedeu des utilizat în muzica folclorică și care poate reda cu destulă exactitate durerea, tristețea.

Desenul melodic în trepte repetate din prima temă, caracteristic melosului folcloric românesc, revine frecvent pe parcursul întregii piese, având un aspect de lamentație. Mersul treptat va fi scos în

evidență de către violonist, mai ales în prima măsură a temei, prin evidențierea succesivă a primei șaisprezecimi de pe fiecare timp al măsurii, cu excepția ultimului: *un-și-doi-și*. Astfel, în figurația dată se conturează o melodie mai lină (*si-la-sol-diez*) care va fi subliniată și prin utilizarea unui arcuș un pic mai lung pe aceste note:

Este interesantă contrapunerea hașurilor din partiția vioarei și a pianului — dacă la vioară tema este expusă preponderent în hașuri separate, în partida pianului prevalează *legato* în ambele mâini, ceea ce permite solistului să predomine în cadrul discursului muzical.

**Partea a II-a** a lucrării analizate are un caracter de baladă [6], sugerat chiar de introducerea la pian: melodia transpare în vocea superioară a cvintelor paralele, susținute de cvinta ostinato *la-mi* și acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat arpeggiat. Cvintele paralele, pe care se axează întregul discurs creează și mai multă „nesiguranță” modală, ca și basul ostinato ce se transferă ulterior pe *do-sol* și *re-la*.

Melodia din partida vioarei se bazează pe un motiv din 4 măsuri care se repetă, mișcarea melodică se desfășoară în intervale largi de cvintă, cvartă, octavă și este inspirată din sonoritatea unor semnale de buciom, cu repetarea în secvență, ca un ecou. Specific baladei este și profilul descendent, și mai ales debutul în registrul acut (cf.4, m. 60).

Apogiatura din anacruză, păstrată din tema părții întâia, devine mai „transparentă” (triolet în loc de septolet). Și în această parte observăm tratarea motivică, iar intonațiile descendente devin mai insistente. Este interesant sfârșitul acestei părți — trioletul din motivul melodic al părții revine insistent, după care ”se pierde” în cvinte ”atonale”, la *pp*. Repetarea acestora pe un singur ton amintește de finalurile recto-tono specifice baladelor și doinelor românești.

Pentru o executare cât mai adecvată a acestui compartiment, violonistul va folosi întreg arsenalul necesar pentru a obține un cantabile expresiv: *vibrato larg*, un schimb de arcuș continuu. O atenție deosebită se va acorda notelor alterate, intonația va fi cât mai precisă. Recomandăm executarea mordentului de pe degetul 2 sau 1 și evitarea degetului 3; totodată, se va păstra *vibrato* după mordent.

Spre sfârșitul compartimentului apare *portato* în triolet (cf.5), hașură ce pune în evidență, o dată în plus, aspectul narativ al acestuia. Aici, interpretul va utiliza un *portato* cât mai apropiat de *parlato*, evidențind fiecare notă cu un arcuș ”mai în coradă”.



Considerăm că acest tip de tratare interpretativă este cel mai apropiat de specificul segmentelor finale în *recto-tono*, în balada folclorică, la care apelează compozitorul spre finalul acestui compartiment.

**Partea a III-a**, culminantă, reprezintă un dans haiducesc, cu caracter de luptă, spre care indică mai multe elemente — accentele, grupate în ritmul binar de 2/4, în celule asimetrice de tip aksak (3+3+2), desenul ritmic din linia basului, în primele patru măsuri ale introducerii la pian; apogiaturile ”abrupte” în septimă, nonă, decimă, acorduri în intervale largi, accentele abundente. În general, accentele au un rol esențial în prezentarea conceptului nu doar a acestei părți, ci și a întregii lucrări (cf.6).

Tema în partida viorii are un caracter energetic, iar alternanța mișcării treptate și a acordurilor sugerează ideea de luptă, avânt, îmbinată cu mai multe segmente culminante (m.107–110; 119–121). Este interesant că aceste mici culminații corespund oarecum ideii de culminație baladescă, situată în strofele augmentate, numite ”elastice” ale baladelor populare interpretate de rapsozii anonimi. Astfel, compozitorul augmentează frazele din 8 măsuri prin segmente din 4 măsuri, în cele mai încordate momente ale conflictului, îmbinând într-un mod original elementele de dans și baladă, în partea a treia a *Capriciului moldovenesc*.

În compartimentul D1 (m.111) în prim plan apare pianul — tema este expusă în factură acordică, în hașura *keil* (*staccatissimo*). În partida viorii salturile se inversează, devin ascendente și foarte largi. Schimbarea facturii pianistice din cf.7 readuce paleta imaginilor din partea a doua, prin acordul-nucleu (cvartă-secundă-cvartă) desfășurat în *arpeggiato*. Pe fundalul acestora, apogiaturile viorii se transformă în sincope accentuate — se amplifică intensitatea și caracterul războinic al acestei părți. Sincopele vor avea un rol important în conturarea conținutului ideatic al lucrării — în cf. 9, acestea capătă o intensitate extremă, fiind dublate și de partida pianului, în care apare tema în mâna stângă. Imaginea acestui dans epic apoteotic este întregită de dinamica *fortissimo*, ce se păstrează până la sfârșitul lucrării.

În **codă** (m.157–164) apare intonația descendentă de secundă-terță, ca voce mediană în cadrul acordurilor viorii, dublată în mâna stângă la pian. Astfel, compozitorul concentrează în acest ultim episod elementele-cheie ale discursului său componistic — intonația *lamento* și acordurile non-terțare, salturile și acordurile largi, accentele — care au contribuit la profilarea unor imagini cu caracter arhaic, epic, dansant, inspirate din folclorul românesc. Discursul final se desfășoară vertiginos și reprezintă apogeul dramatic al lucrării, fiind axat pe triluri în registrul acut al viorii și clustere în șaisprezecimi, la *fortissimo*, în partida pianului, încheindu-se brusc prin două acorduri, concomitent la vioară și pian. Ultima pauză a creației este prelungită prin *fermato*, ce este menită să ofere un respiro, o descărcare a atmosferei încordate a acestui final.

**Concluzii.** Caracterul concertant al piesei este condiționat și de forma tripartită contrastantă ABC (de tip rapid-lent-rapid) specifică genului de concert, fiind axat pe imagini plastice de o mare forță de sugestie ce le conține. Totodată, compozitorul apelează și la elemente de improvizație ce se manifestă în cadrul formei prin dezvoltarea motivică și augmentarea frazelor în final. Dramaturgia lucrării se deosebește prin originalitate — partea I-a are un caracter de horă, conține elemente de intonații *lamento*, care se amplifică în partea a doua, cu caracter baladesc, pentru a se îmbina în mod organic în partea a treia, dansant-epică; compozitorul utilizează un limbaj muzical ce denotă o abordare conceptuală-arhetipală a folclorului, fără a utiliza citate, pseudo-citate sau imitații directe.

Astfel, pentru a reda cât mai adecvat imaginile dansante epice, *lamento*, din care s-a inspirat compozitorul, violonistul va adopta aceeași tratare conceptuală a folclorului, utilizând procedee specifice ce le conturează: hașuri bine determinate, ferme, tehnica mărunță a mâinii stângi în ornamente, accentele pronunțate (dans); sonoritatea ”vorbită” a viorii, *portato* ș.a. Totodată, violonistul va apela și la tehnici specifice muzicii academice, care de multe ori, coincid cu cele populare. Spre exemplu, ca și în muzica academică, în folclor, ornamentele au rolul nu doar de a înfrumuseța discursul muzical, ci și de a evidenția tendințele/sensurile frazelor muzicale: în partea a doua a temei inițiale A (m.3), mordentul apare mereu în măsura a doua a temei iar direcția frazării trebuie să coincidă cu acesta — element de interpretare confirmat și prin indicațiile dinamice ale autorului. Iar caracterul baladesc este accentuat de compozitor prin *portato* în triolet, în partea a doua a lucrării (cf.5), într-o formulă poliritmică (cvintolet pe două optimi în partida pianului). Pentru a oferi temei o libertate aparte specifică exprimării epice, amplificată de momente de înaltă tensiune dramatică a narațiunii, violonistul va evita utilizarea unui arcuș prea larg, fără a scăpa din vedere logica frazării, spre nota *re*, accentuată, evidențiată și prin apogiatură, care se va accentua cu grijă, fără brutalitate, oarecum mai moale.

*Capriciul moldovenesc* pentru vioară și pian de V. Ciolac este o creație originală, ce oferă interpretului posibilitatea de a-și manifesta măiestria artistică. Dificultățile de interpretare se rezumă la tehnica acordurilor, a apogiaturilor ș.a. Fiind inspirată din melosul moldovenesc, conține numeroase elemente ce sugerează la nivel conceptual imagini de dans și epice. Astfel, violonistul va utiliza și unele abilități de interpretare specifice muzicii folclorice: tehnica mărunță în ornamente, îmbinarea tehnicii vibrato cu mordentul ș.a.

Deși este o lucrare recentă, ocupă un loc aparte în componistica națională și merită pe deplin să-și ocupe locul în repertoriile didactice și concertistice.

### Referințe bibliografice

1. GÎRBU E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematică religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018.
2. BURLEA V. Folclorul ca punct de reper în revitalizarea activității muzicale componistice. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p.272–275.
3. BADRAJAN S. Fenomenul sonor prin prisma gândirii muzicale tradiționale — valoare, conținuturi, funcție în spațiu și timp. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferință științifică internațională, 23 iunie, 2015: Rezumatele lucrărilor, 2015, Chișinău: rezumatele comunicărilor*. Chișinău: Valinex, 2015, p.7. ISBN 978-9975-9617-6-9.
4. CHISELIȚĂ V. Cântecul epic tradițional. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.273–298
5. CHISELIȚĂ V. Muzica tradițională de dans. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.339–367.
6. CIOLAC V. *Capriciu moldovenesc pentru clarinet și pian*. Chișinău: Cartea moldovenească, 2009.