

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 788.6 (043.3)

TIHONEAC VICTOR

**ARTA CLARINETULUI ÎN ACTUL INTERPRETATIV
AL LUI EUGEN VERBEȚCHI**

653.01 – MUZICOLOGIE

teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

Tcacenco Victoria, dr., prof. univ. interim.

Autorul

Tihoneac Victor

Chișinău, 2015

© **Tihoneac Victor, 2015**

CUPRINS

ADNOTĂRI (ROMÂNĂ, RUSĂ ȘI ENGLEZĂ).....	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. ARTA DE INTERPRETARE LA CLARINET: ASPECTE TEORETICE, ISTORICE, METODICE.....	16
1.1. Fenomenul interpretării în muzicologia contemporană	16
1.2. Clarinetul în cultura muzicală universală și națională	26
1.3. Repertoriul universal și național pentru clarinet	35
1.4. Metodica interpretării și predării clarinetului	38
1.5. Activitatea interpretativă, pedagogică și organizatorică a lui Eugen Verbețchi.....	40
1.6. Concluzii la capitolul 1	46
2. PARTICULARITĂȚILE STILULUI INTERPRETATIV AL LUI EUGEN VERBEȚCHI MANIFESTAT ÎN REPERTORIUL UNIVERSAL.....	48
2.1. <i>Adagio</i> pentru clarinet și pian de J. Chr. Bach.....	48
2.2. Sonata pentru clarinet și pian de F. Poulenc	53
2.3. Concertul pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622).....	67
2.4. Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms.....	81
2.5. Concluzii la capitolul 2	98
3. PARTICULARITĂȚILE STILULUI INTERPRETATIV AL LUI EUGEN VERBEȚCHI MANIFESTAT ÎN REPERTORIUL NAȚIONAL.....	101
3.1. Piese pentru clarinet și pian de V. Rotaru.....	101
3.2. Sonata pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel	109

3.3. Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră al lui S. Buzilă	123
3.4. <i>Istorioare amuzante</i> (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z. Tkaci.....	138
3.5. Concluzii la capitolul 3	148
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	150
BIBLIOGRAFIE	153
ANEXE	170
Anexa 1. Lista documentelor arhivistice.....	170
Anexa 2. Repere biografice.....	177
Anexa 3. Lista completă a absolvenților maestrului	180
Anexa 4. Lista înregistrărilor audio și video ale lui E. Verbețchi.....	184
4.1. Lista creațiilor înregistrate în fondul IPNA <i>Teleradio-Moldova</i>	184
4.2. Lista creațiilor înregistrate de firma <i>Melodia</i> pe discuri de vinil	187
4.3. Filmografie.....	187
Anexa 5. Lista publicațiilor notografice redactate de E. Verbețchi	188
Anexa 6. CD-ul cu înregistrările audio ale creațiilor interpretate de E. Verbețchi studiate în cadrul tezei	189
Anexa 7. Note	191
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	194
CURRICULUM VITAE.....	195

ADNOTARE

Tihoneac Victor. Arta clarinetului în actul interpretativ al lui Eugen Verbețchi. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2015.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 275 denumiri, 152 de pagini ale textului de bază, 73 exemple muzicale, 13 tabele și 7 anexe. Rezultatele cercetării sunt publicate în 7 articole științifice.

Cuvinte-cheie: Eugen Verbețchi, clarinet, creație camerală, miniatură, sonată, concert, cvintet, compozitori din Republica Moldova, școala interpretativă la clarinet.

Domeniu de studiu: arta interpretativă națională la clarinet.

Scopul și obiectivele tezei. Evidențierea aportului lui Eugen Verbețchi la dezvoltarea artei naționale de interpretare la clarinet.

Obiectivele lucrării sunt: elucidarea trăsăturilor specifice ale stilului interpretativ individual al lui E. Verbețchi; studierea strategiilor de depășire a dificultăților tehnice și interpretative adoptate de E. Verbețchi; elaborarea unor indicații metodice privind creațiile vizate; relevarea impactului activității interpretative a lui E. Verbețchi asupra creației componistice din Republica Moldova; evidențierea aportului clarinetistului la îmbogățirea repertoriului concertistic autohton, atât solistic cât și cameral.

Noutatea științifică și originalitatea. Pentru prima dată în muzicologia autohtonă s-a realizat o cercetare amplă vizând arta interpretativă la clarinet a lui E. Verbețchi, cercetare care se bazează pe analiza materiei sonore, și anume a înregistrărilor audio și video, precum și pe sursele arhivistice, recenziile, articolele științifice, amintirile contemporanilor, lucrările metodice.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în evidențierea principiilor interpretative individuale ale lui E. Verbețchi și elucidarea aportului lui la dezvoltarea artei interpretative autohtone pentru clarinet din a doua jumătate a secolului XX, în perspectiva aplicării acestora în practica concertistică, pedagogică și științifică.

Semnificația teoretică a studiului constă în îmbogățirea bazelor teoretice și metodice ale științei muzicale axate pe abordarea contribuției artistice a lui Eugen Verbețchi. În cadrul tezei au fost integrate mai multe metode de cercetare, a fost lărgit aparatul terminologic al artei interpretative (cum ar fi, de exemplu, definiția *mimetism timbral*), s-a făcut o analiză complexă a unor creații pentru clarinet, semnate de compozitori din Republica Moldova, care anterior nu s-au aflat în atenția muzicologilor.

Valoarea aplicativă a lucrării. Prezenta lucrare ar putea servi drept instrument de lucru și suport metodico-didactic și științific la elaborarea și predarea unor cursuri speciale în instituțiile de învățământ cu profil artistic din Republica Moldova, cum ar fi: *Instrument, Ansamblu cameral, Istoria artei interpretative, Practica artistică, Istoria muzicii naționale, Istoria muzicii universale*. Materialele investigației pot facilita o cunoaștere mai bună a prestației artistice al lui E. Verbețchi.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza de doctor a fost discutată la ședințele catedrei *Muzicologie și compoziție* și pe data de 19 ianuarie 2015 a fost recomandată spre susținere. Materialele tezei au fost aprobate în cadrul Conferințelor științifice naționale și internaționale la AMTAP în anii 2011-2014, precum și în 7 publicații științifice.

АННОТАЦИЯ

Тихоняк Виктор. Кларнетовое искусство в акте исполнительской интерпретации Е. Вербецкого. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыковедение, Кишинев, 2015.

Структура диссертации: Введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 275 наименований, 152 страниц основного текста, 73 нотных примеров и 31 схемы, 7 приложений. Результаты диссертации опубликованы в 7 научных работах.

Ключевые слова: Евгений Вербецкий, кларнет, камерное творчество, соната, концерт, квинтет, композиторы Республики Молдова, школа игры на кларнете.

Область исследования: национальная исполнительская школа игры на кларнете.

Цели и задачи исследования. Цель работы состоит в выявлении вклада Евгения Вербецкого в развитие национального исполнительского (кларнетового) искусства.

Задачи исследования: освещение особенностей исполнительского стиля Е. Вербецкого, определение различных исполнительских трудностей, встречающихся в анализируемых произведениях, формулирование методических рекомендаций в отношении исследуемых произведений, выявление влияния исполнителя на композиторское творчество в Республике Молдова и на обогащение сольного и камерного репертуара.

Научная новизна и оригинальность диссертации состоят в том, что впервые в отечественной науке выполнено исследование, посвященное кларнетовому исполнительскому искусству Е. Вербецкого, основанное на анализе звукового материала, аудио- и видеозаписей, а также архивных источников, рецензий, научных статей, методических разработок.

Научная проблема, решенная в исследовании, состоит в формулировании основных исполнительских принципов Е. Вербецкого и выявление его роль в развитии национального исполнительского искусства второй половины XX века в целях их применения в концертной, педагогической и научной практике.

Теоретическое значение диссертации состоит в обогащении теоретических и методических аспектов музыкальной науки в целях выявления художественного вклада Е. Вербецкого. В работе интегрированы методы исследования музыкального исполнительства, расширен его терминологический аппарат, а также предложен комплексный анализ некоторых сочинений, созданных композиторами Республики Молдова, которые ранее не были изучены молдавским музыковедением.

Практическая значимость работы. Настоящая работа может стать научным и методическим подспорьем в разработке и преподавании таких специализированных курсов в высших учебных заведениях Республики Молдова, как: *Инструмент, Камерный ансамбль, История исполнительского искусства, Концертная практика, История национальной музыки, История зарубежной музыки.*

Внедрение научных результатов. Диссертация была обсуждена на заседаниях кафедры *музыковедения и композиции* АМТИИ и 19 января 2015 рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на национальных и международных научных конференциях АМТИИ 2011-14 гг., а также в 7 опубликованных научных статьях.

ANNOTATION

Tihoneac Victor. The clarinet' art in the interpretation act of Eugen Verbețchi. Theses for the title of Ph. D. in Arts and Cultorology, specialty 653.01 - Musicology, Chisinau, 2015.

The thesis structure: Introduction, three chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 275 titles, 152 pages of basic text, 73 musical examples, 13 schemes and 7 annexes. The research results are published in 7 scientific articles.

Keywords: Eugen Verbețchi, clarinet, chamber creation, miniature, sonata, concerto, quintet, composers of the Republic of Moldova, national clarinet interpretation school

Field of study: national art of clarinet interpretation

The aim and objectives of the thesis. The aim of the investigation is a capitalization of Eugen Verbețchi's contribution in the national art of clarinet interpretation' development.

The objectives are: elucidating of interpretative features by Eugen Verbețchi; determining of various technical and interpretative difficulties of analyzed works; development of methodological guidance on targeted creations; specification of performer's influence upon the creation of composers from the Republic of Moldova; highlighting of his contribution to the enrichment of clarinet repertoire, both solistic and chamber one.

Scientific novelty and originality. For the first time in the national musicology has been made a scientific research dedicated to interpretative art of E. Verbețchi, based on the analysis of sound material, audio and video recordings, as well as archival sources, scientific articles, memories of his contemporaries, didactical works.

The important scientific problem solved in this field lies in formulation of individual interpretation principles of E. Verbețchi elucidating the role in national school of clarinet interpretation development at the second half of the 20th century, which leads to the applied in pedagogical, scientific and concert practice.

The theoretical significance is related to enrichment of theory and didactic concepts with new ideas and knowledge regarding the evaluation of E. Verbețchi's role. Many methods of interpretative art have been integrated, incl. the termonology, as well as a complex analyses of some creations for clarinet, written by the composers from the Republic of Moldova has been offered.

The applicative value. The present work might be a scientific and didactic support in various disciplines elaboration and teaching at the music institutions, such as *Instrument, Chamber ensemble, Performing arts history, Artistic practice, National music history, classical music history*.

Implementation of scientific results. Thesis has been discussed at *Musicology and Composition* chair and on 19 January 2015 has been recommended to be obtained. The thesis materials have been approved within the AMTAP national and international conferences in 2011-2014, as well as in 7 scientific publications.

LISTA ABREVIERILOR

cf. – cifră
con sord. – con sordino
cresc. – crescendo
ESPLA – Editura de Stat pentru Literatură și Artă
ESM – Enciclopedia Sovietică Moldovenească
etc. – et cetera
fr. – limba franceză
germ. – limba germană
idem – același
î. Hr. – înainte de Hristos
î.e.n. – înaintea erei noastre
K., KV. – Köchel
măs. – măsură, măsuri
n.n. – nota noastră
nr. – numărul
op. – opus
or. – oraș
p. – pagină
red. – redacție
RM – Republica Moldova
sec. – secol
SRL – Societate cu Răspundere Limitată
ș.a. – și altele, și alții
TP – tema principală
TS – tema secundară
TC – tema concluzivă
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
vol. – volum
вып. – выпуск
г., гг. – год, годы
ГМПИ – Государственный музыкально-педагогический институт
изд. – издание
изд-во – издательство
КП ОГТ – Коммунальное предприятие «Одесская городская типография»
МГК – Московская Государственная Консерватория
МДОЛГК – Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория
науч. – научный
РАМ им. Гнесиных – Российская академия музыки им. Гнесиных
с. – страница
сб. – сборник
Сост. – составитель
тр. – труд
ЦК КП – Центральный Комитет Коммунистической Партии
ХГАК – Харьковская государственная академия культуры
ч. – часть
ЮУрГИИ – Южно-Уральский государственный институт

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Interpretarea muzicală este „..., a doua ipostază a existenței muzicale”¹ [255, p. 226], iar interpretul în acest context devine „..., o personalitate care, la fel ca și compozitorul, decide soarta creației” [255, p. 238], penetrând în textul opusului, în ideea lui, căutând mijloacele de expresie potrivite. Misiunea interpretului constă în redarea adecvată a conceptului muzical, în tratarea creației cântate, care reflectă individualitatea, gustul artistic și modul de gândire al interpretului.

Printre instrumentiștii moldoveni din a doua jumătate a sec. al XX-lea, deosebindu-se printr-un nivel înalt de „complicitate” creativă în procesul interpretării creațiilor semnate de compozitorii universali și autohtoni, un loc primordial îl ocupă remarcabilul clarinetist și pedagog Eugen Verbețchi (1936-2007), *Artist al Poporului*, profesor universitar, care se numără printre discipolii lui V. Povzun, clasa de clarinet în *Conservatorul de Stat „G. Musicescu”* (1955-1961). În 1965 a absolvit studiile post-universitare la *Conservatorul de Stat „N. A. Rimski-Korsakov”* din Sankt-Petersburg (clasa lui V. Ghensler și V. Krasavin). Din anul 1961 a activat ca profesor la catedra *Instrumente aerofone și de percuție a Conservatorului de Stat „G. Musicescu”*, din 1970 și până la sfârșitul vieții a ocupat postul de șef catedră.

E. Verbețchi s-a afirmat ca un renumit interpret și pedagog, educând peste 100 de studenți și lăsând după sine numeroase înregistrări și lucrări științifico-metodice. Astăzi, după opt ani de la decesul maestrului, creația sa a rămas în istorie un tezaur demn de atenție și aprecieri, grație înregistrărilor realizate pe parcursul vieții care astăzi continuă să cointereneze ascultătorii și interpreții.

Publicațiile anterioare dedicate lui E. Verbețchi reprezintă diferite recenzii ce vizează concertele sale precum și eseuri despre viața și creația sa scrise în timpul vieții lui. Printre acestea sunt articolele: *Встречи с Евгением Вербецким* de V. Axionov [76], *Рядовой, но... не заурядный* de M. Belîh [93], *Mulțumesc, Maestre!* de A. Dănilă [34], *Clarinetiștii moldoveni au luat cele mai multe premii* de S. Bogdănaș [13], *Vernisaj sonor cu Eugen Verbețchi și discipolii săi* de L. Chise [20], *Pagini din istoria catedrei „Instrumente aerofone și de percuție” a Academiei de Muzică „G. Musicescu”* de N. Ciobanu [25], *Clarinetistul Eugeniu Verbețchi* de T. Colac [29], *Din toată inima* de A. Levco [47], *Prim-clarinet* de N. Mircea [52], *Farmecul muzicii* de S. Pojar [57], *La mulți ani, maestre!* de V. Spătaru [62], *Suflătorii în ipostază de soliști* de L. Tabac [64], *Вечер камерной музыки* de S. Benghelsdorf [94], *Интересный концерт* de M. Borisova [103], *Встреча с музыкой* de P. Vlad [107] ș.a. În ultimii ani de viață

ai lui E. Verbețchi a fost editată unica carte amplă dedicată interpretului – o culegere de publicații [126] care conține interviuri și articole din presă, recenzii la înregistrările și concertele sale, completată cu fotografii, reprezentând diferite momente din viața sa și o listă amplă a discipolilor săi.

În publicațiile dedicate maestrului predomina întotdeauna admirația și recunoștința pentru faptul că arta sa interpretativă reprezintă unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale culturii muzicale din Republica Moldova. Astfel, Z. Tkaci îl aprecia în modul următor: „Personalitatea lui E. Verbețchi este multilaterală. De la un înalt profesionist, minunat interpret și pedagog, până la un extraordinar om cu suflet bun și receptiv” [126, p. 27]. G. Cocearova scria: „Muzicologii, de regulă, rareori contactează cu muzica pentru instrumentele de suflat și totuși arta lui Eugen Verbețchi – a unui minunat clarinetist, orchestrant, ansamblist și solist, a unui remarcabil pedagog – nu a putut să nu-mi trezească o adevărată admirație” [126, p. 28]. „Profesorul Eugen Verbețchi, – afirma compozitorul V. Rotaru, – este un muzician unic și de neegalat. Trăsăturile distincte ale măiestriei sale interpretative sunt un sunet fermecător și expresiv, o tehnică remarcabilă, o frazare intuitivă înăscută, un *piano* incomparabil în toate registrele” [126, p. 22].

Alegerea subiectului abordat este condiționată de practica concertistică multilaterală a lui E. Verbețchi, care îmbină evoluările lui ca solist în cadrul diferitelor ansambluri instrumentale (trio, cvartete, cvintete, sextete etc.) și ca artist de orchestră simfonică. Pe tot parcursul activității sale artistice Eugen Verbețchi a lucrat cu numeroși muzicieni: dirijorii V. Rotaru, A. Samoilă, T. Gurtovoi, A. Gauk, N. Rahlin, B. Miliutin, D. Goia, M. Caftanat, G. Șramco, A. Gherșfeld, L. Markiz; pianiștii E. Nuridjanean, V. Bacinina, Gh. Strahilevici, H. Talmațchi, V. Levinzon, S. Covalenco, N. Sunțova; violoniștii D. Oistrach, L. Kogan², L. Mordkovici, E. Pastuh, Gh. Neaga, S. Propișcian, A. Mirocinic; violistul B. Dubosarschi; violonceliștii M. Rostropovici, N. Tatarinov, B. Gross; fagotistul S. Vrânceanu ș.a.

Este incontestabil faptul că E. Verbețchi a stimulat evoluția artei componistice naționale, colaborând cu majoritatea autorilor autohtoni: L. Gurov, S. Lobel, M. Fișman, V. Poleacov, S. Lungul, V. Verhola, S. Buzilă, Z. Tkaci, V. Rotaru, V. Zagorschi, O. Negruța, B. Dubosarschi ș.a. Activitatea lui a inspirat mai mulți compozitori naționali la crearea diferitor lucrări. Printre acestea putem menționa: *Sonata nr. 1* și *nr. 2* pentru clarinet și pian de S. Lobel, *Scherzo* pentru clarinet și pian și *Sonata* pentru clarinet și pian de M. Fișman, *Scherzino* pentru clarinet și pian de V. Poleacov, *Scherzino* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Lungul, *Fuga nr. 1* și *nr. 2* pentru clarinet, oboi și fagot de V. Verhola, *Concert* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă, *Sonata nr. 1* și *nr. 2* pentru clarinet solo și *Istorie amuzante* pentru clarinet și

cvartet de coarde de Z. Tkaci, *Romanță* pentru clarinet și orchestră de cameră și *Improvizație* pentru clarinet solo de V. Rotaru, *Sonata-fantezie* pentru clarinet și pian de V. Zagorschi, *Cvintet* pentru clarinet și cvartet de coarde de B. Dubosarschi ș.a.

Așadar, actualitatea tezei este dictată de necesitatea de a umple un gol important în istoria și teoria artei interpretative naționale. Cu părere de rău, în știința autohtonă se atestă o lipsă acută de cercetări dedicate unei analize profunde și detaliate a principiilor individuale ale celor mai renumiți reprezentanți ai artei naționale de interpretare, printre care se numără și Eugen Verbețchi. Oportunitatea de a studia acest subiect se datorează, în mare măsură, proceselor generale ale culturii muzicale din secolul trecut, cum ar fi: devenirea școlii naționale de interpretare instrumentală, sinteza diferitelor tradiții muzicale, influența interpreților asupra actului componistic și altele.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul investigației constă în evidențierea aportului lui Eugen Verbețchi la dezvoltarea artei naționale de interpretare la clarinet, iar realizarea acestuia prevede următoarele obiective:

- elucidarea trăsăturilor specifice ale stilului interpretativ individual al lui E. Verbețchi, manifestate în versiunile interpretative ale creațiilor din repertoriul universal și național;
- studierea strategiilor de depășire a dificultăților tehnice și interpretative adoptate de E. Verbețchi;
- elaborarea unor indicații metodice în baza analizei specificului interpretării creațiilor abordate de E. Verbețchi;
- relevarea impactului activității interpretative a lui E. Verbețchi asupra creației componistice din Republica Moldova de diferite genuri;
- evidențierea aportului clarinetistului la îmbogățirea repertoriului concertistic autohton, atât solistic cât și cameral;
- sublinierea celor mai importante aspecte ale promovării muzicii autohtone atât în perimetrul național, cât și la scară internațională;
- completarea listei înregistrărilor audio și video realizate de E. Verbețchi, precum și a listelor publicațiilor, discipolilor etc.

Scopul și obiectivele tezei au condiționat **metodologia cercetării științifice** care, având un caracter sintetic, îmbină examinarea muzicologică complexă cu cea stilistico-interpretativă a celor mai importante creații din repertoriul concertistic al lui E. Verbețchi. Caracterul

pluridimensional al cercetării a determinat utilizarea diferitor metode specifice muzicologiei, istoriei și teoriei artei interpretative, analizei comparative ș.a.

În procesul de elaborare a tezei au fost aplicate mai multe **metode de cercetare**, printre care: **metoda comparativă**, care permite evidențierea aspectelor generale și particulare în interpretarea de către muzicienii autohtoni a creațiilor pentru clarinet din repertoriul european și național; **metoda abstracției științifice**, care contribuie la înțelegerea unor particularități ale stilului interpretativ al lui E. Verbețchi; **metoda istorică**, ce a creat un cadru favorabil pentru analiza evoluției artei naționale de interpretare la clarinet pe parcursul a circa 150 ani; sinteza **metodelor deductivă și inductivă**, care a servit drept bază pentru realizarea unor generalizări pe marginea unor schițe analitice detaliate ale creațiilor vizate.

Noutatea științifică a investigației constă în faptul că pentru prima dată în muzicologia autohtonă s-a realizat o cercetare amplă vizând arta interpretativă la clarinet a lui E. Verbețchi, cercetare care se bazează pe analiza materiei sonore, și anume a înregistrărilor audio și video, precum și pe sursele arhivistice, recenziile, articolele științifice, amintirile contemporanilor, lucrările metodice.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în evidențierea principiilor interpretative individuale ale lui E. Verbețchi și elucidarea aportului acestuia la dezvoltarea artei interpretative autohtone pentru clarinet din a doua jumătate a secolului XX, în perspectiva aplicării acestora în practica concertistică, pedagogică și științifică.

Semnificația teoretică a studiului constă în îmbogățirea bazelor teoretice și metodice ale științei muzicale axate pe abordarea contribuției artistice a lui Eugen Verbețchi. În cadrul tezei au fost integrate mai multe metode de cercetare, a fost lărgit aparatul terminologic al artei interpretative (cum ar fi, de exemplu, definiția *mimetism timbral*), s-a făcut o analiză complexă a unor creații pentru clarinet, semnate de compozitori din Republica Moldova, care anterior nu s-au aflat în atenția muzicologilor.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele prezentate în teză pot fi utilizate în procesul de cercetare științifică, în educația muzicală, precum și în activitatea interpretativă a elevilor și studenților din instituțiile de învățământ muzical, a muzicienilor profesioniști în practica lor concertistică. Prezenta lucrare ar putea servi drept instrument de lucru și suport metodico-didactic și științific la elaborarea și predarea unor cursuri speciale în instituțiile de învățământ cu profil artistic din Republica Moldova, cum ar fi: *Instrument, Ansamblu cameral, Istoria artei interpretative, Practica artistică, Istoria muzicii naționale, Istoria muzicii universale*.

Materialele investigației pot facilita o cunoaștere mai bună a prestației artistice a lui E. Verbețchi.

Aprobarea rezultatelor științifice. Prezenta teză a fost realizată în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere în cadrul ședinței catedrei *Muzicologie și compoziție* și la ședința Seminarului Științific de Profil la specialitatea 653.01 – Muzicologie.

Rezultatele cercetării științifice au fost reflectate în 7 articole publicate și în comunicările prezentate în cadrul următoarelor conferințe și seminare științifice: Seminarul științifico-metodic internațional *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* din 17 martie 2011 cu comunicarea „*Eugen Verbețchi și discipolii săi*”; Conferința științifică internațională *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective* care a avut loc pe data de 28-29 octombrie 2011 la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cu comunicarea *Eugen Verbețchi și creația componistică din Republica Moldova*; Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: viziuni din perspectivă istorică* organizată la 27 aprilie 2012 la AMTAP, cu comunicarea *Istorie amuzante (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z. Tkaci sub aspect interpretativ*; Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* din 25 octombrie 2012, cu comunicarea *Sonata nr. 2 pentru clarinet de S. Lobel sub aspectul interpretativ*; Conferința științifică internațională *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание* desfășurată la 29 aprilie 2013 la Institutul de Stat al Artelor din Uralul de Sud, or. Celeabinsk, Federația Rusă, tema comunicării: *Особенности интерпретации молдавского репертуара для кларнета Е. Вербецким (на примере сочинений В. Помару)*; Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: documente și valorificări* din 17 mai 2013, cu comunicarea *Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi*.

Materialele și concluziile tezei sunt folosite în procesul didactic al autorului, care predă la catedra *Instrumente aerofone și de percuție* a AMTAP.

Sumarul compartimentelor tezei. Prezenta teză constă din următoarele compartimente: foaia de titlu, foaia privind dreptul de autor, adnotări (în limbile română, rusă, engleză), lista abrevierilor, introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie, anexe, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autorului.

În **Introducere** s-au formulat actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea științifică a rezultatelor obținute, importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei, aprobarea rezultatelor și sumarul compartimentelor.

Capitolul 1 conține descrierea situației din domeniul studierii artei interpretative la clarinet. În paragraful întâi „Fenomenul interpretării în muzicologia contemporană” sunt analizate monografiile: *Sensurile muzicii* de George Bălan [10], *Музыка как вид искусства* de V. Holopova [255], *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике* de N. Korîhalova [141] ș.a. În cel de-al doilea paragraf intitulat „Clarinetul în cultura muzicală universală și națională” sunt prezentate lucrări științifice și metodice, inclusiv monografii de specialitate ce se referă la teoria și istoria artei interpretative la instrumentele de suflat, printre care menționăm: *Teoria instrumentelor* de W. Demian [35], *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* de Victor Ghilaș [44], *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры* de S. Levin [159; 160], *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* și *История отечественного исполнительства на духовых инструментах* de Iu. Usov [247; 248], *Беседы об оркестре* de D. Rogal-Levitski [228] etc. În următorul paragraf „Repertoriul universal și național pentru clarinet” sunt prezentate și analizate principalele concepte ce țin de istoria artei interpretative naționale la clarinet, precum și cele mai importante creații pentru clarinet semnate de compozitori din Republica Moldova. În paragraful patru „Metodica interpretării și predării clarinetului” sunt studiate monografii ce țin de metodica interpretării la clarinet semnate de V. Chironda și N. Ciobanu, I. Goia, B. Dikov, K. Mülberg, N. Platonov, A. Fedotov ș.a. În ultimul compartiment „Activitatea interpretativă, pedagogică și organizatorică a lui Eugen Verbețchi” sunt examinate principalele publicații în care este specificată contribuția lui E. Verbețchi la dezvoltarea ramurii artistice în care a activat. Capitolul în cauză finisează cu *Concluzii*.

Capitolul 2 cuprinde o analiză muzicologică și interpretativă a celor mai remarcabile creații din repertoriul universal care au fost înregistrate de Eugen Verbețchi în fondul IPNA *Teleradio-Moldova*. Structura capitolului reflectă o paletă genuistică variată a opusurilor din muzica universală cântate de muzician – de la miniaturi instrumentale la genul de sonată și concert instrumental. Astfel, primul paragraf este dedicat interpretării piesei *Adagio* (transcripție pentru clarinet și pian) de J. Chr. Bach, paragraful doi conține analiza complexă a *Sonatei* pentru clarinet și pian de F. Poulenc, iar în următorul compartiment se studiază *Concertul* pentru

clarinet și orchestră (K. 622) de W.A. Mozart. În afară de aceasta, în cadrul paragrafului patru se abordează particularitățile interpretative ale uneia din cele mai filosofice și complexe creații camerale cu participarea clarinetului – *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms. Tangențial au fost menționate și alte creații din repertoriul muzicianului. Pe marginea schițelor analitice sunt formulate *Concluzii*.

Același principiu genuistic este respectat și în cadrul **Capitolului 3**, unde sunt cercetate specificul limbajului muzical, compoziția, aspectele interpretative ale celor mai reprezentative creații scrise de compozitorii autohtoni din repertoriul muzicianului de diverse genuri. Primul paragraf îmbină miniaturi instrumentale semnate de V. Rotaru pentru clarinet și orchestră de cameră și anume *Romanța* și *Balada*. Paragraful doi cuprinde analiza *Sonatei* pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel în viziunea interpretativă al lui Eugen Verbețchi. Urmează *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă, iar ca exemplu al creației pentru ansamblu cameral cu participarea clarinetului sunt prezentate *Istorie amuzante (șase crochiuri)* pentru clarinet și cvartet de coarde de Z. Tkaci. Toate cele expuse în cadrul capitolului se generalizează în *Concluzii*.

Rezultatele principale ale cercetării sunt formulate în compartimentul **Concluzii generale și recomandări**. Teza conține 73 exemple muzicale inserate în text, lista bibliografică cuprinde 275 surse în limbile română, rusă, ucraineană, engleză și 7 anexe. În Anexă 1 sunt prezentate diferite documente din arhiva personală a maestrului și din dosarul personal păstrat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. În Anexa 2 este descrisă viața și activitatea lui Eugen Verbețchi. Lista completă a discipolilor cu menționarea anului de absolvire este indicată în Anexa 3, iar Anexa 4 integrează toate înregistrările audio și video realizate de E. Verbețchi. În Anexă 5 sunt prezentate publicațiile metodice ale lui E. Verbețchi. Anexa 6 reprezintă un CD cu înregistrările audio ale creațiilor interpretate de E. Verbețchi care au devenit obiectul de cercetare în cadrul tezei date, ale căror ordine coincide cu structura tezei. În Anexa 7 sunt incluse câteva note explicative.

1. ARTA DE INTERPRETARE LA CLARINET: ASPECTE TEORETICE, ISTORICE, METODICE

1.1. Fenomenul interpretării în muzicologia contemporană

Pentru a înțelege specificul contribuției lui E. Verbețchi la dezvoltarea artei interpretative și a caracteriza personalitatea sa artistică a fost necesară studierea teoriei interpretării. Acest domeniu este relativ tânăr, aflându-se la etapa evoluției, necâtând la aceasta este acumulată deja o anumită experiență în domeniu, fiind realizate câteva lucrări fundamentale (în muzicologia română și rusă). Deci ne vom adresa la analiza acestor lucrări pentru a înțelege aspectele filosofice ale interpretării ca atare. Ulterior, în baza studierii acestor lucrări fundamentale noi vom identifica în capitolele unu și doi specificul imaginii artistice a lui Eugen Verbețchi.

Având ca scop cercetarea activității interpretative a maestrului E. Verbețchi, ne-am adresat, în primul rând, la consultarea surselor, în care sunt analizate problemele metodologice ale interpretării ca parte componentă a triadei “compoziție – interpretare – percepție”. Problematika vizată este elucidată în mai multe studii, ale căror autorii sunt G. Bălan, N. Korîhalova, V. Holopova ș.a.

În lucrarea sa *Sensurile muzicii* George Bălan analizează arta muzicală prin prisma viziunii ascultătorului, compozitorului și interpretului. În acest sens, un interes deosebit prezintă capitolul IV, *A doua creație*, unde autorul definește rolul, sarcina interpretului care, în opinia sa, este în „..., a însufleți partitura, căci, lipsită de un tîlmaci pătrunzător și elocvent, ea rămâne, chiar în condițiile realizării sonore, o neatrăgătoare literă moartă” [10, p. 212-213]. În viziunea lui G. Bălan interpretul se tratează ca părtaş al procesului componistic. „Marii interpreți, – scrie el, – au fost dintotdeauna sfetnicii apropiați ai compozitorului atunci când acesta urmărea să cunoască îndeaproape cerințele, posibilitățile unui instrument, ale orchestrei” [10, p. 214]. Pentru contribuția pe care aceștia o aduc de multe ori în procesul de creație, compozitorii le-au oferit dreptul de a-și demonstra virtuozitatea și gusturile artistice prin introducerea în operele muzicale a *cadențelor*. Contribuția pe care interpreții o aduc la dezvăluirea mesajului creației diferă de la o epocă la altă, astfel cercetătorul specifică libertatea de care se bucurau aceștia în anumite epoci: „Un câmp larg de colaborare cu compozitorul în definitivarea expresiei sonore îi este deschis interpretului de către acele lucrări – aparținând mai ales preclasicismului și clasicismului – care necesită precizări în ceea ce privește frazarea, nuanțele de intensitate, indicațiile de tempo” [10, p. 215-216].

În epoca romantismului compozitorii au început să dea indicații din ce în ce mai riguroase, fapt motivat prin dorința de a evita denaturarea ideii creației muzicale. Totuși, toate aceste interdicții admit și unele excepții, părere confirmată și de Bălan: „Artistul interpret se poate abate de la principiul nonviolabilității textului componistic atunci când imperative artistice superioare, adică interesul compoziției însăși, o reclamă” [10, p. 217]. Din dorința de a evita arbitrarul în procesul dezvoltării mesajului creației muzicale, compozitorii (începând cu epoca romantismului) introduc în lucrările lor indicații din ce în ce mai minuțioase. Acestea, după cum scrie G. Bălan, nu-i permit interpretului să aplice o tratare liberă și chiar subiectivă care ar devia de la ideile compozitorului, fapt reflectat în următoarea afirmație a cercetătorului: „deși nu pot fi învinuite de vreo abatere de la text, îl trădează totuși pe compozitor, căci îi prezintă opera ca și cum ea ar fi o însăilare formală de sunete, iar nu expresia vie a unui crez” [10, p. 221].

Interpretul trebuie să dezvăluie logica de dezvoltare a materialului muzical, subliniind că necesitatea unui plan interpretativ crește în raport cu dimensiunile lucrării. Iată ce afirmă cercetătorul: „Dar cea mai importantă cale pe care interpretul poate ajunge să se identifice cu lumea spirituală a compozitorului este înțelegerea structurii interioare a operei: deslușindu-i secțiunile componente și relațiile dintre ele, interpretul nu numai că dobândește o imagine limpede a sensului muzicii (căci mesajul compozitorului se cristalizează din felul cum își orânduiește materialul), dar capătă posibilitatea de a-și reprezenta lucrarea ca un tot întreg, sub aspectul ideii ei generale și conducătoare, cu întreaga desfășurare a discursului, ceea ce îl apropie de starea de spirit a compozitorului căruia, cum spunea Rahmaninov, îi este caracteristică tocmai această capacitate „..., de a-și imagina lucrurile cu asemenea forță, încât în conștiința sa să apară tabloul limpede al viitoarei opere înainte de a fi scris chiar măcar o notă” [10, p. 224].

Toate acestea rezumă asupra importanței creării unui plan interpretativ. Nu întâmplător autorul afirmă: „Iată de ce prima grijă a unui interpret de concepție superioară este aceea de a ajunge să stăpânească lucrarea ca întreg, de a-și clarifica planul arhitectural pe baza căruia să-și poată construi interpretarea în toate detaliile” [10, p. 225]. Un moment important în crearea acestui plan îl prezintă determinarea următorului aspect: „Instrumentistul sau dirijorul va căuta să stabilească ceea ce, cu un cuvânt împrumutat din teatru, am putea numi dramaturgia lucrării, adică dialectica vie a dezvoltării acestor personaje muzicale sui-generis, care sunt motivele și temele, precum și „scenele” sau „actele” cu care sunt echivalente secțiunile, părțile compoziției. Interpretul conștient și convins că a cânta înseamnă nu a înșirui sunete, ci a vorbi despre ceva, a evoca ceva, va năzui întotdeauna să-și construiască interpretarea după un plan care să pună în lumină acțiunea implicată de discursul sonor, dinamismul epico-psihologic al muzicii”

[10, p. 225]. Concluzionând materialele capitolului respectiv, subliniem că aici sunt expuse unele idei de valoare în ceea ce privește înțelegerea definiției de plan interpretativ.

Așadar, G. Bălan acordă o atenție deosebită analizei dramaturgiei creației interpretate, care permite de a reda ideea compozitorului în dezvoltare, indiferent de forma și structura compozițională a opusului muzical. „Chiar cântând o piesă scurtă, miniaturală, – afirmă cercetătorul, – în aparență lipsită de probleme, artistul de înaltă formație o va gândi prin prisma unui plan interpretativ care dă muzicii elocvență și sens” [10, p. 225-226]. Este firesc faptul că „Importanța planului interpretativ crește în raport cu dimensiunile compoziției: cu cât va fi mai amplu spațiul desfășurării acesteia, cu atât mai stringent se va impune necesitatea unui plan care să reliefeze drumurile mari, imaginile constitutive ale operei, evitându-se astfel impresia atât de frecventă a confuziei sau linearității” [10, p. 226].

Un alt aspect important tratat de autor se referă la dialectica tradițiilor și a contemporaneității. „Pornind la studierea unei opere, – scrie G. Bălan, – artistul se ciocnește de obicei de anumite tradiții interpretative: se consideră că numai un anumit tempo, o anumită frazare, o anumită structură instrumentală sunt capabile a reda cu autenticitate sensul unei opere” [10, p. 240]. Toate aceste tradiții care se stabilesc pe parcursul timpului, după părerea lui G. Bălan, exercită o influență puternică asupra interpretului. Totuși, scopul interpretării autentice G. Bălan îl vede nu „..., în urmărirea vană a unei exactități istorice (...), ci în dezvăluirea a ceea ce este universal uman și deci permanent contemporan într-o muzică a trecutului” [10, p. 241-242].

În capitolul V *Imaginea interpretativă a muzicii* autorul definește trei calități importante pentru actul interpretativ, cum ar fi: *elocvența, originalitatea, diversitatea*. Fiecăruia dintre ele îi este dedicat câte un compartiment aparte. Astfel, vorbind despre *elocvența* redării creației muzicale, transmiterea adecvată a mesajului întruchipat de compozitor într-o anumită creație, Bălan afirmă, că nu este suficient pentru un interpret studierea sau cântarea din memorie a creației muzicale. Este absolut necesar ca artistul să fie apt să însușească frazele unei opere muzicale. Toate aceste idei sunt formulate de cercetător astfel: „Ne va smulge indiferenței sau preocupărilor cotidiene acea interpretare în care vom simți palpitând o intensă aspirație umană – indiferent dacă aceasta este dorul arzător al îndrăgostitului sau căutarea înfrigurată a cugetătorului. Pentru interpretul conștient de menirea sa aceasta este problema principală, tot ceea ce face el subordonându-se imperativului maximei elocvențe” [10, p. 246].

Generalizând analiza monografiei semnate de G. Bălan, putem constata că această sursă ne oferă o analiză detaliată a problemelor legate de arta interpretării, cum ar fi: filosofia artei

interpretative, caracterul multiplu al actului interpretativ, dialectica tradiției – inovației în cadrul actului interpretativ ș.a. G. Bălan interpretează un șir de definiții ce se referă la arta interpretativă, oferind o explicație convingătoare a mai multor termeni din domeniu, o înțelegere a mai multor aspecte ce constituie un act interpretativ. Toate aceste idei și noțiuni pot fi utile în cadrul analizei creațiilor muzicale cântate de E. Verbețchi.

Problemele artei interpretative au fost abordate de către V. Holopova în monografia sa *Музыка как вид искусства*. Pentru studiul nostru un interes deosebit îl prezintă capitolul X intitulat *Intonarea interpretativă a creației muzicale* (în limba rusă – *Исполнительская интерпретация музыкального произведения*). Ca și Bălan, Holopova divizează acest capitol în câteva paragrafe, în dependență de problemele abordate. În primul paragraf „*Teoria relativității*” creației muzicale autoarea definește interpretarea ca fiind a doua formă de existență a creației muzicale. Aici arta muzicală este caracterizată de autor ca fiind o artă mobilă, spre deosebire de artele plastice care sunt caracterizate ca fiind stabile.

„Mobilitatea, – scrie V. Holopova – ca o calitate organică a artei muzicale, altfel decât în artele adiacente, realizează dilema creației artistice – a canonului și euristicii. (...) Prevederile canonice funcționau și în muzica din epocile corespunzătoare. Dar, în pofida specificului acesteia, se realiza altfel decât în pictură, arhitectură ș.a.” [255, p. 226-227]. Cercetătoarea distinge două forme ale artei muzicale: prima este orientată spre un model, canon, a doua tinde spre individualitatea artistică. V. Holopova menționează că în epoca dominării individualității artistice, euristica devine o normă obligatorie, corespunzând întru totul naturii artei interpretative.

În acest context, autoarea definește două forme ale variabilității creației muzicale: prima ar fi cea *istorică*, care apare odată cu schimbarea stilului epocii, modificarea stilului interpretativ (de la un interpret la altul), căpătând în acest caz noi aspecte. A doua formă o constituie cea *individuală*, care este realizată de un singur interpret în diferite tratări.

Astfel, V. Holopova specifică că perceperea contemporană a creației muzicale poate să fie total diferită de înțelegerea ei în epoca în care a fost creată. În dilema apărută (făcând alegere între „tradiție” și „perceperea contemporană” sau între „stilizare” și „stil”), muzicienii în marea majoritate a școlilor interpretative se opreau pe poziția perceperii contemporane. O afirmație mai exactă în acest sens îi aparține violonistului L. Auer: „Simțul estetic comun și sensibilitatea aceluși timp în care trăim, perceperea noastră personală contemporană față de ceea ce e veridic și convenabil în domeniul stilului muzical este unicul criteriu de evaluare, pe care îl putem alătura la interpretarea artistului” [cit. după 255, p. 228].

Variabilitatea istorică și individuală a muzicii, după cum menționează cercetătoarea, trebuie privită din aspectul teoriei valorilor, al axiologiei. Conform opiniei T. Cerednicenko, creația are valoare nulă, atunci când ea doar redă tradițiile deja formate și nu evoluează. Valoare superioară pozitivă o are nivelul dezvăluirilor artistice ce anticipează creația viitorului. Spunem în paranteze că, conform acestei teorii, cel mai bun exemplu poate servi creația lui J. S. Bach. Problemele artei interpretative au determinat apariția în sec. al XX-lea a lucrării *Creația muzicală și problemele identității sale*, semnată de filosoful polonez R. Ingarden, unde se afirmă că: creația muzicală nu este identică cu sine însăși. Acest studiu a determinat apariția „teoriei relativității” creației muzicale.

În cel de-al doilea paragraf *Interpretarea și problemele textului muzical* autoarea definește două tipuri ale textului muzical: *textul grafic* și cel *acustic*. Pentru început, autoarea face unele specificări referitor la noțiunea de text, afirmând următoarele: „Textul, însă, trebuie perceput nu ca un set de semne, dar ca un sistem complet și închis de unități de semne în sinteză cu semnificația lor” [255, p. 230]. În continuare, V. Holopova studiază în detaliu fiecare tip al textului muzical, afirmând că fixarea grafică este apreciată ca fiind incompletă și nu reprezintă întreaga creație muzicală, în timp ce fixarea acustică este reală și redă creația muzicală în amănunte. În acest context, cercetătoarea relatează: „Doar textul grafic lasă un spațiu infinit de activitate pentru variabilitatea interpretativă vie a creației autorului, păstrând astfel proprietatea mobilă a muzicii. Textul acustic însă fixează creația într-o singură interpretare, nepotrivind-o la particularitățile percepției auditive și face muzica o astfel de artă stabilă, statică ca sculptura, pictura, arhitectura, filmul etc.” [255, p. 231].

Cu toate acestea și textul acustic are o anumită libertate, determinată de numărul înregistrărilor sau audițiilor unei anumite creații. Holopova relatează că atât textul grafic cât și cel acustic nu pot cuprinde limitele creației muzicale: autoarea abordează creația muzicală din punct de vedere al statutului său ontologic, ca fiind invariantă, cu marginile sale textuale și cu varietatea infinită a versiunilor interpretative.

Dezvoltând în continuare ideea dată, Holopova remarcă că raportul *invariantă – variantă* se răspândește nu numai la exterior (în direcția concretizării interpretative a creației), dar și în interior (în direcția originii creației). Astfel, ea definește trei trepte ale conținutului creației muzicale: *concepția interioară*, *creația (textul grafic)*, *interpretarea creației (textul acustic)*. Analizând textul grafic, cercetătoarea conchide: „Dat fiind faptul că muzica este o „artă a sensului intonat”, deci, imposibilitatea de a reda în textul grafic însăși intonația, face înregistrarea grafică principial inaptă de a fixa momentele emoțional-muzicale adresate auzului”

[255, p. 231]. Textul muzical este perceput de V. Holopova ca fiind „o literă moartă” în care interpretul trebuie să inspire viață. Măsura în care acesta va respecta sau va neglija indicațiile compozitorului depinde, după părerea cercetătoarei, în primul rând, de prevederile școlilor artistice, de regulile elaborate într-o anumită epocă și de alți factori.

În paragraful următor *Este oare identică creația muzicală sie însăși?* V. Holopova pune pe prim-plan un concept care poate fi formulat astfel: în ce constă identitatea opusului muzical. În acest context, autoarea divizează toate mijloacele de expresie în două sfere: *centrală* și *periferică*. Conform acestei ipoteze, sfera centrală este stabilă, fixându-se în text, și nu depinde de specificul interpretării, iar cea periferică este mobilă și variabilă, supunându-se voinței interpretului. După opinia V. Holopova, sfera centrală este reprezentată de forma creației muzicale, iar cea periferică – de latura emoțională a creației muzicale.

Un aspect important al acestei probleme constă în caracterul variabil, din punct de vedere istoric, al elementelor limbajului muzical care fixează opusul componistic prin intermediul notației. V. Holopova afirmă că în stilurile epocilor precedente (muzica preclasică, clasică și romantică) forma este susținută prin tematism muzical și armonie, iar articulația sau procedeele de emisie a sunetului n-o influențează. În stilurile avangardiste din anii '50-'60 ai secolului trecut, din contra, dezvoltarea formei muzicale se bazează pe articulație, hașură, timbru. Așadar, în diferite epoci muzicale sfera centrală este predestinată compozitorului, iar cea periferică aparține interpretului.

Sfera centrală, determinantă, stabilă a creației muzicale „..., întotdeauna rămâne identică sie însăși” [255, p. 235], iar cea periferică, subordonată, mobilă trebuie să fie „..., liber-variativă în conformitate cu mobilitatea muzicii ca specie a artei” [255, p. 235]. Putem conchide, că odată cu acceptarea libertății care este programată de specificul artei muzicale și rezervată activității interpretului, creația muzicală totuși rămâne recognoscibilă în toate tratările interpretative.

Problemele ce țin de aspectele conținutului interpretativ al creației muzicale sunt abordate de către V. Holopova în paragraful *Structura conținutului intonării interpretative* (în limba rusă – *Строение содержания исполнительской интерпретации*). Aici interpretul este egalat cu compozitorul, în menirea sa de a făuri destinul operei muzicale. Acest aspect a determinat-o pe V. Holopova să efectueze o analiză a structurii conținutului interpretativ-intonțional al creației muzicale, definind ulterior aspectele acestui sistem intonațional.

În contextul investigației noastre, un interes deosebit îl reprezintă *tradițiile școlilor naționale interpretative*. Potrivit V. Holopova, *tradițiile școlilor naționale interpretative* au fost întotdeauna obiectul unor discuții pentru muzicieni. Astfel, în Rusia, s-a manifestat realismul,

care a dat naștere unei atenții mari pentru imagistica vizual-plastică, ce a cucerit gândirea interpretativă a unor asemenea interpreți ca S. Rahmaninov, S. Prokofiev, S. Richter etc. „Anume artei pianistice ruse, – scrie V. Holopova, – cel mai mult i-a revenit să exprime prin muzică vizibilul, picturalul, plasticul, sesizabilul, ce pare a fi străină naturii nevizibile și nesesizabile a muzicii” [255, p. 240]. Observațiile autoarei ne oferă o înțelegere adecvată a specificului stilului național, a unor momente de devenire și de caracteristică a stilurilor naționale interpretative, o problemă care nu este abordată suficient în muzicologia autohtonă.

Conținutul genului muzical potrivit cercetătoarei este utilizat neegal, în dependență de stilul individual al interpretului, fiind uneori accentuat, iar alteori obscurat. Referindu-se la *conținutul formei muzicale*, cercetătoarea relatează următoarele: „Conținutul formei muzicale este perceput în planul armoniei estetice: interesează coerența elementelor, integritatea, unitatea. În primul rând, este studiată problema culminației, a pulsului ritmic, legăturilor intonaționale” [255, p. 242]. Din aceste considerente interpretii acordă o atenție primară „pulsului ritmic” care, după părerea V. Holopova, este foarte important, fiind asemănat pulsului unei imagini muzicale vii.

Stilul interpretativ individual, conform afirmațiilor aduse de V. Holopova, este foarte important pentru conținutul interpretării. În acest sens, un rol decisiv îi revine personalității interpretului, atât studiilor lui muzicale cât și calităților psihologice și estetice. O influență mare au nu numai laturile emoționale, dar și adeziunea față de anumite imagini, teme artistice, aptitudinea de a fi original, nou, posedarea unui „magnetism” artistic – să cucerești publicul prin flutterul intonației, prin presiunea ritmică a temperamentului. Dezvoltând ideea dată, cercetătoarea remarcă corelația dintre două persoane – cea a creatorului piesei muzicale și cea a creatorului tratării interpretative.

Individualitatea planului interpretativ a unei creații muzicale concrete. Desfășurând acest aspect, Holopova afirmă că la baza fiecărui plan interpretativ stă o idee. Această idee a fost formulată de către fondatorul artei pianistice profesionale din Rusia A. Rubinstein. Deseori interpreții preferă să-și schițeze idei-imagini chiar față de creațiile muzicale fără program. Aceste asocieri uneori sub forma unor imagini „de serviciu” permit mai logic și mai clar dezvăluirea mesajului creației muzicale și concretizarea intonației muzicale. Printre alte aspecte abordate în acest compartiment sunt: *Intonarea interpretativă în percepția ascultătorului*; „*Magnetismul*” *influenței interpretului (valorile psihologice)*; *Noutatea (euristica)*, *originalitate*; *Puterea, însemnătatea (valorile estetice)*.

La finalul capitolului V. Holopova abordează problema *variabilității individuale a conceptului* (*индивидуальной вариативности замысла*), menționând: „Interpretarea este un act artistic, iar arta este întotdeauna mișcare. Variabilitatea individuală își găsește mai multe forme de manifestare: aici este și evoluția interpretului pe durata vieții, și influența unor împrejurări, și necesitatea libertății în artă, în procesul interpretativ, în momentul contactului direct cu ascultătorul” [255, p. 247]. Muzica fiind o artă mobilă se exprimă printr-o „variabilitate vie a efectului expresiv”; acest efect trebuie să fie unic, irepetabil, capabil de a impresiona publicul ascultător.

Generalizând analiza cercetării semnate de V. Holopova, putem afirma că în această lucrare sunt fundamentate cele mai importante noțiuni, care fac parte din arta interpretativă, sunt tratate sferile centrale și periferice ale creației muzicale în raport cu specificul interpretării muzicale, se studiază dimensiunea ontologică a creației muzicale, sunt schițate cele mai esențiale calități ale interpretului, sunt precizate unele aspecte ale școlilor naționale de interpretare.

Un alt studiu dedicat artei interpretative este monografia cercetătoarei Natalia Korîhalova intitulată *Interpretarea muzicii: Probleme teoretice ale interpretării muzicale și analiza critică a elaborării lor în estetica burgheză contemporană*. În primul capitol al acestui studiu se vorbește despre felul cum pe parcursul istoriei se pune în discuție și se soluționează cele mai importante probleme ale artei interpretative. Un aspect menționat de autor în primul compartiment al capitolului I „*Fidelitate*” *creației sau libertate creativă?* este diferențierea a trei surse caracteristice sistemului de concepții în domeniul problematicii muzical-interpretative: *practica muzical-interpretativă; normele muzical-pedagogice; teoriile estetice generale*. Aceste trei surse au influențat problematica artei interpretative în fiecare epocă în parte. Tot aici cercetătoarea vorbește despre două direcții de bază care s-au cristalizat în practica interpretativă: *romantismul târziu și academismul*. Esența primei direcții constă în filosofia artei romantice, care consideră persoana interpretului o individualitate artistică, având drept la libera exprimare a propriului „eu”, a propriilor sentimente și retrairi, la o inițiativă creativă. Astfel, trăsăturile interpretării romantice (expresivitate exagerată, manifestare „individualizată”, cântare în manieră *rubato*, intensificarea caracteristicilor tempoului, contrastul nuanțelor dinamice, preferința pentru bogăția sonorității) primesc o expresie hipertrofiată. A doua direcție este caracterizată prin reticență, austeritate, uneori prin caracterul secăcios, simțul măsurii, atenție pentru arhitectonica creației și concomitent pentru detalii, atitudine vigilentă față de textul autorului. După părerea cercetătoarei, aceste două tendințe în arta interpretativă au intensificat polarizarea părerilor și au contribuit mai mult la delimitarea direcțiilor *subiectiviste* și *obiectiviste*. Ca și V. Holopova,

N. Korîhalova vorbește despre cele două noțiuni de „interpretare” și „intonare”, ținând să precizeze esența lor.

Tot aici cercetătoarea afirmă că rolul și funcția unui interpret sunt stabilite în dependență de statutul ontologic al creației muzicale. Abordarea ontologică a problemelor interpretării muzicale a apărut încă în sec. al XIX-lea și constă în încercarea de a determina „dreptul” interpretului reieșind din particularitățile textului muzical.

Pentru studiul nostru o importanță majoră are capitolul III dedicat problemelor de *ontologia creației muzicale și problemele legate de ea*. În primul compartiment *Creația artistică ca o coeziune de material și ideal* cercetătoarea analizează noțiunea de *creație artistică* sub aspectul unor categorii estetice, fiind percepută ca o unitate de material și ideal. Această idee este dezvoltată în continuare de Korîhalova astfel: „Impresiile venite din realitate, care au trecut prin prisma personalității creative a artistului, se întruchipează în creația muzicală care, la rândul ei, reprezintă un obiect material, accesibil pentru perceperea organelor de simț. Informația artistică codificată în ea se descifrează, căpătând în conștiința recipientului o formă ideală. Astfel, se formează un sistem de comunicație artistică: autor – creație – consumator.” [141, p. 139].

În paragraful ce urmează autoarea analizează formele de existență ale creației muzicale. În urma analizei ideilor unor renumiți muzicologi, cercetătoarea ajunge la concluzia că produsul creației componistice este în primul rând muzica în forma sa auditivă, sonoră, iar reprezentarea grafică a creației muzicale este doar un mijloc necesar pentru a fixa ideea compozitorului. Deci, reprezentarea grafică nu poate fi o bază materială a creației muzicale, aceasta, conform concepției muzicologului, o reprezintă sonoritatea creației muzicale.

Problema ontologiei creației muzicale este analizată în compartimentul *Trei forme de existență ale creației muzicale (Три формы бытия музыкального произведения)*, unde N. Korîhalova delimitează formele: *potențială*, *actuală* și *virtuală*. Prima formă – *potențială*, presupune existența creației muzicale într-o formă grafică (publicată, notată în scris), dar care încă nu a fost interpretată în fața publicului. Prin forma *actuală* se subînțelege actul interpretativ concret ce are loc în momentul de față și este perceput de ascultător. Forma *virtuală* reprezintă totalitatea realizărilor interpretative care deja au avut loc și au rămas în memoria ascultătorului.

În paragraful *Problema interpretării (К вопросу об интерпретации)* N. Korîhalova afirmă: „În fond, fiecare percepere a creației artistice reprezintă interpretarea ei. Perceperea nu este posibilă fără interpretare, ea presupune o prelucrare activă a impresiilor primite. În procesul unei asemenea interpretări se creează obiectul estetic” [141, p. 159]. Ca și Holopova, cercetătoarea face unele precizări în ceea privește semnificația noțiunii de *interpretare*, afirmând

că aceasta presupune tratarea creației de către artist. Așadar: „Interpretării în sensul restrâns („intonarea interpretativă”) și larg („perceperea”) este supusă orice creație artistică, indiferent de faptul dacă ea este contemporană pentru ascultător, spectator, cititor sau dacă aparține artei trecutului” [141, p. 159]. Conform afirmației autoarei, obiectul interpretării este structura sonoră a creației muzicale emisă de interpret din textul grafic.

Analizând în continuare fenomenul interpretării, N. Korîhalova afirmă că, pentru a descifra un anumit text muzical, interpretul are nevoie de un supliment la textul grafic, pentru a pătrunde cât mai profund în esența creației muzicale interpretate. Iată de ce de multe ori interpreții recurg la surse teoretice și istorice pentru a crea o tratare ce corespunde conceptului opusului muzical. Așadar, monografia N. Korîhalova este dedicată statutului ontologic al creației muzicale, definițiilor de bază ale sistemului de comunicare artistică formată din trei componente: autor – creație – consumator. Un mare potențial cognitiv conține ideea autoarei despre trei forme de existență ale creației muzicale (*potențială, actuală și virtuală*).

Problemele interpretării instrumentale sunt abordate în mai multe surse semnate de A. Alexeev, L. Ghinzburg, R. Zdobnov, Iu. Kapustin, V. Krastini, A. Merculov, A. Ostrovski, L. Raaben, S. Rappoport ș.a. [81; 116; 129; 134; 155; 176; 208; 225; 227]. Astfel, în articolul semnat de L. Raaben *Despre obiectiv și subiectiv în arta interpretativă* autorul determină două laturi ale artei interpretative și anume: obiectivism și subiectivism [225, p. 26], fiecare din ele predominând în epoca respectivă. Această idee este tratată și în lucrarea lui L. Ghinzburg *Despre unele probleme estetice ale interpretării muzicale* [116]. Autorul scrie despre „libertatea și condiționalitatea creației interpretului” [116, p. 155]: aici putem vorbi despre „..., tratarea subiectivă a creației, în cadrul căreia se păstrează caracterul obiectiv, ce corespunde esenței și spiritului ei” [idem]. În lucrarea vizată sunt tratate și alte probleme, cum ar fi: integritatea gândirii și a sentimentelor în actul de interpretare, procesele de percepere și reproducere în arta interpretativă, simțul contemporaneității interpretului. S. Rappoport în articolul său *Despre multitudinea variativă a interpretării* [227] introduce unele metode ce aparțin semioticii în analiza specificului gândirii artistice. A. Ostrovski în lucrarea sa *Sarcina de creație a interpretului* scrie despre dialectica categoriilor „general” și „individual”, accentuând că „..., pentru ascultător creația muzicală și individualitatea creativă a artistului se contopesc într-un nou obiect unitar de cunoaștere și percepție creativă” [208, p. 21].

1.2. Clarinetul în cultura muzicală universală și națională

Arta interpretativă a lui Eugen Verbețchi s-a format, s-a cristalizat și a înflorit în baza unei tradiții vechi multisecolare de interpretare la instrumentele de suflat. Asupra lui au influențat nu doar școlile de interpretare în cadrul cărora și-a făcut studiile, dar și tradițiile artei muzicale populare atât la clarinet în cadrul tarafelor cât și la instrumentele predecesoare clarinetul în muzica folclorică. Aceasta se argumentează prin faptul că E. Verbețchi este dintr-o familie de lăutari, toți membrii familiei cântau la diferite instrumente de suflat, și aceasta s-a reflectat și asupra specificului de interpretare, mai ales în repertoriul național. Din aceste considerente noi ne-am adresat la istoria clarinetului în cultura muzicală națională pentru a înțelege aceste legături, influențe și corelații.

Problemele abordate în teza de față au determinat necesitatea studierii unui cerc destul de vast al surselor dedicate evoluției instrumentului, dezvoltării celor mai importante tendințe stilistice, formării școlilor de interpretare la clarinet, repertoriului pentru acest instrument de diferite genuri și componente interpretative, precum și soarta clarinetului în cultura națională – fie muzica academică, folclorică sau lăutărească. Toate aceste sarcini au implicat cercetarea mai multor surse, printre care sunt monografiile de specialitate, lucrări științifice și metodice, articole de popularizare a științei etc. Ne vom adresa la studierea rolului clarinetului în cultura muzicală universală.

Mai multe date prețioase despre evoluția tehnică și expresivă a instrumentului le putem găsi în diferite capitole de organologie editate atât în Republica Moldova cât și în România, printre care sunt două volume de *Folcloristică. Organologie. Muzicologie* semnate de T. Alexandru [1; 2], *Studii de organologie* de V. Babii [9], *Dicționar de instrumente muzicale* de V. Bărbuceanu [11], *Teoria instrumentelor* de W. Demian [35], *Tratat de teoria instrumentelor* de N. Gâscă [39], *Despre instrumentele din orchestra simfonică* de A. Pașcanu [55].

Un alt grup de amploare de studii despre istoria apariției, evoluției și perfecționării clarinetului în cultura muzicală universală a fost editat în limba rusă. Printre cele mai importante lucrări menționăm: *Кларнет* de Gh. Blagodatov [98], *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры* de S. Levin [159; 160], *Беседы об оркестре* de D. Rogali-Levițkii [228]. Merită să fie studiate și trei lucrări semnate de Iu. Usov: *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*, *История отечественного исполнительства на духовых инструментах*, *Советская школа игры на духовых инструментах в 1960-1980-е годы* [247; 248; 250]. De asemenea trebuie să adăugăm și cărțile semnate de H. Berlioz

(*Большой трактат о современной инструментровке и оркестре* [96]), M. Ciulaki (*Инструменты симфонического оркестра* [263]), N. Zreakovski (*Общий курс инструментоведения* [130]), L. Malter (*Таблицы по инструментоведению* [169]) ș.a.

În cele două volume ale monografiei *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры* S. Levin expune într-o formă mai desfășurată istoria apariției și modernizării instrumentelor de suflat în cultura muzicală universală, inclusiv clarinetul. În primul volum sunt relatate date referitoare la utilizarea instrumentelor începând cu perioada antică și până în sec. al XVIII-lea (evenimente ce vizează zona Europei de Vest și a Rusiei). Aici sunt prezentate informații despre originile diferitor instrumente de suflat, formele antice ale acestora, etapele evoluției și perfecționării tehnice etc. În cel de-al doilea volum autorul s-a axat preponderent pe perioada anilor de la mijlocul sec. al XVIII-lea până la mijlocul sec. al XIX-lea. Scopul principal al lui S. Levin consta în examinarea evoluției instrumentelor orchestrale, relatând legitățile apariției, perfecționării tehnice ale acestora, completării repertoriului etc. Prin aceasta, autorul a delimitat două direcții de bază ale organologiei. Prima este metoda organologică care, după afirmațiile autorului, „..., a căpătat treptat un caracter abstract, formal, exprimat prin aprofundarea în descrierea instrumentelor, reprezentarea schemelor, desenelor, efectuarea diferitor operațiuni de calcul, deseori cu apelarea la metode matematice, cibernetice, semiotice” [160, p. 4]. Aceasta, după cum menționează cercetătorul, a dus la separarea elementelor structurale de cele artistice.

A doua direcție a organologiei este cea estetic-muzicală, care s-a format pe parcursul anilor ‘20-’30 ai sec. al XX-lea și a fost determinată de principiile muzicologice reformatoare ce au rezultat din studiile lui B. Asafiev. În final, în lucrare au fost menționați cei mai de vază muzicologi care au realizat studii metodico-științifice în domeniul vizat. Printre aceștia sunt: B. Struve, K. Vertkov, Iu. Fortunatov. De asemenea, autorul menționează lucrările teoretice ale experților europeni din domeniu: S. Virdung, M. Agricola, M. Praetorius, A. Kircher, J. Hotteterre, J. Mattheson, J. Quantz, J. Laborde, F. Bonani, H. Berlioz. Nu sunt omiși nici cercetătorii mai tineri, așa ca C. Sachs, A. Bynes, L. Langville, R. Pegg etc.

Monografia semnată de S. Levin este dedicată istoriei instrumentelor aerofone din Antichitate până la începutul sec. al XIX-lea. În pofida unor inexactități, care erau destul de firești pentru perioada când a fost scris studiul (lipsa unor contacte permanente cu savanții din alte țări, a posibilității de a lucra în bibliotecile din alte state), ea a devenit o sursă prețioasă de informații pentru câteva generații de cercetători. Istoriei clarinetului și a repertoriului pentru el în monografie le sunt dedicate compartimente importante, ce ne permit să urmărim în linii generale

implicarea clarinetului în orchestre, unele particularități de interpretare în orchestra clasică și romantică. Autorul subliniază importanța aspectelor timbrale în instrumentalismul din epoca romantismului. În pofida faptului că actualmente această sursă nu reprezintă o noutate științifică, totuși câteva aspecte ale acestei lucrări ne-au ajutat la identificarea unor particularități stilistice ce țin de muzica secolelor XVIII-XIX.

Alte studii de organologie intitulate *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* [247] și *История отечественного исполнительства на духовых инструментах* [248] sunt semnate de Iu. Usov. Ca și în monografia lui S. Levin aici sunt relatate date referitoare la originile și evoluția instrumentelor de suflat în cultura muzicală universală, dezvoltarea posibilităților de expresie și tehnice ale acestora, fiind realizată o trecere în revistă a celor mai renumite creații cameral-instrumentale scrise pentru diferite instrumente inclusiv clarinetul. Autorul delimitează unele principii pedagogice și interpretative ale celor mai remarcabili interpreți și școli de interpretare. Așadar, lucrările lui Iu. Usov reprezintă niște surse fundamentale, în care sunt studiate istoria mai multor instrumente orchestrale de suflat, școlile pedagogice din mai multe țări din Europa, sunt abordate probleme ce țin de stiluri orchestrale ale muzicii europene, în special utilizarea clarinetului în repertoriul orchestral, ansamblistic și solistic. Totodată, în această sursă accentul este pus pe informații de natură educațională sau factologică.

Merită să fie apreciat faptul că în monografia vizată istoria artei interpretative la instrumentele de suflat este divizată în trei perioade de proporții, cărora le este consacrat câte un capitol, în ultimul fiind trecute în revistă cele mai esențiale capodopere ale muzicii universale, creații camerale dedicate instrumentelor de suflat etc. În primul capitol *Dezvoltarea instrumentelor de suflat și a artei interpretative de la origini până la sfârșitul sec. al XVI-lea* (*Развитие духовых инструментов и исполнительского искусства от истоков и до конца XVI века*) se relatează evoluția instrumentelor de suflat și a artei interpretative în Antichitate, Evul Mediu și Epoca Renașterii. Al doilea capitol *Arta de interpretare la instrumentele de suflat în Europa de Vest din sec. al XVII-lea și al XVIII-lea* (*Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XVII и XVIII веках*) se abordează perfecționarea instrumentelor de suflat și utilizarea lor în repertoriul cameral și orchestral al compozitorilor sec. al XVII-lea și al XVIII-lea. În cel de-al treilea capitol *Arta de interpretare la instrumentele de suflat în Europa de Vest din sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea* (*Искусство игры на духовых инструментах в Западной Европе в XIX – начале XX века*) este descrisă arta

interpretativă în Europa de Vest din perioadă vizată, sunt studiate unele schimbări tehnologice și stilistice ale timpului.

Această periodizare este realizată ținând cont de mai mulți factori priviți per ansamblu: fie istoria artei interpretative, pedagogia, apariția și perfecționarea unor modele de instrumente de suflat în contextul aplicării lor în diferite tipuri de orchestre, fie îmbogățirea literaturii muzicale – atât ansamblistice cât și solistice. Spre deosebire de cele două volume semnate de Levin, în monografiile lui Iu. Usov sunt incluse și date mai recente.

Generalizând aportul surselor studiate pentru teza noastră, putem să remarcăm, că din aceste monografii am preluat date importante despre istoria apariției celor mai remarcabile creații din repertoriul universal semnate pentru clarinet (cum ar fi *Concertul* pentru clarinet și orchestră K. 622 de W. A. Mozart, creațiile camerale pentru clarinet semnate de J. Brahms, *Concertele nr. 1*, op. 73 și *nr. 2*, op. 74 de C.M. Weber ș.a.). La fel, ne-am familiarizat cu cele mai fundamentale școli de interpretare la instrumentele de suflat, în particular pentru clarinet (C. Baermann *Școala pentru clarinet*, H. Klosé *Méthode complète de clarinette*, S. Rozanov *Școala de interpretare la clarinet* etc.).

Următorul studiu unde sunt expuse date referitoare la istoria instrumentelor de suflat în cultura muzicală universală este *Беседы об оркестре* de D. Rogal-Levitski. Scopul lucrării de față constă în oferirea celor mai importante informații despre unele tipuri de orchestre, familii de instrumente într-o formă mai simplă, cu folosirea unui limbaj accesibil pentru diferite categorii de cititori. În lucrarea de față autorul expune istoria evoluției și perfecționării diferitor tipuri de orchestre: simfonică, de fanfară, de jazz. În plus, D. Rogal-Levitski a dedicat fiecărui grup de instrumente câte un capitol, în care sunt relatate cele mai generale date ce țin de specificul acestora, istoria evoluției, perfecționării tehnice etc.

În monografia de față cercetătorul clasifică grupul instrumentelor de suflat din lemn în patru categorii de bază și două categorii suplimentare: „În grupul de bază intră familia flautelor, oboaielor, clarinetelor, fagoților, iar în cel suplimentar – familia saxofoanelor, sarrusofoanelor³” [228, p. 79]. În final, autorul se oprește la descrierea mai detaliată a fiecărui instrument în parte, expunând istoria apariției, etapele modernizării tehnice ale acestora.

Așadar, în lucrările cercetătorilor din România, Rusia, din țările Europei și SUA, domeniul muzicii pentru instrumente de suflat este studiat destul de exhaustiv și sistematic. Putem afirma cu certitudine, că acest domeniu al culturii muzicale dedicat instrumentelor de suflat este elucidat pluridimensional în muzicologie, cuprinzând toate aspectele ce țin de evoluția tehnică și expresivă a clarinetului, dezvoltarea repertoriului, rolul lui în istoria artei muzicale pe

parcursul a câtorva secole. Toate sursele menționate anterior ne oferă un material de valoare în ceea ce privește istoria apariției și evoluției tehnice a clarinetului, dezvoltarea repertoriului, analiza rolului clarinetului în orchestra simfonică în diferite epoci istorico-stilistice, descrierea detaliată a calităților sonore ale instrumentului, a modalităților de cântare la clarinet, tratarea diferitor procedee interpretative.

Cele mai importante lucrări în care sunt relatate date ce se referă la primele mențiuni de utilizare a instrumentelor de suflat și a evoluției artei interpretative la acestea în Republica Moldova sunt scrise de V. Ghilaș. Este vorba de monografiile autorului *Muzica etnică. Tradiție și valoare* [41] și *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* [44], precum și de două capitole din monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate – Organologia populară și Referințe literare privind muzica tradițională și instrumentele* [5]. Ne vom adresa la cele mai importante teze ale monografiei *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*⁴ [44].

Obiectul de cercetare al studiului realizat de V. Ghilaș sunt „..., ansamblurile instrumentale de tradiție orală din Moldova din stânga Prutului” [44, p. 19]. Pentru elucidarea problemei propuse, autorul a realizat o incursiune în istoricul constituirii ansamblurilor instrumentale, a diversificării instrumentarului muzical din Republica Moldova. Fiind concepută inițial drept un studiu de organologie, această lucrare de valoare are scopul abordării unei probleme, formulate de cercetător astfel: „..., coordonata timbrală ca mijloc specific de expresie a materialului sonor” [44, p. 18].

Pentru studiul nostru un interes aparte îl prezintă capitolul I intitulat *Privire generală asupra evoluției muzicii instrumentale tradiționale de ansamblu din perspectivă istorică*. În acest compartiment sunt analizate apariția și evoluția atât instrumentelor ce reprezintă un produs al culturii muzicale autohtone cât și a celor împrumutate ulterior de la alte popoare, ca rezultat al contactului în decursul istoriei cu acestea și a schimbărilor care s-au produs în urma acestor împrejurări. Astfel, Ghilaș afirmă: „situată la răspântia a două culturi – orientală și europeană – populația băștinașă din cuprinsul geografic menționat a reușit să dea o originală sinteză organologică autohtonă a acestor două mari civilizații” [44, p. 28].

În inventarul instrumentarului din epoca veche și cea medievală întâlnim o mare varietate de instrumente muzicale utilizate la diferite evenimente culturale ale strămoșilor noștri. Printre ele sunt menționate kithara, lira, naiul, timpanonul, aulosul. Date despre aceste instrumente, după cum afirmă cercetătorul, sunt întâlnite pe diverse reprezentări grafice ce datează cu sec. al VI-lea î. Hr. După cum am relatat anterior, contactul populației băștinașe cu diferite popoare învecinate

a avut ca rezultat îmbogățirea instrumentarului cu multe instrumente muzicale noi, care au contribuit enorm la dezvoltarea culturii muzicale naționale. În urma acestor schimburi culturale apar așa instrumente ca aulosul simplu, aulosul dublu, syrinxul (nai), talgerele, clopotele, trompeta, carnyxul, harpa ș.a. Reliefurile monumentului triumfal de la Adamclisi (Dobrogea) reproduc grupuri de corniști, buciumași, trompetiști și fluierași aulodiști etc. Materialele analizate anterior ne permit să afirmăm că dezvoltarea tradițiilor interpretative au fost legate în mare măsură de utilizarea diferitor instrumente de suflat arhaice, care au pregătit astfel adaptarea instrumentelor mai performante apărute ulterior pe teritoriul actual al Republicii Moldova.

Într-adevăr, în urma progresului tehnic pe care l-au înregistrat aerofonele în sec. al XVIII-lea, clarinetul, trompeta, naiul și alte instrumente au fost încadrate în cultura muzicală autohtonă (mai ales în a doua jumătate a sec. al XIX-lea), înlocuind uneori unele instrumente vechi datorită însușirilor tehnico-acustice mai avansate. În calitate de primă sursă, unde pentru întâia oară este menționată utilizarea clarinetului, poate fi considerat un articol ce datează cu anul 1806 semnat de Samuel F. Stöck care susține că unele orchestre renunțau la țambal și nai în favoarea instrumentelor de suflat, îndeosebi a clarinetului.

Ca principală sursă din această epocă este considerat de V. Ghilaș articolul *Geschichte der Musik in Siebenbürgen* publicat la Leipzig, în revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*, în cadrul căreia se afirmă univoc o trecere esențială de la instrumente aerofone mai vechi spre clarinet în tarafurile locale: „..., viori, un violoncel, un țambal și uneori fluierul lui Papageno... și, unele instrumente de suflat. Astfel, clarinetele au înlocuit treptat în tarafurile lor (ale lăutarilor – n.n.) țambalul și acel fluier al pădurilor” [44, p. 51]. Așadar, fiind încadrat firesc în orchestrele lăutarilor, clarinetul a contribuit la dezvoltarea acestui tip de muzică, grație posibilităților tehnice și expresive mai vaste și mai diverse în comparație cu instrumentele de sorginte folclorică.

O altă mențiune despre utilizarea clarinetului în Republica Moldova a găsit-o cercetătorul V. Ghilaș în articolul *Zustand der Musik in der Moldau*: „Distincte de cele din restul Europei, – menționează muzicologul, – formațiile lăutărești moldovenești funcționau, conform mărturiei corespondenței, în rândul poporului de jos la diferite petreceri. În alcătuirea ansamblurilor erau obișnuite „..., vioara, clarinetul, flautul, fluierul traversier și un fel de chitară (se are în vedere, probabil, cobza – n.n.) aceasta din urmă fiind menționată ca foarte răspândită” [44, p. 51].

Pe lângă formațiile de lăutari, ansambluri de interpreți amatori, cercetătorul afirmă că pe teritoriul țării noastre funcționau și orchestre de fanfară care participau la diferite manifestări social-culturale. Astfel, autorul remarcă: „Prima fanfară de tip european în Moldova a apărut în 1830 la Iași, fiind fondată de Franțoi Rujitski. Conducerea ei a preluat-o curând Josef Herfner și

a deținut-o până la 1856. Fanfara avea următoarea componență: flaute, oboaie, clarinete, trâmbițe, cornuri, eufoniu, bas, fligorn, tobă ș.a. După alipirea Basarabiei la Rusia (1812), la Chișinău au funcționat fanfare militare rusești, printre ele fiind fanfara regimentului Iakutsk (din 1823), iar în a doua jumătate a secolului XIX fanfara diviziei 14 de infanterie, condusă de A. Bankevici, care interpreta și unele piese moldovenești. Tot în secolul XIX au existat și fanfare la școlile secundare din Chișinău și din alte localități ale Basarabiei” [44, p. 57].

Printre alte formații în care urmărim utilizarea clarinetului sunt formațiile instrumentale ale lăutarilor basarabeni Iancu Perja și Costache Marin, ambele constituite din 12-18 interpreți: 2 viori, violă, contrabas, cobză, țambal, fluier, flaut, 2 clarinete, 2 trompete, trombon și percuție care au activat în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. De asemenea, clarinetul era utilizat și în alte formații, cum ar fi cea a lăutarului bălțean Costache Parno, formațiile conduse de Timofei Neaga, Gheorghe Heraru, Gheorghe Murga.

În anii '30 ai sec. al XX-lea urmărim înființarea la Tiraspol a unei formații instrumentale profesioniste, a Ansamblului național de instrumente populare, în componența căruia regăsim clarinetul. O asemenea orchestră a fost înființată la Chișinău în 1945 pe lângă Casa republicană de creație populară, iar din 1949 a activat pe baze profesioniste în cadrul Filarmonicii de Stat din Chișinău cu statut de orchestră de muzică populară. Componența acestei formații era următoarea: viori prime și secunde, violă, violoncel, contrabas, țambal, fluier, flaut, oboi, cimpoi, clarinete, bucium, trompete, trombon, cobză, dairea, tobă mare, tobă mică. Astfel, autorul scrie: „În urma reorganizării din 1957 (orchestra primește denumirea „Fluieraș”), s-a recurs la lărgirea tarafului tradițional. În jurul trioului consacrat se grupează mai multe viori, viola, violoncelul, contrabasul, țambalul, iar alături de nai se consolidează fluierul, flautul, clarinetul, puțin mai târziu – acordeonul și trompeta” [44, p. 62-63].

Așadar, monografia lui V. Ghilaș ne oferă un material teoretic și factologic inedit în ceea ce privește rolul clarinetului în cultura tradițională autohtonă. Din această sursă devine clar: clarinetul are o istorie îndelungată (ce durează circa două secole) în cultura muzicală națională – atât populară cât și academică. Pe parcursul perioadei vizate acest instrument a devenit o parte componentă a tezaurului instrumental al poporului nostru, fiind considerat de publicul autohton ca unul dintre cele mai expresive și de virtuozitate instrumente aerofone. Tradiția de interpretare la clarinet în cadrul muzicii lăutărești a servit drept bază pentru formarea școlii profesioniste de interpretare la clarinet care era legată de activitatea remarcabililor interpreți și pedagogi ce activau pe teritoriul actual al Republicii Moldova în diferite instituții de învățământ muzical pe parcursul sec. al XX-lea.

Date ce se referă la istoria evoluției instrumentelor de suflat și a artei interpretative la acesta găsim în primul capitol al monografiei *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* [61], autoare Parascovia Rotaru. Având ca scop analiza creațiilor pentru instrumente de suflat din perioada postbelică a sec. al XX-lea, cercetătoarea face o mică incursiune și în istoricul evoluției acestor instrumente și a artei interpretative pe teritoriul țării noastre.

Ca și V. Ghilaș, P. Rotaru scrie despre instrumentele de suflat de sorginte populară și formele în care ele erau utilizate în viața culturală a Moldovei. Printre acestea sunt menționate fluierul, naiul, aulosul, utilizate la diferite ocazii, atât la ceremoniile curților domnești cât și pe câmpurile de luptă. Referindu-se la epocile ulterioare, muzicologul scrie: „Influențele artei muzicale apusene se fac tot mai pronunțate pe meleagurile noastre, contribuind astfel la apariția muzicii laice de tip european. Aici trebuie subliniat rolul important al trupelor de operă și al instrumentiștilor străini care prin măiestria lor interpretativă, au trezit interesul pentru cultivarea genurilor muzicii laice, dar și a dorinței de a corespunde cerinței timpului. În așa mod, sec. al XIX-lea devine secolul de formare a unui învățământ superior muzical” [61, p. 28]. În acest sens, P. Rotaru menționează înființarea în 1864 a Conservatorului din Iași care avea ca scop instruirea noilor specialiști în domeniu. Însă, la această etapă, urmărim o insuficiență destul de semnificativă de profesori la instrumentele de suflat.

Un rol deosebit de important în dezvoltarea culturii muzicale din Republica Moldova, după părerea autoarei, au avut turneele renumiților artiști străini care nu numai că susțineau concerte, dar rămâneau aici pentru a activa pe o perioadă mai îndelungată. Drept dovadă cercetătoarea a exemplificat cazul unei familii de muzicieni italieni Cirillo, printre care îl menționăm pe Alfonso Cirillo care a activat la Conservatorul sus menționat în calitate de profesor la *oboi*, *fagot* și *clarinet*. O altă figură marcantă din primul deceniu al sec. al XX-lea este Gheorghe Ionescu care, de asemenea, a activat în calitate de profesor de clarinet. Un eveniment important în viața culturală a Republicii Moldova este înființarea în 1919 la Chișinău a Conservatorului *Unirea*, iar în 1927 a Conservatorului *Național* și în 1936 a Conservatorului *Municipal*. Astfel, cercetătoarea menționează că la Conservatorului *Unirea* clasa de clarinet și flaut era condusă de profesorul P. Giugariu.

Urmărind cronologic evoluția învățământului muzical din Moldova, autoarea a menționat unele instituții muzicale care activează și astăzi: „Din acest moment, și în special în anii ce vor urma, învățământul muzical va cunoaște o dezvoltare fără precedent. La Chișinău își vor începe activitatea școlile cu profil muzical. Aici trebuie numite, mai întâi de toate, Școala specială de

muzică „E. Coca”, unica în republică (actualmente divizată în două licee – „S. Rahmaninov” și „C. Porumbescu”), Colegiul de muzică „Șt. Neaga”. Cea mai înaltă treaptă a sistemului de învățământ muzical special o reprezenta Conservatorul de Stat „G. Musicescu” (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice)” [61, p. 34-35]. În acest context, nu sunt lăsate în umbră nici numele celor care, pe parcursul evoluției acestor instituții, au contribuit la educarea tinerilor specialiști, printre care au fost menționați V. Povzun, F. Evtodienco, E. Verbețchi ș.a.

Toate sursele menționate anterior ne oferă o imagine per ansamblu a dezvoltării culturii instrumentale naționale – tradițiile interpretării populare la instrumente de suflat, devenirea muzicii academice pe teritoriul actual al Republicii Moldova, dezvoltarea practicii concertistice, interpretative, pedagogice, apariția colectivelor și soliștilor cu renume care au influențat dezvoltarea culturii muzicale naționale.

În lucrarea *Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – XXI века* semnată de T. Mdivani, G. Țmîg ș.a. [171] este prezentată o descriere generală a culturii concertistice începând cu anii '70, inclusiv arta de interpretare la instrumentele de suflat din lemn, alamă și percuție din Republica Belarus. Lucrarea vizată conține mai multe date ce se referă la muzicienii care au contribuit la constituirea și dezvoltarea artei muzicale de interpretare la instrumentele de suflat din anii '70, studiază influența noilor generații de muzicieni asupra creației componistice din Belarus. Acest punct este important pentru lucrarea noastră, deoarece cei mai buni interpreți, inclusiv E. Verbețchi, au influențat alegerea de către compozitorii moldoveni a diferitor genuri, instrumente ca sursă de orientare pentru crearea unor noi lucrări. Autorii formulează componentele de bază ale unui interpret la instrumentele de suflat: „Talentul profesional, un aparat interpretativ bun, gust artistic rafinat, artistism, inteligență, cultură interpretativă. Prin interpretarea sa muzicianul este capabil să direcționeze puterea creatoare asupra unei explozii enorme de energie, prin care se nasc capodoperele. În așa mod, el influențează ascultătorul, îmbogățind lumea lui lăuntrică și participând la procesul de sublimare spirituală” [171, p. 221].

Autorii remarcă o tendință de perfecționare a artei de interpretare la instrumentele de suflat, subliniind importanța intuiției artistice: „Pentru intuiția artistică este caracteristic nu numai rezultatul presimțirii și anticipării interioare a soluției interpretative, dar, de asemenea, predestinarea infailibilă a rezultatului artistic și tehnic al interpretării. În diverse situații de interpretare, intuiția poate să se manifeste atât spontan cât și treptat, în orice caz ea conține un element generalizat de anticipare a dezvoltării gândirii muzicale și a elementelor constitutive ale facturii. Fără o intuiție interpretativă bine dezvoltată nu poate fi pe deplin efectuată creativitatea

instrumentală” [171, p. 222]. Aici sunt menționate câteva indicații privind alegerea repertoriului, care ar trebui să depindă de personalitatea interpretativă, nivelul de pregătire, de orientare cu privire la obținerea unui rezultat sonor artistic maxim la demonstrarea simțului de estradă și artistism.

1.3. Repertoriul universal și național pentru clarinet

În procesul de studiere a celor mai reprezentative versiuni interpretative create de Eugen Verbețchi pe parcursul carierei sale artistice am purces la analiza unor creații camerale-instrumentale din repertoriul universal cu participarea clarinetului cântate de maestru. În acest context, un suport considerabil l-am aflat în cele două volume ale monografiei *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры* de S. Levin [159; 160] menționate anterior. În primul volum autorul abordează repertoriul pentru instrumente de suflat, inclusiv clarinetul, analizând creația compozitorilor din epoca Renașterii, Barocului, Clasicismului, iar volumul doi este dedicat creațiilor celor mai remarcabili compozitori ai Romantismului, autorul având ca scop elucidarea și constatarea legăturilor dintre conținutul, caracterul, stilul creației muzicale și cultura muzicală instrumentală. Observațiile și concluziile autorului au o mare valoare în analiza creațiilor din repertoriul lui E. Verbețchi care aparțin diferitelor stiluri muzicale.

În afară de aceasta, în procesul analizei *Concertului* pentru clarinet și orchestră de W. A. Mozart (K. 622) am consultat unele surse muzicologice, cum ar fi: monografiile dedicate ilustrului compozitor scrise de H. Abert [74], A. Einstein [267] etc.; crestomația *Полифония Моцарта* semnată de V. Rukavișnikov [230], precum și articole și cărți cu profil interpretativ: *Mozart's Clarinet concerto (KV. 622): the clarinetist's view* de D. Etheridge [270]; *Comparing Published Editions of Mozart's Clarinet Concerto, K. 622* de K. Koons [271]; *Интерпретация Моцарта* de P. Badura-Skoda [88]; lucrarea lui S. Artemiev *Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту* [85] apărută recent și alte surse care ne-au permis nu doar să efectuăm o analiză detaliată a limbajului muzical, a structurilor compoziționale, dar și să evidențiem particularitățile interpretative manifestate de E. Verbețchi în comparație cu tradiția interpretativă deja stabilită.

Am folosit același principiu și în studierea *Cvintetului pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115* de J. Brahms, unde am consultat monografiile și lucrările semnate de E. Țariova [258], I. Sollertinskii [235], K. Geiringer [113], R. Novikova [207], I. Ștefănescu [63], iar arta de interpretare a fost dezvăluită cu ajutorul studiilor semnate de H. Drinker (*The Chamber music of Johannes Brahms* [269]) și W. Osseck (*Brahms' Clarinet Quintet* [273]). În ceea ce privește

Sonata pentru clarinet și pian de F. Poulenc un suport considerabil a avut monografia I. Medvedeva [172], articolul scris de E. Bagrova *Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа* [87], precum și lucrarea “Were they truly neoclassic?” *A study of French neoclassism through selected clarinet sonatas by “les six” composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud and Francis Poulenc*, autor L. J. Minor [272], care conține date de valoare evidențiate pe baza unei analize comparative a sonatelor pentru clarinet și pian a grupului celor șase compozitori francezi. O altă sursă importantă este analiza interpretativă amănunțită și completă realizată de J.-M. Paul *The Poulenc Sonata for clarinet and piano, the French tradition according to Guy Deplus* [274], fiind editată în revista Asociației Internaționale de Clarinetiști în 2010. Această sursă reflectă cele mai recente curente în interpretarea creației vizate și conține mai multe recomandări utile de ordin interpretativ.

În procesul de elaborare a tezei am recurs și la examinarea literaturii de specialitate ce se referă la studierea repertoriului național pentru clarinet. Mai multe date sunt incluse în lucrările scrise de P. Rotaru – *Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940)*, *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*, *Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX)*. Problema repertoriului național pentru instrumente de suflat este reflectată și în monografia P. Rotaru *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* citată mai sus, în cadrul căreia autoarea a dedicat un compartiment aparte evoluției creațiilor muzicale pentru instrumentele de suflat în Republica Moldova, în care vorbește despre etapele evoluției stilului componistic, a limbajului muzical, a formelor muzicale utilizate de compozitorii autohtoni etc.

Astfel, anii '50 ai secolului trecut sunt menționați ca fiind o perioadă de căutări și încercări. Printre creațiile pentru clarinet din această perioadă este menționată *Sonata nr. 1 pentru clarinet și pian* (1957) de S. Lobel. Următorul deceniu, după opinia muzicologului, reprezintă atât o perioadă în care sunt continuate căutările anilor anteriori cât și o etapă de apelare la unele forme și mijloace de expresie noi. Printre creațiile perioadei date sunt menționate *Scherzo pentru clarinet și pian* de A. Luxemburg (1962), *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian* de S. Lobel (1967), *Cvintetul pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn* de V. Lorinov (1969), *Două fugi pentru oboi, clarinet și fagot* de V. Verhola (1969) ș.a.

Ultimele două decenii ale perioadei sovietice sunt caracterizate astfel: „Un loc aparte, atât în dezvoltarea culturii muzicale din Moldova, cât și în creația pentru instrumentele de suflat,

revine anilor 1970-1980. Pe lângă tradiționalul acompaniament de pian al unui instrument de suflat se scriu piese pentru cele mai diferite combinații instrumentale, cum ar fi cele două piese intitulate identic – *Suita* pentru cvartetul instrumentelor de lemn, una de T. Tarasenco și alta de V. Rotaru, *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă” [61, p. 37]. Pe lângă aceasta sunt remarcate prelucrări de folclor, ca exemplu fiind *Două piese* pentru clarinet ale Z. Tkaci.

Dintre concertele apărute în această perioadă sunt menționate *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă (1973), *Concertul* pentru clarinet, instrumente de coarde și percuție de V. Simonov (1977) ș.a. Iar printre ansamblurile cu participarea instrumentelor de suflat care oferă ascultătorului niște îmbinări timbrale deosebite sunt evidențiate *Concertul* pentru clarinet, corn, orchestră de coarde și instrumente de percuție, *Piesă concertistică* pentru pian și ansamblul de suflători ș.a.

Printre cei mai importanți autori care au studiat repertoriul național și curente stilistice și de gen în muzica națională apreciem, mai întâi de toate, lucrările patriarhului muzicologiei autohtone Vladimir Axionov. Lucrările savantului – *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală* [8], *Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor* [6] ș.a. – ne oferă un suport metodologic fundamental în studierea repertoriului autohton, în determinarea curentelor stilistice în muzica pentru clarinet și cu participarea clarinetului, în tratarea surselor folclorice.

Dacă ne referim la alte surse în care sunt cercetate diferite aspecte ale muzicii naționale instrumentale de cameră, menționăm autoreferatul tezei de doctor a A. Pereteatco *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică* [56], articolele semnate de A. Abramovici și S. Lobel *Muzica instrumentală* [75], capitole dedicate muzicii moldovenești din perioada sovietică din monografia colectivă *История музыки народов СССР* [79; 80], lucrările semnate de I. Miliutina *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60-70-х гг.* [181], *Камерная инструментальная музыка и музыкознание в современном социокультурном контексте* [179] ș.a.

Problemei tratării folclorului în creația componistică autohtonă sunt dedicate mai multe lucrări semnate de V. Axionov *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova* [7], G. Cocearova *Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке)*, *Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества, Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях*

композиторов Молдовы [151; 153; 154], I. Miliutina *Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле, Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии, Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии* [180; 183; 185], Ia. Mironenko *Выразительная система фольклора и композиторское творчество*. [190].

Genurile și formele muzicii academice în viziunea compozitorilor autohtoni sunt cercetate în lucrările E. Abramova (*Некоторые черты развития молдавского советского инструментального концерта в 70-е гг.* [198], *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии* [132]), T. Berezovicova (*Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova* [12]), G. Cocearova (*Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач* [147]), E. Mironenco (*Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* [53]). S. Țircunova (*Старое и новое в сонате композиторов Молдовы* [259]). Am utilizat și date din monografii și articole dedicate compozitorilor de diferite generații din Republica Moldova, autori fiind E. Cletinici, E. Mironenco, G. Cocearova, ș.a. Deși, în toate aceste surse sunt plasate mai multe date factologice și analitice referitor la creația componistică națională, totodată, noi nu am găsit analiza exhaustivă a unor lucrări care fac parte din investigația de față (de exemplu, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă).

1.4. Metodica interpretării și predării clarinetului

Procedee interpretative, dezvoltări pe care le acumula intuitiv E. Verbețchi, întotdeauna se transmiteau studenților la lecțiile de specialitate. Această experiență interpretativă căpătată în cadrul evoluărilor publice el o îmbina cu metodica de interpretare la clarinet existentă. Acest fapt a determinat necesitatea studierii materialelor respective în cadrul tezei noastre, deoarece ipostaza pedagogică este inseparabilă de activitatea interpretativă. Doar o abordare sintetică, pluridimensională oferă o posibilitate reală de a studia toate aspectele personalității interpretului Eugen Verbețchi.

Problematica instruirii muzicale la instrumente de suflat este tratată în lucrările semnate de autorii autohtoni V. Chironda și N. Ciobanu în *Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat* [19], în lucrările cercetătorilor din România I. Goia *Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat* [46] editată la Iași în 1985 și V. Vasile *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești* [71] editată la București în 1995.

Un suport metodologic inedit au avut cercetările fundamentale semnate de renumiți clarinetiști B. Dikov (Rusia) și K. Mülberg (Ucraina). Este vorba de cărțile și articolele lui B. Dikov *Методика обучения игре на духовых инструментах*, *Методика обучения игре на кларнете*, *О дыхании при игре на духовых инструментах*, autoreferatul tezei de doctorat *Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бема* [120; 121; 122; 123] ș.a., precum și lucrările lui K. Mülberg *Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста (дыхание, напряжение губ, реакция трости, выразительность штриха легато)* și *Путь к совершенству игры на кларнете* [199; 200]. Printre alte surse de metodică sunt lucrările scrise de N. Platonov, S. Rozanov, A. Fedotov.

Vom numi și alte cercetări utile axate pe metodică interpretării și predării clarinetului: lucrările lui L. Belenov (*Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции* [92]), I. Vedenin (*Формирование методической самостоятельности в процессе педагогической подготовки музыканта-исполнителя*) [105]), I. Viskova (*Расширение штриховой палитры деревянных духовых инструментов как освоение нового тембрового пространства*) [106], O. Șulipiakov (*Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. (Психофизическое единство исполнительской деятельности. Проблемы методологии)* [266]), K. Ghigov (*Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле (на примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот)* [115]), V. Guzii, V. Leonov (*История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах* [119]). Printre cercetările de ultimă oră am dori să enumerăm tezele realizate de P. Kruli (*Генезис духового та ударного инструментального виконавства України* [157]), V. Apatiskii (*Теоретические основы игры на духовых инструментах* [83]) ș.a.

Un loc deosebit în literatura metodică aparține cercetării semnate de N. Volkov *Основы управления звучанием при игре на кларнете* [108] și monografiei mai recente a autorului *Теория и практика искусства игры на духовых инструментах* [109]. Avantajul cercetărilor scrise de N. Volkov constă în caracterul lor sintetizator, în implicarea datelor din diferite domenii științifice, cum ar fi muzicologie, acustică, fiziologie, psihologie ș.a. Autorul sursei vizate ne oferă date ce țin de specificul acustic al instrumentelor de suflat, legătura între legitățile psihofiziologice și actul interpretativ al muzicianului, așadar, toate aspectele de interpretare sunt tratate în mod integral și interdependent. Prin aceasta, sursa în cauză are un rol important în procesul de analiză al actului interpretativ.

Printre alte lucrări cu tematica vizată merită să fie menționate culegerea de articole *Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики* [133], editată la Institutul muzical-pedagogic “Gnesin” și două culegeri de metodică – *Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки*, 1964, și *Методика обучения игре на духовых инструментах*, redacția lui Iu. Usov [177; 178], care rămân niște surse solicitate și utile și în zilele de azi. Menționăm și monografiile *Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – XXI века* [171] și lucrarea *Мастер-класс профессора Скороходова* [233].

1.5. Activitatea interpretativă, pedagogică și organizatorică a lui Eugen Verbețchi

Activitatea lui Eugen Verbețchi a fost reflectată parțial în diferite articole și recenzii la concertele sale, în diferite perioade ale vieții sale. Cu părere de rău pînă la moment nu a fost realizată o analiză interpretativă amplă, articolele semnate de V. Axionov după dimensiunile sale de asemenea nu oferă o imagine integră a activității sale de creație. Dat fiind faptul că lucrarea de față este una de pionierat, pentru prima oară în muzicologia autohtonă noi am propus caracteristica stilului interpretativ, în baza analizei înregistrărilor audio și video.

Pentru a elucida pe deplin personalitatea multilaterală a lui E. Verbețchi ne-am adresat la surse ce reprezintă diferite genuri. În acest context, merită să fie menționat din nou aportul lui V. Axionov, căruia îi aparțin câteva lucrări dedicate maestrului. Printre ele putem nominaliza articolul *Eugen Verbețchi (clarinet)*, în cartea *Портреты советских исполнителей на духовых инструментах* editată la Moscova în 1989, recenzia *Встречи с Евгением Вербецким*, în ziarul *Вечерний Кишинев* apărut în 1980 [77; 76]. Spunem în paranteze, că lui îi aparțin și câteva manuscrise și anume: *Важный вклад в дело воспитания музыканта-исполнителя* fiind datat cu 1980, *Ретроспектива творческой эволюции Евгения Вербецкого* datat cu 29 mai 2006 și *Троекратный успех молдавского артиста*, care au fost găsite de autorul prezentei teze în arhiva personală a lui E. Verbețchi [Anexa 1: 70; 71, 72].

În articolul *Eugen Verbețchi (clarinet)* din cartea *Портреты советских исполнителей на духовых инструментах* sunt cercetate în mod sistematic și exhaustiv cei mai importanți factori, care au influențat devenirea artistică a muzicianului. Muzicologul începe din fragedă copilărie, de la tradițiile familiale, demonstrând o atmosferă muzicală a familiei, talentul incontestabil al mai multor membri ai ei, care cântau cu succes la diferite instrumente, preponderent, aerofone, în orchestra sătească. Această „...”, orchestră a fost considerată cea mai bună în raion, în mod repetat obținând diplome la deferite concursuri ale colectivelor de amatori,

(deja după cel de-al Doilea Război Mondial) a obținut primul loc la concursul republican. În această orchestră tatăl muzicianului cânta la trompetă, iar frații mai mari la bariton și tubă” [77, p. 129]. Pentru Eugen primul instrument a fost toba, grație faptului că băiatul avea un simț foarte bun al ritmului.

Printre alte influențe esențiale care au format personalitatea muzicianului, fără îndoială, un rol important l-a avut Vasile Povzun pedagogul și profesorul lui E. Verbețchi la Colegiul de muzică din Chișinău (1965-1961) și, ulterior, la Conservatorul Moldovenesc de Stat. După cum relatează V. Axionov, V. Povzun, a fost „..., un om emotiv, reflectiv, un pedagog perspicace, el acorda o atenție deosebită nu doar creșterii profesionale, dar și formării personale a discipolilor săi” [77, p. 130].

Același autor relatează că, anii de studenție au determinat nu doar perfecționarea tehnicii interpretative și a muzicalității, dar și aprofundarea cunoștințelor în domeniul disciplinelor istorice și teoretice, contribuind la formarea unui clarinetist desăvârșit. Grație acestui fapt, a fost invitat la Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale în 1967 în funcție de orchestrant, din 1969 devenind maestru de concert al grupului de clarinete. Asume aici a participat la concerte simfonice, nu doar studiind un volum enorm de creații din repertoriul orchestral clasic, romantic, al sec. al XX-lea, dar și evoluând împreună cu maeștri de talie mondială.

O treaptă nouă în evoluția profesională devin studiile postuniversitare la Conservatorul din Leningrad, unde E. Verbețchi comunică cu muzicieni renumiți, precum V. Bezrucenko, A. Baranșev, E. Titov, V. Zverev și, fără îndoială, cu profesorii în clasa de clarinet V. Ghensler, V. Krasavin. V. Axionov subliniază că anume tradițiile școlii interpretative din Leningrad, principiile pedagogice și interpretative ale lui V. Ghensler care, la rândul lui, a preluat tradițiile lui F. Brekker și A. Berezin, au fost introduse cu succes în arta interpretativă și în pedagogia muzicală națională de E. Verbețchi. „Dacă Ghensler a întărit interesul lui Verbețchi către repertoriul concertistic, simfonic și către activitatea pedagogică, pe parcursul lecțiilor cu E. Nuridjanean s-au șlefuit aptitudinile de interpretare ansamblistă” [77, p. 132] – subliniază V. Axionov.

După cum afirmă autorul articolului vizat, activitatea internațională (atât concertistică cât și metodică) a muzicianului cuprinde oferirea ajutorului metodic colegilor din instituțiile de învățământ muzical din Havana (1974) sau din orașul bulgar Plovdiv (1977), concertele pentru publicul din Grenoble (1984) ș.a. V. Axionov determină foarte precis calitățile personale ale maestrului, subliniind, printre altele, „..., farmecul personalității lui, o emoționalitate deschisă a naturii și, concomitent, o obiectivitate trează a sugestiilor în funcție de membru al juriului la

concursuri inter-republicane, unionale și internaționale de interpretare la instrumente de suflat” [77, p. 129].

V. Axionov prezintă și alte date prețioase ce țin de activitatea prodigioasă a clarinetistului la nivel internațional, care includ înregistrarea *Cvintetului* de J. Brahms la Televiziunea din Armenia, participarea la interpretarea creațiilor compozitorilor din Moldova la Moscova etc. Sunt caracterizate nu doar cele mai importante trepte ale carierei interpretative a maestrului, ci și cele mai importante creații muzicale din repertoriul lui. Adresându-se la analiza interpretativă a unor creații concrete, muzicologul apreciază „..., sonoritatea briliantă a registrului de sus al clarinetului în expunerile incipiente ale temei” [77, p. 132] în *Concertul nr.1* de C. M. von Weber. „Patosul dramatic, coloritul sever al registrului inferior al clarinetului s-au manifestat elocvent în interpretarea secțiunii centrale a temei a doua din prima mișcare în partea ei concludivă, cu linia melodică căzută brusc pe sunetele septacordului micșorat” [77, p. 132]. În *Grand Duo Concertant* op. 48 de C. M. von Weber E. Verbețchi „..., a reușit să transmită calitățile registrului de jos al clarinetului la Weber, ceea ce a fost apreciat de Berlioz” [77, p. 132].

Caracterizând specificul cantilenei în interpretarea lui Verbețchi, V. Axionov menționează că el „a apropiat timbrul clarinetului de cântul vocii umane în partea a doua a *Concertului* lui C. M. von Weber. În interpretarea lui Verbețchi această muzică a sunat ca o anumită “arie instrumentală”, preluând trăsături caracteristice ale cântecului romantic german” [77, p. 133].

O atenție deosebită autorul acordă interpretării camerale a lui E. Verbețchi, trasând cele mai renumite creații din repertoriul lui, colaborările cu muzicienii locali, cum ar fi V. Levinzon, S. Covalenco, S. Propișcean, B. Dubosarschi, A. Mirocinik, N. Tatarinov ș.a. Caracterizând specificul interpretării camerale, V. Axionov subliniază: „Fiind un solist extraordinar, E. Verbețchi este capabil de a fuziona complet cu ansamblul partenerilor săi: sunetul clarinetului literalmente se dizolvă într-un cor instrumental multivocal, fără a pierde culoarea catifelată proprie” [77, p. 136].

Articolul vizat conține mai multe informații prețioase despre colaborarea lui E. Verbețchi cu compozitorii autohtoni – V. Zagorshi, Gh. Mustea, E. Doga, S. Lobel, Gh. Neaga, E. Lazarev, Z. Tkaci, cu dirijorii – T. Gurtovoi, B. Miliutin, G. Șramco. Aici găsim și opinia lui B. Miliutin despre interpretarea partidei primului clarinet de E. Verbețchi: „I-am admirat întotdeauna sunetul lui bogat și variat în nuanțe, simțul formei muzicale, penetrarea profundă în esența artistică a creațiilor cântate” [77, p. 139]. Generalizând cele expuse anterior, subliniem că lucrările lui

V. Axionov rămân cele mai informative și profunde surse analitice despre activitatea artistică a lui E. Verbețchi în muzicologia națională.

O sursă utilă reprezintă culegerea de articole dedicată maestrului, realizată și editată de discipolii lui în 2006. În afară de lucrarea semnată de V. Axionov dedicată retrospectivei evoluției de creație a lui E. Verbețchi, aici sunt editate scrisori și amintiri de valoare deosebită, ale căror autori sunt V. Povzun, E. Doga, V. Rotaru, P. Usaci, B. Dubosarschi, Z. Tkaci, I. Zaharia, S. Duja, G. Cocearova, G. Șramco, A. Dănilă, colegii maestrului din străinătate S. Karaivanov (Bulgaria), V. Butkevici, B. Nicikov, V. Skorohodov (Belarus). Sunt anexate lista discipolilor și câteva afișe ale concertelor maestrului.

Printre recenziile publicate în diferite ziare și reviste naționale, putem nominaliza următoarele: *Золотой кларнет Молдовы; Наставник будущих виртуозов* de I. Zaharia [127; 128], *Обычная судьба* de E. Doga [126], *Заслуженный успех* de Z. Stolear [239], *Обращаясь к душе человеческой* de I. Miliutina [184], precum și articolele deja menționate scrise de M. Belâh, S. Benghelsdorf, L. Chise, A. Levco, N. Mircea, V. Spătaru, L. Tabac, M. Borisova, P. Vlad [93; 94; 20; 47; 52; 62; 64; 103; 107].

Un volum destul de impunător de articole a fost scris de regretatul muzicolog Serghei Pojar, care a devenit un adevărat cronicar al activității interpretative a maestrului, reflectând mai multe evenimente muzicale cu participarea lui. În paralel cu articolele dedicate maestrului, el a scris și lucrarea cu caracter sintetizator *Полет души талантливой и беспокойной (Творческий портрет кларнетиста Евгения Вербецкого)* editată în 1997 [211-223]. Un cuvânt de adio reprezintă articolul I. Miliutina *Прощание. Израиль, 2007, 23 мая* [Anexa 1: 84], și două articole semnate de S. Pojar: *Умолк чарующий кларнет* și *Памяти Евгения Вербецкого* [222; 219].

Diferite date biografice și factologice în ceea ce privește personalitatea artistică a lui E. Verbețchi sau a altor interpreți și pedagogi autohtoni la clarinet le putem găsi în diferite enciclopedii și dicționare, cum ar fi *Enciclopedia interpreților din Moldova* de S. Buzilă [17], *Биографический словарь музыкантов исполнителей на духовых инструментах* de S. Bolotin [101], *Literatura și arta Moldovei* [48-49].

Monografia lui G. Ceaicovschi-Mereșanu *Învățăământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul sec. XX)* [22] ne oferă date despre predarea clarinetului în diferite instituții de învățăământ muzical în perioada interbelică, completând panorama devenirii școlii interpretative și a pedagogiei autohtone la clarinet, prin dezvăluirea unor personalități uitate, care pot fi considerate predecesorii lui E. Verbețchi. Astfel, din analiza monografiei lui

G. Ciaicovschi-Mereșanu, aflăm că printre primii profesori de clarinet din Moldova a fost Alfonso Cirillo, care a lucrat din 1844 la *Conservatoarele de Muzică și Declamație* din Iași și București. La Conservatorul *Unirea* clasa instrumentelor de suflat era condusă de S. Usinevici, fiind preluată din 1922 de V. Gherșman. Printre alți profesori ai acestei clase sunt menționați P. Grigoriu, I. Burstein, A. Diacenco, V. Iușceanu și P. Giugariu. Clasa instrumentelor aerofone de la *Conservatorul Național*, înființat în toamna anului 1919, era condusă de D. Kapelman, C. Zvinca și I. Urlescu. Din momentul fondării *Conservatorului de Stat din Chișinău* în 1940, la catedra *Instrumente de suflat*, condusă de I. Dailis, a activat profesorul P. Herescu (clarinet), iar din 1944 catedra *Instrumente de suflat* era condusă de A. Drapman. Între anii 1951-1963 clarinetul este predat de faimosul clarinetist, pedagog, ulterior rectorul instituției (1954-1960) și șef catedră *Ansamblu cameral* în anii 1960-1963 Vasile Povzun, iar clasa de oboi a fost reprezentată de G. Șramco. În anul 1949 a absolvit *Conservatorul de Stat din Chișinău* M. Caftanat (clarinet). Dintre primii profesori de clarinet la această instituție îi putem menționa pe N. Cerneatinski și E. Verbețchi, care din 1966 devine lector superior, iar din 1970 – șef catedră.

În afară de lucrările menționate mai sus, am apelat și la numeroase surse arhivistice, care se divizează în diferite grupe: afișele concertelor, recenziile în ziare și reviste din epoca respectivă, dările de seamă ale ședințelor catedrei, dosarele personale, anunțuri, scrisori din arhiva personală a muzicianului și din arhiva Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. De asemenea, au fost organizate interviuri cu diferite personalități de vază cu care a colaborat Eugen Verbețchi – Vasiliu Povzun, Valeriu Bezrucenko, Serghei Covalenco, Marcel Chirilov, Alexandr Danilov, Nina Sunțova, Marina Moraru, Lidia Verbețchi ș.a., care, în opinia noastră, nu trebuie să fie subestimate.

Toate aceste documente, fie diferite acte din arhive, articole din ediții periodice, fie alte surse servesc drept bază informativă bogată pentru investigația activității concertistice și pedagogice a maestrului, pentru evidențierea aprecierii publicului și colegilor de breaslă a concertelor realizate de maestru cu muzicienii autohtoni, pentru determinarea mai elocventă a rolului muzicianului în dezvoltarea artei interpretative, pedagogiei, altor forme de promovare a muzicii academice.

Dacă vom încerca să catalogăm sursele arhivistice, ele ar reprezenta următoarele genuri: afișele de concert și listele creațiilor interpretate în cadrul concertelor; procesele-verbale ale ședințelor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*; planurile de activitate și dările de seamă ale catedrei respective în perioada când șef catedră a fost E. Verbețchi; dările de seamă despre

îndeplinirea activității de creație a maestrului; dările de seamă cu privire la desfășurarea examenelor de curs și de licență la catedra *Instrumente de suflat și de percuție*; decrete guvernamentale și diplomele de onoare acordate lui E. Verbețchi pentru merite deosebite în educația artistică a tinerei generații de interpreți și aportul considerabil la dezvoltarea culturii naționale, diplome de participare la diferite concursuri internaționale și naționale; fișa personală de evidență a cadrelor a lui Eugen Verbețchi; avizele Comisiei de concurs pentru CNAA în privința suplinirii postului de șef catedră; avizele oamenilor de cultură din Republica Moldova despre activitatea interpretativă și pedagogică a lui semnate de M. Bieșu, E. Doga, T. Gurtovoi, L. Hudolei, D. Gherșfeld, V. Zagorschi, A. Samoilă, Iu. Usov ș.a.; lista creațiilor muzicale înregistrate de maestru, lista completă a absolvenților ș.a.

Studierea detaliată a acestor materiale ne permite de a preciza datele biografice ale lui E. Verbețchi; de a colecta și analiza informații privind pregătirea cadrelor profesioniste în clasa de clarinet a lui E. Verbețchi; de a analiza dările de seamă, avizele muzicienilor, colegilor lui E. Verbețchi; de a valorifica activitatea prodigioasă a maestrului în colaborare cu alți muzicieni autohtoni în postura lui de solist, membru al ansamblului cameral, artist al orchestrei simfonice etc.; de a studia participarea discipolilor lui E. Verbețchi la diferite concursuri naționale și internaționale; de a găsi informații despre lucrările metodice ale maestrului.

Concluziile formulate anterior au fundamentat **problema științifică** importantă soluționată care rezidă în evidențierea principiilor interpretative individuale ale lui E. Verbețchi și elucidarea aportului acestuia la dezvoltarea artei interpretative autohtone pentru clarinet din a doua jumătate a secolului XX, în perspectiva aplicării acestora în practica concertistică, pedagogică și științifică. Problema științifică a determinat scopul investigației vizate care constă în evidențierea contribuției lui Eugen Verbețchi la dezvoltarea artei naționale de interpretare la clarinet, iar realizarea acestuia prevede următoarele obiective:

- elucidarea trăsăturilor specifice ale stilului interpretativ individual al lui E. Verbețchi, manifestate în versiunile interpretative ale creațiilor din repertoriul universal și național;
- studierea strategiilor de depășire a dificultăților tehnice și interpretative adoptate de E. Verbețchi;
- elaborarea unor indicații metodice în baza analizei specificului interpretării creațiilor abordate de E. Verbețchi;
- relevarea impactului activității interpretative a lui E. Verbețchi asupra creației componistice din Republica Moldova de diferite genuri;

- evidențierea aportului clarinetistului la îmbogățirea repertoriului concertistic autohton, atât solistic cât și cameral;
- sublinierea celor mai importante aspecte ale promovării muzicii autohtone atât în perimetrul național, cât și la scară internațională;
- completarea listei înregistrărilor audio și video realizate de E. Verbețchi, precum și a listelor publicațiilor, discipolilor etc.

1.6. Concluzii la capitolul 1

1. Rolul artei interpretative la clarinet în cultura muzicală din Republica Moldova este determinat de niște factori genetici. Pe parcursul unei perioade îndelungate, ce durează mai multe secole, instrumentele de suflat de sorginte folclorică au avut un rol primordial în interpretarea populară. Evoluția instrumentelor populare de suflat – de la cele mai simple la instrumentele mai complexe din punct de vedere constructiv, tehnic și expresiv – a condiționat folosirea mai activă a acestor instrumente, inclusiv a clarinetului, în practica lăutărească. V. Ghilaș afirmă, că datorită construcției sale mai performante și a unei game mai largi de posibilități tehnice și expresive, „Clarinetul, trompeta, alături de cobză, nai, viori, țambal și alte instrumente consacrate își vor face loc în ansamblurile instrumentale (cu preponderență în a II-a jumătate a sec. XIX), înlocuindu-le deseori chiar pe unele dintre acestea, grație însușirilor tehnico-acustice mai avansate și modei timpului” [44, p. 50]. Funcționarea clarinetului în practica lăutărească, la rândul ei, a devenit o etapă importantă în procesul istoric de devenire a culturii instrumentale profesionale la instrumente de suflat.

2. O altă cale de implementare a instrumentelor de suflat, inclusiv a clarinetului, în practica muzicală națională a fost influența muzicii academice europene, cu instrumentarul tipic caracteristic al ei, care a cerut posedarea instrumentelor muzicale academice de către muzicienii locali, cu scopul de organizare a vieții muzicale, bazat pe interpretarea repertoriului simfonic, cameral, de operă și balet etc.

3. Procesul menționat mai sus a determinat în mare măsură și formarea școlii naționale de interpretare la clarinet care, fiind inițiată de muzicienii din Iași și Chișinău de la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea, ce activau pe scenele concertistice locale sau în cadrul instituțiilor de învățământ muzical, cum ar fi *Conservatorul Municipal*, *Conservatorul Unirea*, *Conservatorul Național*, a fost preluată și dezvoltată de astfel de personalități, cum ar fi V. Povzun, N. Cerneatinski, N. Iordatii ș.a. Aceste tradiții au fost acumulate de tânărul muzician E. Verbețchi.

4. Ulterior, tradițiile locale de interpretare și predare a clarinetului au fost îmbogățite și dezvoltate prin studierea tradițiilor școlii ruse din Sankt-Petersburg, ai cărei reprezentanți de bază V. Ghensler și V. Krasavin au fost profesorii lui E. Verbețchi, și din Moscova (A. Volodin). Rolul lui Verbețchi constă în sintetizarea acestor tradiții în cadrul activității proprii atât interpretative, cât și pedagogice.

5. Aportul muzicianului la formarea școlii naționale de interpretare la clarinet a avut un caracter universal: el a devenit de fapt unul din întemeietorii școlii naționale de interpretare la clarinet, contribuind la atingerea nivelului contemporan al ei, la recunoașterea internațională și regională a performanțelor interpreților autohtoni.

6. După cum se vede din sursele analizate mai sus, activitatea cu un caracter multilateral a lui E. Verbețchi a influențat pozitiv toate domeniile culturii muzicale. Devenind un lider incontestabil al școlii de interpretare la clarinet, acesta a contribuit substanțial la creșterea tinerilor muzicieni, a contribuit la animarea vieții concertistice din Moldova prin implicarea în diferite concursuri naționale, regionale și internaționale, a promovat creația componistică din Republica Moldova, stimulând apariția mai multor opusuri de diferite genuri, scrise la comanda lui sau special pentru el, fiind determinate de specificul personalității și posibilitățile artistice ale maestrului.

7. Studiarea surselor de diferite genuri dedicate istoriei clarinetului, repertoriului universal și național, aportului lui E. Verbețchi în devenirea școlii naționale și artei interpretative la acest instrument servește drept bază științifică și metodică pentru soluționarea problemei științifice.

2. PARTICULARITĂȚILE STILULUI INTERPRETATIV AL LUI E. VERBEȚCHI MANIFESTAT ÎN REPERTORIUL UNIVERSAL

Pe tot parcursul activității sale interpretative Eugen Verbețchi a îmbogățit permanent repertoriul solistic și cameral-instrumental cu noi creații din muzica universală, contribuind astfel la sporirea nivelului de interpretare al școlii naționale de clarinet și promovând arta autohtonă în diferite țări. Printre creațiile incluse în programele solistului au fost: *Sonata în g-moll* în transcripție pentru clarinet și pian de J.S. Bach; *Adagio* în transcripție pentru clarinet și pian de J.Chr. Bach; *Cvintet* pentru clarinet și cvartet de coarde, K. 581 de W.A. Mozart; *Sonata nr. 1* și *nr. 2*, op. 120 pentru clarinet și pian, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde, op. 115 de J. Brahms; *Trio Patetic* pentru clarinet, fagot și pian de M. Glinka; *Sonata* pentru clarinet și pian, op. 167 de C. Saint-Saëns, *Concert* pentru clarinet și pian de A. Dimler, *Sonata* pentru clarinet și pian de F. Poulenc; *Sonata* pentru clarinet și pian de L. Bernstein; *Aria* pentru clarinet și pian de E. Bozza ș.a.

După cum se vede din lista plasată mai sus, creațiile cântate și înregistrate de Eugen Verbețchi cuprindeau diferite epoci, genuri și stiluri. În cele ce urmează vom prezenta o analiză detaliată a unor creații interpretate de E. Verbețchi, alegerea acestor creații ca material de bază al investigației noastre a fost condiționată de faptul că ele reprezintă opusuri fundamentale pentru clarinet care, de regulă, sunt incluse în repertoriul tuturor soliștilor.

Selectarea creațiilor muzicale pentru analiză a fost făcută reieșind din următoarele considerente: mai întâi de toate, au fost spicuite înregistrările celor mai reușite creații care au fost apreciate de comunitatea profesională, critică și public; în al doilea rând, am identificat opusurile ce aparțin diferitor genuri muzicale – de la miniatură până la creațiile de proporții (sonată, concert, cvintet) și din diferite epoci (perioada preclasică, clasică, romantismul sec. al XX-lea). Astfel de abordare, în opinia noastră, ne permite o analiză exhaustivă și obiectivă a moștenirii interpretative a lui E. Verbețchi.

2.1. *Adagio* pentru clarinet și pian de J. Chr. Bach

Una din cele mai faimoase pagini din literatura muzicală universală inclusă în repertoriul lui E. Verbețchi este partea lentă a *Concertului* pentru violă și orchestră de J. Chr. Bach, în versiunea realizată de H. Casadesus. După cum afirmă V. Andrieș, în varianta originală acest concert „..., a fost conceput pentru *viola pomposa*, din care motiv în prezent se interpretează atât la violă cât și la violoncel (și chiar la contrabas)” [4, p. 62]. În acest context, crearea unei

versiuni pentru clarinet și pian pare destul de firească, ținând cont de faptul că mai multe creații ciclice și miniaturi în istoria muzicii universale au fost destinate concomitent altului și clarinetului (cum ar fi, de exemplu, *Două sonate* op. 120 de J. Brahms).

Partea a doua a concertului este compusă în forma tripartită simplă cu secțiunea mediană lipsită de contrast și cu repriza dinamizată. În pofida unor proporții modeste, merită să fie apreciat volumul și densitatea ideilor muzicale care stau la baza acestei mișcări, mai întâi de toate, în partida clarinetului. Grație tempoului lent *Adagio molto espressivo*, expunerii temei preponderent cu duratele mici (treizecișidoimi), ornamentării melodice și altor procedee, tema de bază a acestei părți este una din cele mai expresive melodii în muzica universală.

Exemplul 1:

Adagio molto espressivo

Sub aspect ideatic, această parte a ciclului se deosebește prin plasticitate aparte, prin cantilenă care penetrează toate secțiunile formei muzicale. După cum afirmă cercetătorul citat anterior, partea lentă a concertului este „..., un monolog expresiv cu intonații exclamative și numeroase melisme, cu o diversitate extraordinară de figuri ritmice, cu succesiuni armonice originale pentru acea perioadă” [idem]. Acompaniamentul bazat pe modelul ritmic ,♪♪

subliniază atmosfera dramatică, chiar tragică a muzicii, iar succesiunile armonice provoacă unele aluzii la faimosul *Adagio* de T. Albinoni.

Specificul melodic are o amprentă a semanticii durerii, tipice pentru aria *lamento*, fapt confirmat prin folosirea melismelor, mișcării treptate descendente, ritmului punctat, iar caracterul complex și dezvoltat al desenelor ritmice creează unele aluzii la creația lui J. S. Bach. Subliniem și tonalitatea *c-moll*, tipică pentru aria *lamento*. Intonațiile melodice exclamative reflectate în secțiunile extreme ale părții a doua sunt accentuate cu abundența culminațiilor construite și repartizate cu iscusință de compozitor prin folosirea procedeului *săritură – mișcare treptată*.

În ceea ce privește specificul interpretării tempourilor în epoca barocului, renumitul flautist, compozitor și teoretician german Johann J. Quantz (1697-1773) scria: „Pentru a interpreta bine un *Adagio*, mintea trebuie să fie într-o stare pe cât posibil de liniștită, aproape tristă. Un *Adagio* poate fi comparat cu o implorare măgulitoare. În interpretare trebuie să fie, de asemenea, reglementat sentimentul principal destinat de către compozitor în conceptul piesei, astfel încât să nu se interpreteze un *Adagio* trist prea repede sau, pe de altă parte, un *Adagio* liric prea lent. Un *Adagio* patetic ar trebui să se distingă în mod clar de alte tipuri de piese lente: *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto* etc. În ceea ce privește ritmul impus de fiecare piesă în special, acesta trebuie să fie perceput în contextul întregii piese; cheia și metrul – a ști dacă acestea sunt egale (binară) sau inegale (ternară) – de asemenea, vor oferi unele elucidări. Un *Adagio* extrem de trist este prezentat în mod normal prin cuvintele *Adagio di Molto* sau *Lento assai*” [275, p. 64]. Spunem în paranteze, că indicarea tempoului în clavirul *Concertului pentru violă și orchestră* de J. Chr. Bach *Adagio molto espressivo* se referă la ultima afirmație a autorului citat, iar indicația tempoului este prezentă ca ♩ = 48-50. Făcând comparația acestei indicații cu versiunea interpretativă a lui E. Verbețchi, conchidem că acesta a reușit să obțină exact tempoul necesar, care corespunde cu circa 49-50 de bătăi per minut.

O atenție aparte merită tratarea tempoului de E. Verbețchi, diferite micro-devieri de la tempoul inițial, care pot fi tratate ca implicarea procedeului *rubato*. Vorbind despre specificul acestuia în muzica barocului, Jean-Claude Veilhan scria: „Ceea ce noi numim *rubato* – ca un fel de elasticitate și suplețe interpretativă adusă într-un tempou strict – nu este o invenție a romanticilor: departe de ea! Deja în anul 1601 Caccini face aluzie la ea în *Nuove Musiche*, ca o trăsătură caracteristică a interpretării muzicale în secolele XVII și XVIII” [275, p. 32]. Analizând interpretarea lui Verbețchi, observăm că clarinetistul nu menține tempoul strict, ușor grăbindu-l sau rărindu-l în dependență de caracterul frazei interpretate, aceasta se observă în special în

momentul efectuării nuanțelor dinamice – a *crescendo* sau *diminuendo*. Printr-o astfel de abordare a tempoului interpretul nu doar a reușit să obțină o expresivitate mai bogată, dar și a creat o versiune interpretativă proprie care corespunde stilisticii de epocă.

Sub aspect tehnic, o dificultate aparte reprezintă specificul respirației interpretative, despre care K. Mülberg scria: „În procesul interpretării, care necesită o mare corelare a sunetelor, cantabilitate, faza expirației capătă un alt caracter, coordonând unirea lină a sunetelor. În aceste condiții pot fi implicate toate trei componente ale aparatului respirator: cutia toracică, coapsele inferioare, abdomenul” [200, p. 10-11].

Secțiunea mediană se interpretează puțin mai animat (remarca *pp*, *Più mosso*). Aceasta cere de la interpret aptitudini tehnice avansate, emiterea uniformă și lină a sunetului, interpretarea trilurilor în conformitate cu specificul stilului baroc. Sub aspect registral, un moment important reprezintă măs. 37-43, care conține gradația nuanțelor dinamice: *pp* – *p* – *mf*.

Exemplul 2:

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a series of sixteenth-note runs, marked with a *pp* dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes, also marked with *pp*. The second system continues the piano accompaniment, showing a dynamic progression from *mf* to *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Deși în text este indicată o mică accelerare a tempoului *Più mosso* în secțiunea mediană, totuși, E. Verbețchi păstrează unitatea tempoului pe parcursul întregii mișcări, subliniind conceptul tragic al muzicii.

Una dintre problemele de bază ale acestei secțiuni este executarea ritmică a pasajelor expuse în partida clarinetului prin trezecișidoimi. Vorbind despre tehnica digitației, B. Dikov menționa: „În procesul interpretării la clarinet se aplică diferite tipuri de mișcare a degetelor... Îndeplinirea lor corectă necesită de la interpret o exactitate aparte, care poate să fie: *temporară*, *spațială* și *digitală* (așa-numitele – *временное, пространственное* și *аппликатурное*). În afară de aceasta, tehnica digitației trebuie să poarte un caracter conștient și controlabil, adică mișcările degetelor clarinetistului trebuie să fie determinate pe deplin de funcțiile de reglementare ale conștiinței” [121, p. 113]. În acest sens, menționăm realizarea perfectă a acestei sarcini de către E. Verbețchi, care a reușit să obțină o mișcare uniformă și o corelare exactă a degetelor.

Repriza (*a tempo*) are o natură sintetică: în partida clarinetului solistic se păstrează tema incipientă, iar acompaniamentul se îmbogățește cu mișcarea destul de intensă a secțiunii mediane, cu creșterea densității facturii, cu adăugarea liniilor melodice în partida acompaniamentului și alte procedee. Îmbinarea liniilor contrapunctice în partida clarinetului și pianului creează o factură bogată, care poate fi tratată ca un apogeu sonor al întregii părți. În comparație cu expunerea inițială, în repriză tema clarinetului sună cu o octavă mai sus, în registrul mediu și acut – în condițiile dinamicii *mp*.

Exemplul 3:

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows the clarinet part (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The clarinet part begins with a whole rest, then enters with a melody marked 'a tempo'. The piano accompaniment starts with a 'poco rit.' marking and features dense, rhythmic patterns in both hands. Dynamics include 'mp' and 'pp'. The second system continues the same musical material, with the clarinet part playing a melody and the piano accompaniment providing a dense, rhythmic background.

O altă problemă constă în tratarea specifică a nuanțelor dinamice. În pofida indicației *mp* în partida clarinetului, E. Verbețchi începe această secțiune la nuanța dinamică *mf*. În ceea ce privește tehnica frazării, autorul citat mai sus afirmă: „Frazarea muzicală, bazată pe utilizarea unui complex anumit de procedee interpretative, determină transmiterea expresiv-semantică finalizată a unor elemente compoziționale individuale ale creației, definind în așa mod noțiunea de sintaxă muzicală... Arta frazării muzicale reprezintă una dintre cele mai complexe și atrăgătoare aspecte ale artei interpretative ale clarinetiștilor unde cel mai bine și mai clar sunt prezentate trăsăturile individuale ale interpretului” [121, p. 146]. Prin administrarea bună a sunetului, prin corelarea intensității sunetului cu alternarea frazelor muzicale, clarinetistul a obținut o integritate intonațională a creației vizate.

2.2. Sonata pentru clarinet și pian de F. Poulenc

Genul de sonată ocupă un loc destul de important în moștenirea interpretativă a lui Eugen Verbețchi. Diferite opusuri ce aparțin genului au fost incluse frecvent în repertoriul lui, fiind interpretate la concertele susținute atât în Republica Moldova cât și în străinătate. Multe dintre ele au fost înregistrate ulterior în fondul IPNA *Teleradio-Moldova*: J. S. Bach *Sonata in g-moll*, J. Brahms *Sonata № 2* pentru clarinet și pian, C. Saint-Saëns *Sonata* pentru clarinet și pian, A. Templeton *Sonata* pentru clarinet și pian, F. Poulenc *Sonata* pentru clarinet și pian, M. István *Sonata* pentru clarinet și pian, B. Freeman *Sonata* pentru clarinet și pian, Gh. Frid *Sonata* pentru clarinet și pian, L. Bernstein *Sonata* pentru clarinet și pian, V. Zagorschi *Sonata-fantezie* pentru clarinet și pian. M. Fișman *Sonata* pentru clarinet și pian, S. Lobel *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian. Pentru lucrarea noastră am considerat importantă analiza *Sonatei* pentru clarinet și pian semnată de F. Poulenc, a cărei alegere a fost condiționată de faptul că, fiind una dintre cele mai reprezentative creații contemporane pentru clarinet, sonata lui F. Poulenc necesită nu numai performanțe interpretative, ci și o maturitate artistică.

F. Poulenc a apelat la genul de sonată în diferite perioade ale creației sale. Printre acestea sunt: *Sonata* pentru 2 clarinete (1918/1945), *Sonata* pentru vioară și pian (1918), *Sonata* pentru pian în patru mâini (1918), *Sonata* pentru clarinet și fagot (1922/1945), *Sonata* pentru corn, trompetă și trombon (1922/1945), *Sonata* pentru vioară și pian (1942-3/1949), *Sonata* pentru violoncel și pian (1940-48), *Sonata* pentru două pianе (1953), *Sonata* pentru flaut și pian (1956-7), *Sonata* pentru clarinet și pian (1962), *Sonata* pentru oboi și pian (1962).

Sonata pentru clarinet și pian de F. Poulenc, una dintre cele mai importante creații contemporane pentru clarinet, este printre puținele opere care au fost incluse în repertoriul

solistic al diferitor interpreți, practic, îndată după ce a fost scrisă. *Sonata* vizată este una dintre ultimele creații ale compozitorului. După cum menționează Jean-Marie Paul, partea lentă a avut prima sa schiță în 1959, lucrarea fiind finisată în 1962 cu dedicație lui A. Honegger, decedat în 1955 [274, p. 82]. În cele din urmă, sonata a fost publicată postum în 1963. Premiera ei a avut loc la Carnegie Hall, New York, interpretată de Benny Goodman și Leonard Bernstein la 10 aprilie 1963.

Popularitatea creației în cauză se confirmă prin faptul că *Sonata* a fost inclusă în programul diferitor concursuri naționale și internaționale. Ea apare, de asemenea, și în programele instituțiilor de învățământ de specialitate – atât în Republica Moldova cât și peste hotare. De asemenea, ea face parte din repertoriul diferitor interpreți contemporani, printre care sunt Sharon Kam, Michael Collins, Julian Bliss, Martin Frost ș.a. Nu a rămas nici în afara atenției interpreților autohtoni, printre care este și Eugen Verbețchi. Analizând arhivele maestrului, am aflat că *Sonata* pentru clarinet și pian de F. Poulenc a fost interpretată la diferite concerte susținute atât în Republica Moldova cât și peste hotare. Astfel, ea a fost cântată la 27 mai 1968, 2 decembrie 1971, 3 martie 1972, în sala de concerte a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu” din or. Chișinău. La 16 aprilie 1984 E. Verbețchi a interpretat-o în sala Conservatorului din or. Grenoble (Franța). Menționăm în paranteze, că analiza creației este efectuată în baza înregistrării sonore realizate la Compania de Stat *Teleradio-Moldova* la 26 noiembrie 1971 de către Eugen Verbețchi – clarinet și Victor Levinzon – pian.

Pentru a prezenta mai adecvat specificul interpretativ al creației vizate, ne vom adresa la analiza limbajului muzical și aspectelor structurale ale *Sonatei* pentru clarinet și pian de F. Poulenc. Ea este constituită din trei părți, fiecare din ele având o structură tripartită. Sub aspect ideatic, s-a format o tradiție de tratare a muzicii sonatei ca fiind plină de imagini sonore vii, jucăușe, bufone. După cum afirmă muzicologul rus E. Bagrova, această tradiție a apărut grație similitudinii *Sonatei* pentru clarinet și pian cu o creație mai timpurie a compozitorului – *Sonata* pentru flaut și pian compusă în 1956. De fapt, *Sonata* pentru clarinet și pian îmbină armonios caracterul vesel, optimist al părților extreme ale ciclului cu sentimentul elegiac, melancolic al părții mediane. Unii cercetători consideră că partea finală este mai slabă, lipsită de naturalețe (astfel de părere exprima H. Schonberg după premiera Sonatei) [87, p. 2].

Tematismul și structura *Sonatei* tind spre dezvoltare plenară: linia melodică a fiecărei părți conține mai multe elemente comune, leitmotive sau reminiscențe, ale căror interacțiune contribuie la integritatea ciclului. Conceptul și materia muzicală a *Sonatei* se bazează pe mai mulți factori. Astfel, la nivel compozițional principiul de treime predomină: după cum conchide

cercetătorul citat anterior, „..., construcția tripartită a primei părți cu episod lent ca partea de mijloc se repetă în cadrul fiecărei părți a ciclului” [87, p. 3]. Nu întâmplător, tempourile și indicațiile compozitorului în ceea ce privește caracterul muzicii coincid (*Très calme* ♩=54).

După opinia cercetătorului, „..., similitudinea caracterului muzicii și aspectului genuistic permite tratarea părții a doua a *Sonatei* ca o continuare a subiectului declarat în episodul lent din prima parte” [87, p. 2]. Un alt procedeu constă în încadrarea părții cu același material tematic, mai ales în secțiunile introductive și concluzive, drept exemplu servește cadența clarinetului care apare la începutul și la sfârșitul părții mediane. La nivel tematic, se observă construirea celor mai importante teme ale ciclului pe baza aceleiași celule melodice, unul dintre cele mai reprezentative exemple fiind plasarea celulei împrumutate din prima temă a părții incipiente în cadrul codei din ultima parte.

Un rol important capătă folosirea procedurii de reminiscență, care creează mai multe arcuri tematice între părțile unei creații ciclice. Astfel, tema secundară a finalului este împrumutată din prima parte a ciclului (cifra 5). Vom demonstra această idee prin următoarele exemple muzicale.

Exemplul 4 a (Partea I):



Exemplul 4 b (Partea a III-a):

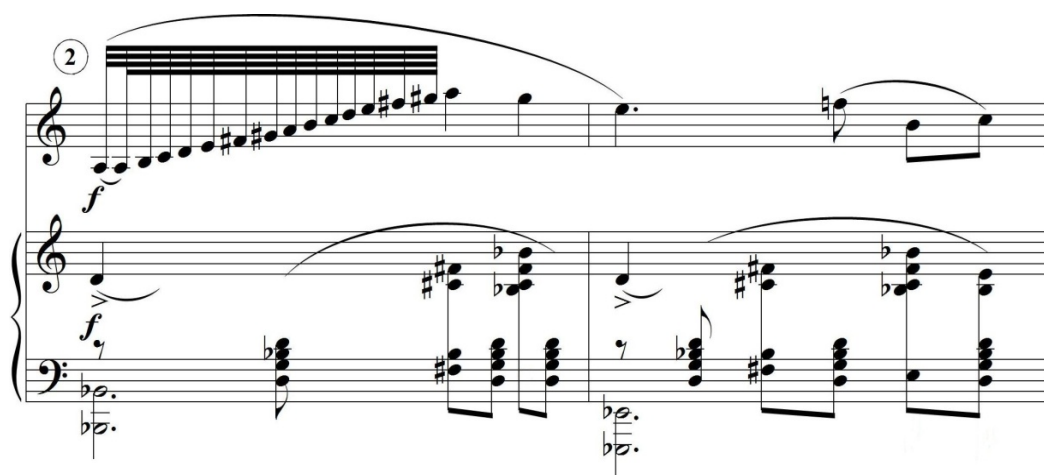


Al doilea element al temei principale din partea I seamănă cu tema părții a II-a. Este vorba de îmbinarea mișcării ascendente treptate pe sunetele *fa, sol, la, si, do, re, mi* cu mișcare descendentă ce urmează, încadrând săriturile pe intervale de terță și cvartă. Acest procedeu se extinde în partea a doua, cucerind ambitusul de două octave (de la *sol* până la *sol*²):

Exemplul 5 a (Partea I):



Exemplul 5 b (Partea a II-a):



Un alt procedeu important ce unește diferite secțiuni ale părților ciclului se referă la un element format din două măsuri în partida pianului care are funcție de legătură a secțiunilor compoziționale de bază. El apare de două ori în finala ciclului (în repriză și codă respectiv), de asemenea, în partida pianului, confirmând astfel egalitatea și importanța funcțiilor instrumentelor în cadrul ansamblului:

Exemplul 6 a (Partea a II-a):

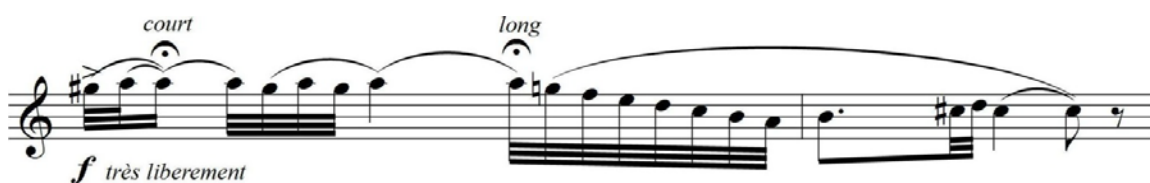


Exemplul 6 b (Partea a III-a):

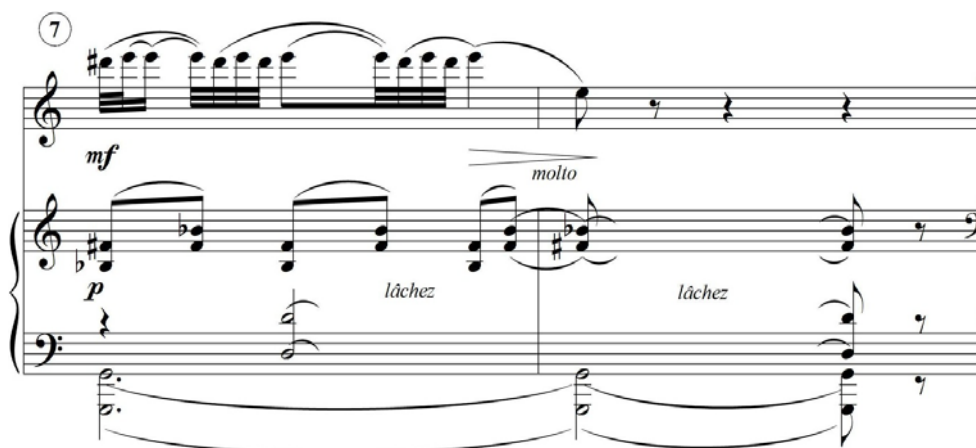


Menționăm, de asemenea, similitudinea intonațională a elementului din partea a doua plasată în cadența introductivă a clarinetului cu partida lui din finală.

Exemplul 7 a (Partea a II-a, măs. 3):



Exemplul 7 b (Partea a II-a, măs. 71):



Structura tripartită cu partea mediană lentă se repetă în toate trei mișcări ale ciclului. **Partea întâi** (*Allegro tristamente*) se deschide cu o introducere scurtă, unde în partida clarinetului sunt plasate doar celulele separate, care vor intra în țesătura melodică a temelor de bază ale primei mișcări. Partida acompaniamentului susține solistul cu acorduri sau linii melodice scurte, creând o atmosferă de așteptare a melodiei de bază a primei părți. Sub aspect tematic, aceste elemente le putem găsi în alte creații camerale semnate de Poulenc: este vorba de *Sonata* pentru flaut, *Sonata* pentru oboi:

Exemplul 8 a (*Sonata* pentru clarinet și pian):



Exemplul 8 b (*Sonata* pentru flaut și pian):



Exemplul 8 c (*Sonata* pentru oboi și pian).



E. Bagrova afirmă: „În limbajul muzical al compozitorului acest lexem este destul de tipic fiind folosit în funcție de relief tematic ... deja în cadrul introducerii din partea I sunt prezentate diferite procedee de transformare ale lui: inversie, extindere și comprimare a diapazonului, „îndreptare” melodică, adăugare, mutarea timpului tare a motivului de la prima notă la ultima, care duce la schimbarea naturii trohaice pe cea iambică” [87, p. 4].

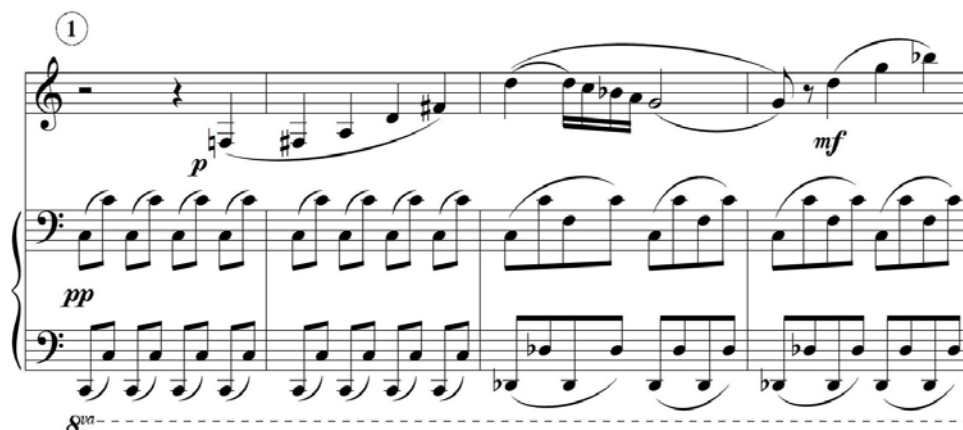
Prima parte se construiește din trei secțiuni, conturând astfel o structură tripartită complexă cu partea de mijloc contrastantă ABA¹. Prima secțiune se bazează pe principiul variațional, fiind format din trei compartimente $a\ a^1\ a^2$. Menționăm un grad înalt de dezvoltare al materialului, lipsa cezurilor, un flux tematic neîntrerupt, care capătă un diapazon vast și variat al clarinetului și cere de la interpret posedarea unei respirații interpretative perfecte și abilitatea de a o repartiza uniform, redând adecvat structura și conținutul tematic al frazelor muzicale. O astfel de problemă este abordată de B. Dikov în modul următor: „Fiecare interpret trebuie să

posede cel puțin două calități importante: pe de o parte, un simț intern al arhitectonicii, care ar contribui la determinarea corectă a începutului, dezvoltării și finalului frazelor muzicale, pe de altă parte, abilitatea de a determina liber semnele distinctive ale cezurilor, adică înțelegerea corectă a profunzimii și valorii lor de expresie” [121, p. 139].

În ceea ce privește introducerea, merită să fie subliniat faptul că E. Verbețchi accentuează caracterul capricios al acestei teme, schimbând uneori hașura indicată în text. De exemplu, în măs. 3 interpretul cântă *staccato*, deși în textul sonatei este indicată hașura *tenuto*. Abordarea individuală a textului muzical se referă și la nuanțele dinamice: în loc de *ff* el interpretează *mf*, evitând astfel o tratare mai directă, mai brutală a celulelor.

Prima temă este expusă prin fraze ascendente și descendente de natură lirică în partida clarinetului, fiind acompaniate de pian cu figuri melodice de tip *ostinato* care amintesc de așa-numitul procedeu *bas albertin*, figură tipică pentru perioada clasică. Menționăm în paranteze, că factura omofon-armonică este utilizată pe larg în cadrul creației studiate a lui F. Poulenc.

Exemplul 9:



Tratarea temei de bază a primei părți de către E. Verbețchi se deosebește prin folosirea procedurii *legato* impecabil care asigură respectarea valorilor metro-ritmice a sunetelor prelungite, expresivitatea și, totodată, caracterul uniform al frazării. În loc de *piano* tema dată este redată printr-o nuanță dinamică *mf*, subliniind un contrast dinamic, pe de o parte, cu tema introducerii, pe de altă parte, cu tema secțiunii mediane. Grație posedării perfecte a procedurii de *legato*, interpretul reușește să integreze perfect celulele contrastante (formate din șaisprezecimi sau treizecișidoimi), (măs. 20, 22) în structura melodică.

În ceea ce privește redarea sensului muzical al acestei secțiuni, menționăm, că în comparație cu caracterul mai ușuratic, care este caracterizat de Janice L. Minor că conține „...”,

unele reminiscențe cu café-concert și music-hall-urile franceze” [272, p. 80], ambii interpreți creează un sentiment lirico-melancolic mai profund și bogat.

A doua versiune a temei incipiente amplifică un ritm punctat al temei, iar cea de-a treia apariție a temei vizate, fiind similară ca conținut tematic, introduce unele motive noi, cum ar fi celulele din introducere schimbate din punct de vedere ritmic. Folosirea frazelor asimetrice tipice pentru întreaga creație în cadrul acestei secțiuni construiește o linie melodică imprevizibilă și fluentă. Această asimetrie rezultă din folosirea procedeelor de diminuare (4+2+2), din îmbinarea frazelor cu durate diferite (de exemplu, 3, 5, 10, 7 măsuri), din alternarea structurilor egale cu cele inegale.

În condițiile de sintaxă complexă și eterogenă, interpreții trebuie să găsească unii factori muzicali, interpretativi pentru a păstra integritatea limbajului muzical și claritatea expunerii mesajului compozitorului. În opinia noastră, E. Verbețchi și V. Levinzon se bazează pe așa procedee, cum ar fi un tempou constant, o pulsație uniformă, o omogenitate timbrală a sonorității ambelor instrumente ș.a.

În partea mediană (*Très calme* ♩=54) se expun unele elemente tematice noi, care provin din tema introducerii sau moștenesc unele elemente din tema de bază a primei părți. Aici elementele capricioase, jucăușe sunt contopite în motive mai cantabile, pe hașura *legato*, iar figura ritmică dublu-punctată amintește de stilul uverturilor franceze din sec. al XVII-lea. Structura internă a secțiunii c introduce două teme relativ contrastante sub aspect tematic:

Exemplul 10 a:

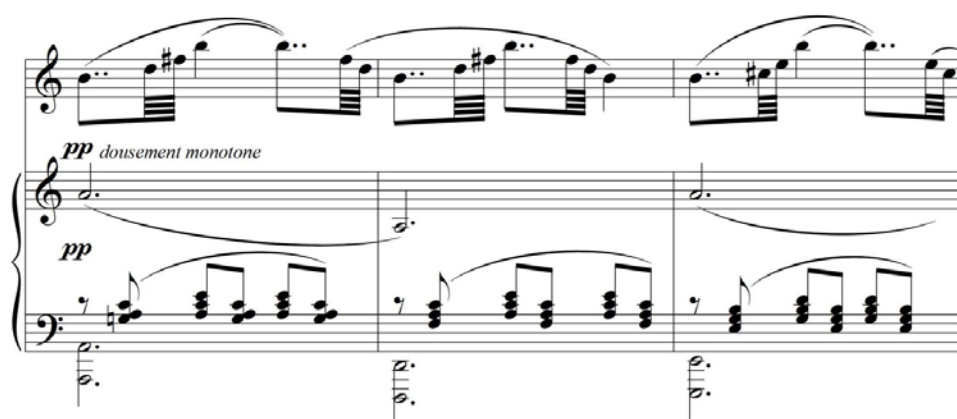
9 *surtout sans presser*

p

f

p *douxement monotone*

Exemplul 10 b:



Subliniem, că tema a doua tratează motivul inițial al primei teme, dar se bazează pe alternarea mișcării ascendente cu cea descendentă și limitează numărul de sunete care fac parte din acest element tematic. Particularitatea primei teme constă în diapazonul vast al frazelor muzicale care cuprinde ambitusul de la sunetul *re* până la *mi becar*³. Trecerea din registrul grav în cel acut se complică prin necesitatea de a interpreta întregul pasaj (cifra 9, măs. 78-80) pe o singură respirație. În condițiile nuanței dinamice *p* acest procedeu este mai ușor de interpretat, însă, fiind susținut de un *crescendo* (*p-f*), se consumă mai multă respirație. Interpretul respectă remarca compozitorului *surtout sans presser* (fără tensiune). Spunem în paranteze, că această remarcă are o importanță majoră în tratarea întregului ciclu: doar evitând sonoritățile exagerate, dramatismul pronunțat, este posibil de redat conceptul lui Poulenc.

Un efect aparte îl reprezintă repriza primei părți unde materialul tematic se dispersează, se fragmentează, iar spre sfârșitul părții apar motivele din introducere în funcția unui anumit arc tematic. Generalizând cele expuse anterior, reflectăm structura compozițională a primei părți în cadrul unui tabel.

Tabel 1:

Introducere	A			B		A ₁
	<i>Allegretto</i> ♩=136			<i>Très calme</i> ♩=54		<i>Tempo allegretto</i> ♩=136
	a	a ₁	a ₂	c	d	
măs. 1-8	măs. 9-26	măs. 27-44	măs. 45-56	măs. 67-85	măs. 86-105	măs. 106-133

Partea a doua (*Romanza*) începe la fel cu o introducere unde clarinetul expune o scurtă cadență (măs. 1-4).

Exemplul 11:

Quasi-cadența conține două elemente tematice diferite: primele două măsuri sunt construite pe un trison mărit expus pe sunete de valori mari, care îi conferă liniei melodice o nuanță melancolică, iar cea de-a doua parte a cadenței are un caracter mai mișcat, grație pasajelor formate din șaisprezecimi și treizecișidoimi. Un rol important capătă remarcile compozitorului: prima fermată din cadrul cadenței se interpretează mai scurt, iar cea de-a doua – mai lung (*court* – *long*). Subliniem în paranteze, că tratarea interpretativă a lui E. Verbețchi se deosebește de indicațiile compozitorului. Astfel, el folosește procedeul *fermato* de durată aproape egală, păstrând mișcarea melodică și integritatea frazării.

Toată mini-cadența trebuie interpretată foarte liber (*très librement*). Aici apare un pericol de interpretare a frazei a doua din mini-cadență într-un tempou mai avansat, subliniind aspectul tehnic, virtuozitatea frazelor muzicale: acest mod de abordare ar contrazice conceptul componistic, fapt conștientizat foarte bine de E. Verbețchi. După cum se observă din înregistrarea vizată, el interpretează intenționat acest fragment mai reținut, subliniind fiecare sunet din cadrul pasajului, accentuând caracterul cantabil al frazei în detrimentul virtuozității.

Nu poate rămâne neobservat nici simțul impecabil al ansamblului care se manifestă prin coordonarea perfectă a intensității sonore a partidelor instrumentelor, în distribuirea funcțiilor membrilor duetului (în cadrul introducerii și primei teme clarinetului îi aparține funcția melodică, expresivă, iar partida pianului doar îl susține cu factură preponderent acordică). Putem afirma cu certitudine, că muzicienii au demonstrat o calitate foarte importantă în procesul interpretării repertoriului de ansamblu, pe care D. Blagoi îl definește ca controlul intuitiv asupra procesului de interpretare, de valorificare a întregului muzical [99, p. 9].

Secțiunea incipientă (măs. 11-24) este prezentată într-un stil neoclasic, cu factură omofono-armonică, fiind constituită din două propoziții asimetrice (8+6). Prima propoziție dezvoltă o temă lirică, cantabilă, iar cea de-a doua include unele pasaje împrumutate din

secțiunea introductivă, doar cu schimbarea direcției de mișcare și cu lărgirea diapazonului: linia melodică a acestei secțiuni are un caracter liric, elegiac, manifestat prin fraze de amploare care cer de la interpret posedarea unei respirații bune, abilitatea de administrare a sunetului.

Exemplul 12:



O atenție aparte are interpretarea pasajelor construite pe șaiszecișipătrimi care cuprind un diapazon de două octave *sol – sol*² (măs. 19, 21). Ele trebuie interpretate în așa mod ca să fie încadrate în limitele metro-ritmice ale măsurii cu păstrarea omogenității timbrale și intonațională a sunetelor.

Exemplul 13:



Secțiunea mediană introduce o temă relativ nouă în partida pianului care se bazează pe dezvoltarea elementelor melodice ale primei secțiuni. Specificul armonic al acestei secțiuni este legat de suprapunerea culorilor tonalităților îndepărtate, cum ar fi: *h-moll*, *a-moll*, *g-moll*, *h-moll*, *b-moll*. Sub aspect structural, secțiunea mediană este constituită din două propoziții.

În ceea ce privește raportul instrumentelor în cadrul ansamblului cameral, această secțiune poartă un caracter de dialog între clarinet și pian. Aici pianului îi aparține un rol principal, în partida lui fiind expus un material tematic important, în timp ce clarinetul intervine cu fraze de scurtă durată, îmbogățind factura ansamblistă. Sub aspect stilistic, acest compartiment amintește de stilul clasic al sec. al XVIII-lea, când era utilizat frecvent procedeul de *întrebare-răspuns* între solist și acompaniament.

Exemplul 14:



Repriza părții a doua (măs. 47) are un caracter sintetic și conține elemente melodice ale ambelor secțiuni. Acest fapt creează o problemă de ordin interpretativ care constă în păstrarea caracterului unitar, integru al materialului muzical. În opinia noastră, muzicienii reușesc să atingă acest scop interpretativ prin intermediul păstrării unui tempou constant lent, prin evitarea folosirii procedeului de *accelerando*. Menționăm în paranteze, că încheierea părții a doua (cifra 7) cuprinde celule melodice ale părții introductive și, mai cu seamă, din cadența clarinetului. Astfel, compozitorul creează un arc tematic și structural. Generalizând cele expuse anterior reflectăm structura compozițională a părții respective în cadrul unui tabel.

Tabel 2:

Introducere	a	b	a ¹	Încheiere
Très calme ♩=54	<i>Très douce et mélancolique</i>			
	cifra 1			
măs. 1-10	măs. 11-24	6 măs. înainte de cifra 3, măs. 25-46	măs. 47-70	măs. 71-76, cifra 7
g-moll	g-moll – h-moll	h-moll, a-moll, g-moll, h-moll, b-moll,	b-moll g-moll	g-moll

Arhitectura **părții a treia** (*Allegro con fuoco*) este mai complexă și politematică, prima secțiune bazându-se pe trei teme relativ contrastante, care după cum conchide J. L. Minor, „...., amintesc de muzica circurilor franceze” [272, p. 90], (mai ales cea de-a doua temă).

Structura internă a primei secțiuni este $a b b_1$, scrisă într-o factură omofon-armonică ea păstrează trăsăturile tipice neoclasicismului.

Exemplul 15:



În măs. 13-17 apare un mic interludiu care conține elemente tematice din prima mișcare și are rol de punte între cele două teme. Sub aspect metro-ritmic, cea de-a doua temă este mai complexă, ea fiind caracterizată prin schimbări frecvente de măsuri. Cu toate acestea, fluiditatea melodiei și tempoul secțiunii date nu sunt întrerupte, frazele rămânând simetrice. Această temă se caracterizează printr-un caracter de tip *scherzo*, sacadat, fiind expusă preponderent în registrul acut al clarinetului.

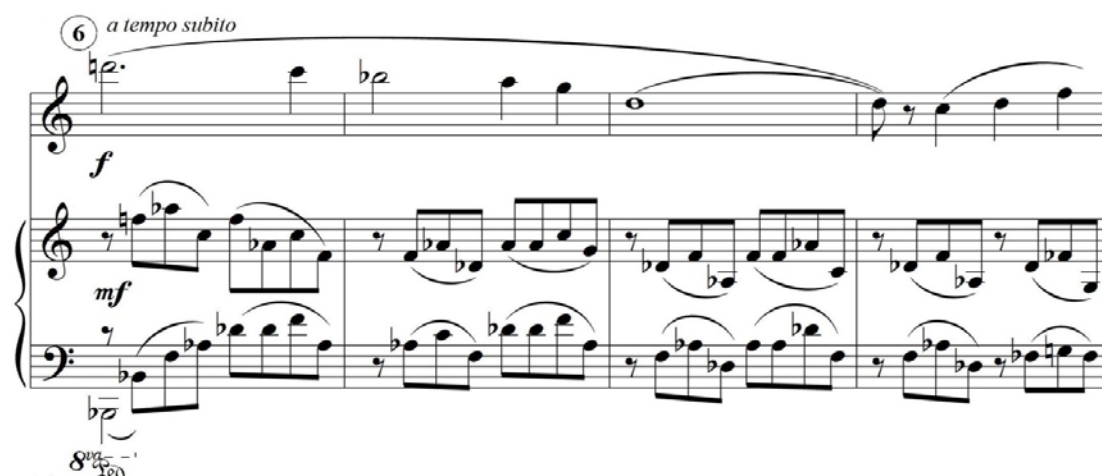
Exemplul 16:



Structura internă a secțiunii mediane este $c c_1$, scrisă într-o factură omofono-armonică ea păstrează caracterul tipic stilului neoclasic. Această temă aduce un contrast emotiv axat pe

sentimentul liric. Logica armonică a ei este caracterizată de J. Minor ca fiind „..., tonală, utilizând modulații line în tonalități noi” [272, p. 94]. Un material tematic nou care apare în măs. 69-79 are rol de tranziție spre repriza părții a treia.

Exemplul 17:



Repriza este un colaj din materialele tematice expuse în secțiunile anterioare ale părții finale. În partea concluzivă a mișcării este prezentat un material relativ nou cu utilizarea elementelor tipice temelor anterioare expuse în această parte. Vom reflecta arhitectura părții finale în tabelul ce urmează.

Tabel 3:

A				B		A ₁			Încheiere
<i>Très anime</i> ♩=144				<i>A tempo subito</i>					
<i>a</i>	<i>Interludiu</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>c</i>	<i>c₁</i>	<i>a₁ + b</i>	<i>c₂</i>	<i>a₂</i>	
	cf. 2	cf. 3	cf. 4	cf. 6	cf. 8	cf. 10	cf. 11	cf. 12	cf. 13
1-12	13-17	18-25	26-43	44-59	60-79	80-89	90-105	106-115	116-128

După cum se vede din tabelul plasat mai sus, compozitorul creează o structură tripartită individualizată. Printre trăsăturile caracteristice ale formei părții a III-a a ciclului putem nominaliza: pluritematismul, introducerea a două teme contrastante în cadrul primei secțiuni cu prevalarea temei a doua, contrastul tematic bine pronunțat în cadrul temei mediane și tratarea aparte a reprizei, în cadrul căreia sunt îmbinate nu doar temele primei secțiuni (cu un alt raport al temelor inițiale), ci și tema mediană, dându-i acestei recapitulări un caracter sintetic.

Sub aspect interpretativ, merită să fie subliniat un tempou puțin reținut în comparație cu cel indicat de compozitor care, totodată, nu denaturează caracterul muzicii. E. Verbețchi creează o atmosferă sonoră bufonă, lejeră doar grație caracterului sunetului, articulației exacte și libertății tehnice. În culoarea sunetului instrumentului solistic, mai cu seamă în registrul acut, se remarcă o culoare „nazală”, susținută de nuanța dinamică *forte*, mai ales în expunerea secțiunii *b*.

Această parte conține mai multe dificultăți la nivel de melisme, drept exemplu servește trilul în registrul grav pe sunetul *fa* care durează 4 măsuri (măs. 52). Este destul de dificil să se interpreteze acest tril pe o durată de 4 măsuri fără întrerupere. Pentru a soluționa această problemă, interpretul accentuează ușor fiecare notă, păstrând astfel plinătatea sunetului și omogenitatea lui.

Se observă iscusința lui E. Verbețchi în îmbinarea diferitor hașuri, cum ar fi *staccato* și *legato* (secțiunea *b*, măs. 18-20, măs. 23-24), care alternează foarte brusc și cer de la interpret o flexibilitate mare a tuturor componentelor aparatului interpretativ (mușchii buzelor, respirației, digitației).

2.3. Concertul pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622)

Concertul pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622) reprezintă un exemplu elocvent al concertului instrumental din epoca clasicismului care, pe parcursul a două secole, este considerat unul dintre cele mai semnificative creații în literatura muzicală pentru clarinet, devenind o parte indispensabilă a repertoriului universal pentru acest instrument⁵.

Caracterul complex al aspectelor ideatic și interpretativ ale *Concertului* pentru clarinet și orchestră (K. 622) de W. A. Mozart se confirmă prin faptul că, până în prezent, nu există o tratare comună, univocă în ceea ce privește raportul tempourilor, hașurilor, melismelor, nuanțelor dinamice etc. După cum relatează Keith Koons⁶, manuscrisul final al lui Mozart a fost pierdut. Tot ce a rămas din autograf este doar o schiță de 199 măsuri pentru bassethorn *in G*. Conform sursei citate anterior, se presupune că Anton Stadler, clarinetistul vienez, căruia Mozart i-a dedicat concertul, l-a prelucrat în Praga în octombrie 1791 [271].

Nu întâmplător, există mai multe redacții ale acestui concert, majoritatea cărora se bazează pe interpretările celor mai remarcabili clarinetiști. Printre ele merită să fie menționate două ediții ale concertului, sub redacția lui Johann André. Prima din punct de vedere istoric a apărut în 1801, pentru bassethorn, iar cea de-a doua în 1890, cu dedicație pentru Anton Stadler⁷, care a fost primul interpret al acestui concert în timpul vieții compozitorului.

La confluența secolelor XIX-XX au fost editate redacții noi ale concertului care aparțin lui Carl Bärmann (transcripție pentru clarinet *in B*), iar mai târziu a fost făcută o versiune pentru clarinet *in A* a cărei autor era H. Kling⁸ (1881). Anume această redacție, fiind tipărită de editura *Breitkopf & Härtel*, este considerată până în prezent cea mai autentică, în cadrul căreia textul lui Mozart se păstrează la maxim.

Este important de menționat că în textul ce aparține compozitorului nuanțele dinamice au fost indicate într-un mod foarte rezervat: această preferință a lui Mozart vine din anumite concepții estetice tipice pentru epoca clasicistă, fapt confirmat în studiul semnat de Eva și Paul Badura-Skoda: „Dinamica sa, ba mai mult dinamica epocii sale – poartă în sine mai degrabă o imagine decât o culoare. Prin *piano* și *forte* se subînțelegea „lumină – întuneric”, vorbind în limbajul acelei epoci” [88, p. 30]. În plus, această tendință caracterizează natura improvizatorică a artei interpretative din epoca respectivă, când „..., solistului i se oferea o libertate deplină în alegerea nuanțelor dinamice” [209, p. 152-153].

Pe parcursul secolului al XX-lea în URSS au fost editate diferite versiuni redacționale ale concertului, printre care menționăm A. Semionov⁹ (1952, 1959, 1967), Z. Slivinski¹⁰ și P. Roček¹¹ (1965). Deși în prezent interpretii se bazează pe două cele mai solicitate redacții, care aparțin lui A. Kling și A. Semionov, Eugen Verbețchi utiliza redacția clarinetistului și pedagogului V. Sokolov¹².

Analizând premisele apariției, importanța concertului lui Mozart pentru evoluția artei interpretative din secolele XVII-XXI, cercetătorul rus S. Artemiev afirmă, că *Concertul* pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622) „..., a devenit un apogeu și un etalon al genului de concert în perspectiva istorică, concentrând în sine caracteristicile sale tipologice” [85, p. 18]. Anume aici „..., au fost folosite pe deplin posibilitățile instrumentului, au fost descoperite unele fațete noi ale sonorității lui, au fost găsite formele clasice mature – tematice, arhitectonice, de dramaturgie” [85, p. 21].

În ceea ce privește atitudinea lui E. Verbețchi față de creațiile instrumentale ale lui Mozart, el spunea: „Am trecut cu Mozart prin toată viața mea muzicală: pe Mozart l-am interpretat la examenul de absolvire a conservatorului, cu Mozart am absolvit studiile post-universitare”, iar acest concert interpretul îl caracteriza ca „..., fiind simplu și genial” [52, p. 3]. Astfel, *Concertul* pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622) a fost interpretat de E. Verbețchi la 15 octombrie 1965 în Sala „A. Glazunov” a Conservatorului de Stat „N. A. Rimski-Korsakov” din Sankt-Petersburg, iar la 12 februarie 1980 în Sala cu Orgă din

or. Chișinău acompaniat de orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor Alexandru Samoilă. Acest concert a fost înregistrat în fondul IPNA *Teleradio-Moldova*.

După cum afirmă V. Petrov, „...”, interpretarea acestui concert este întotdeauna un test serios de maturitate a muzicianului. Nu e suficient de a poseda mijloace de expresie excelente, este necesar de a avea un gust muzical rafinat, o manieră interpretativă bună, o cunoaștere și înțelegere a particularităților stilistice ale creației” [209, p. 150].

Concertul are o structură tripartită, tipică genului de concert, cu raportul tempourilor *repede-lent-repede* (*Allegro, Adagio, Allegro*). Dramaturgia și compoziția concertului ne demonstrează o evidențiere maximă a posibilităților genului de concert. **Partea întâi** este scrisă în formă de sonată cu expoziție dublă. Menționăm în paranteze, că forma de sonată ca structură de bază a primei mișcări reflectă starea de maturitate a clasicismului, cu implicarea ideilor artistice mai complexe.

Tabel 4:

Expoziția			Dezvoltarea		Repriza		
<i>Allegro</i> ♩=126							
TP, TC (<i>Tutti</i>)	TP puntea TS	TC (<i>Tutti</i>)		TC (<i>Tutti</i>)		Coda	TC (<i>Tutti</i>)
măs. 1-56	măs. 57-153	măs. 154-171	măs. 172-227	măs. 228-248	măs. 249-315	măs. 316-343	măs. 344-359
A-dur	A-dur, a-moll, A-dur	E-dur	D-dur, E-dur	D-dur	A-dur, D-dur	A-dur	A-dur

Structura primei părți *Allegro* are mai multe trăsături comune cu primele mișcări ale altor concerte semnate de Mozart, expunând *tutti* orchestral la începutul expoziției, dezvoltării și reprizei. În afară de aceasta, ritornelele orchestrale au loc după expoziție, dezvoltare și în coda mișcării respective. După cum afirmă autorul citat, tema secundară este omisă din *tutti*, apărând în partida clarinetului în expoziție (acest procedeu poate fi observat și în alte concerte ale lui Mozart).

Tema principală se expune în partida orchestrală așa cum este stabilit în cadrul clasicismului, fiind compusă din două elemente, lipsite de contrast, care îi conferă o integritate interioară. Această temă se aseamănă cu tema principală din *Concertul nr. 23* pentru pian și orchestră de W. A. Mozart (K. 488):

Exemplul 18 a (*Concertul A-dur pentru clarinet și orchestră*, K. 622):

Exemplul 18 a (*Concertul A-dur pentru clarinet și orchestră*, K. 622):

The score shows a solo clarinet part (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is A major (two sharps). The tempo/mood is marked *poco staccato*. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The clarinet part is marked *solo*.

Exemplul 18 b (*Concertul nr. 23 pentru pian și orchestră*, K. 488 de W. A. Mozart):

Exemplul 18 b (*Concertul nr. 23 pentru pian și orchestră*, K. 488 de W. A. Mozart):

The score shows a piano part (grand staff) and orchestral accompaniment (treble clef). The key signature is A major (two sharps). The piano part begins with a *p* (piano) dynamic.

Menționăm și anumite tangențe stilistice și tematice comune (mai ales similitudinea celulei melodice incipiente) cu *Divertismentul nr. 2* pentru două clarinete și fagot de W. A. Mozart (K. 439b):

Exemplul 19 a (*Concertul A-dur pentru clarinet și orchestră*, K. 622):

Exemplul 19 a (*Concertul A-dur pentru clarinet și orchestră*, K. 622):

The score shows a solo clarinet part (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is A major (two sharps). The tempo/mood is marked *poco staccato*. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The clarinet part is marked *solo*.

Exemplul 19 b (*Divertismentul nr. 2*, K. Anh. 229/439b):

Exemplul 19 b (*Divertismentul nr. 2*, K. Anh. 229/439b):

The score shows a piano part (grand staff) and orchestral accompaniment (treble clef). The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked *Allegro*. The piano part begins with a *f* (forte) dynamic. The orchestral part begins with a *p* (piano) dynamic.

Un aspect interpretativ important al primei părți ține de alegerea tempoului. Cercetătorii afirmă: „Mozart găsea de cuviință interpretarea părților creațiilor indicate cu *Allegro* într-un tempou moderat. În zilele de azi ele sunt interpretate mult mai repede. Atunci când Mozart dorea ca o anumită piesă sau secțiune a creației să fie interpretată într-adevăr repede el indica: *Presto*, iar uneori *Allegro assai*. Indicația *Allegro*, dacă la ea nu era atașată nici o altă noțiune, însemna vesel” [88, p. 38]. Analizând interpretarea lui E. Verbețchi, observăm că tempoul ales este unul moderat, diferențiindu-se radical de interpretările altor clarinetiști renumiți (L. Mihailov, V. Sokolov, L. Wlach, S. Meyer, R. Stoltzman, B. Goodman ș.a.) care în mod evident accelerează tempoul, fapt ce, în opinia noastră, denaturează specificul stilistic al acestei creații.

Este interesant de analizat ce tradiții s-au format în arta interpretativă națională în ceea ce privește tratarea tempourilor în baza analizei comparative care se referă la interpretarea *Concertului* de Simion Duja, înregistrarea fiind realizată în anii ‘90 ai secolului trecut cu Orchestra Simfonică IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor Gheorghe Mustea¹³ și versiunea lui Sergiu Mușat realizată mai târziu – pe parcursul anilor 2000¹⁴.

În comparație cu tratarea tempoului de Eugen Verbețchi care este unul moderat, constituind aproximativ 110 bătăi per minut – în versiunea lui S. Mușat tempoul este mai mișcat, atingând 119 bătăi per minut, iar la Simion Duja tempoul este cel mai avansat (124 bătăi per minut). Prin aceasta conceptul interpretativ al lui Simion Duja la capitolul tempo se apropie considerabil de un curent mai contemporan despre care era vorba anterior, în timp ce E. Verbețchi și S. Mușat tind spre o tratare mai autentică.

Sub aspect interpretativ, este important cântarea frazelor cu menținerea sunetului până la sfârșitul frazei, fără scurtarea duratelor sau fără pierderea calității inițiale, mai ales în fraza a doua, în cadrul căreia pauzele lipsesc. E. Verbețchi reușește să interpreteze conform stilului lui Mozart, grație repartizării uniforme a tensiunii buzelor și a respirației:

Exemplul 20:



Este important de menționat și folosirea hașurilor de către E. Verbețchi, care asigură o interpretare foarte clară sub aspect de articulație. De exemplu, în interpretarea temei principale optimile sunt cântate cu atac tare, aplicând hașura *staccato* (măs. 58), iar în măs. 59 optimile sunt ușor articulate. În comparație cu E. Verbețchi, discipolii lui preferă utilizarea unui atac moale, fapt care dezvăluie o tratare mai romantică a capodoperei mozartiene.

Exemplul 21 a (varianta lui Eugen Verbețchi):



Exemplul 21 b (varianta lui Simion Duja și Sergiu Mușat):



În măs. 69, 70 E. Verbețchi cântă doimile cu *sf*, în timp ce S. Duja și S. Mușat le interpretează egal, fără accent sau *sf*. Prin aceasta Verbețchi creează un cadru metro-ritmic mai benefic în ceea ce privește interacțiunea clarinetului cu orchestra. Concomitent, sunetul ce urmează (este vorba de culmea melodică pe sunetul *sol diez*²) se interpretează în mod asemănător de toți trei muzicieni, fapt care poate fi tratat ca influența directă a stilului interpretativ al lui Verbețchi.

Din măs. 65 până la cifra 3, unde partida clarinetului se expune cu pasaje construite pe baza unor *forme generale sonore* (așa-numitele *общие формы звучания*) este important de păstrat hașura *legato*. Această hașură redă un caracter adecvat al temei principale pline de mișcare grațioasă, nuanțate prin sunete marcate de doimi în registru grav și acut (*mi*, *re*, *sol*²). Aceste sunete se interpretează de E. Verbețchi cu *sforzando* cu o ușoară filare la sfârșitul sunetului.

În măs. 74 o anumită dificultate reprezintă interpretarea trilului: după cum relatează K. Müllberg¹⁵, „..., la început trilul trebuie de cântat cu sunetul *mi* fără încetinire sau accelerare a tempoului. Este necesar de atras atenția că trilul finisează cu *Nachschlag* și se interpretează din contul sunetului *re*” [200, p. 40].

Exemplul 22:



Puntea se deosebește prin dinamism și virtuozitate a partidelor orchestrale.

Exemplul 23:

Deși această partidă are o funcție de legătură a celor mai importante teme din cadrul expoziției, puntea se expune ca un material muzical pregnant de dramatism și plin de dezvoltare intonațională. În măs. 78 se face o abatere în tonalitatea omonimă *la minor*, care este accentuată de interpret printr-o calitate mai caldă a sunetului instrumental. Aici are loc o dezvoltare timbrală a sunetului realizată prin schimbarea hașurii: de la *legato* la *détaché*, revenind la tratarea mai lirică a sunetului începând cu măs. 86. În măs. 85-94 prin folosirea unei hașuri *staccato* E. Verbețchi demonstrează pe deplin măiestria lui instrumentală: el alege un *staccato* foarte lejer și rafinat, care este determinat de caracterul melodic al temei secundare.

Unele deosebiri se observă și în interpretarea punții de E. Verbețchi. Astfel, el cântă cu multă grijă sunetele lungi: de exemplu, în măs. 80 interpretul intonează pătrimea până la urmă, menținând atât nuanța dinamică *mf* cât și intensitatea inițială a sunetului, în timp ce S. Duja și S. Mușat nu rețin sunetul, influențând negativ integritatea liniei melodice.

Deși tradiția stabilită de E. Verbețchi rămâne una foarte puternică, discipolii lui au o anumită libertate în tratarea acestei lucrări. Dacă ne referim la alegerea hașurilor în cadrul punții, putem constata că, de exemplu, linia melodică din măs. 82 sau primele două optimi în măs. 87, 89, 90 sunt cântate de E. Verbețchi scurt cu hașura *staccato*, iar ultimele două pătrimi din măs. 93 se intonează separat (cu mici pauze între note) utilizând hașura *détaché*.

Simion Duja urmărește doar parțial tratarea pedagogului său: în măs. 82 el interpretează melodia la fel ca și Verbețchi, iar în măs. 87, 89, 90 primele două optimi sunt interpretate de el cu atac moale *non legato*. În măs. 93 ultimele două pătrimi se cântă de asemenea cu atac moale, notele nefiind separate (fără pauze între ele). Tratarea lui S. Duja este susținută și de S. Mușat care în măs. 82 folosește hașura *détaché*. În măs. 87 primele două optimi sunt interpretate de S. Mușat cu atac moale, iar în măs. 89, 90 primele două optimi se cântă scurt, cu hașura *staccato*.

Tema secundară (din măs. 100), în conformitate cu tradiția din epoca mozartiană, este scrisă în aceeași tonalitate ca și tema principală, fiind construită pe elementele tematice împrumutate din tema principală (din expoziția întâia). Elementele de contrast constau în tratarea mai cantabilă a temei, iar celulele scurte ascendente revitalizează discursul muzical. Această trăsătură specifică a temei este caracterizată de cercetătorul român V. Cristian astfel: „Tema secundară din mișcările vii de *allegro* ale simfoniilor, cvartetelor și concertelor sale a fost denumită, datorită cantabilității ei, *Gesangthema* („tema de cânt”)” [33, p. 107].

Exemplul 24:





După cum remarcă cercetătorul sus menționat, elementul primordial al creației lui W. A. Mozart îl constituie melodia ce reprezintă „..., sfera cuprinzătoare în care se aflau în germen toate elementele compoziției muzicale, de la ideea propriu-zisă – cu specificul ei ritmic și profilul ei intonațional – până la expresia ei psihologică tonală, la timbrarea ei instrumentală abstractă, sau vocală concretă” [33, p. 108].

O atenție aparte merită interpretarea pasajelor în cadrul temei secundare: interpretul trebuie să obțină o cântare foarte ușoară, fără accentuarea fiecărui sunet, care ar denatura caracterul melodiei. Deși K. Müllberg, citat anterior, recomandă interpretarea acestor pasaje într-o manieră mai volitivă, accentuând câte două șaisprezecimi în cadrul pasajelor [200, p. 41], totodată, E. Verbețchi ne oferă o tratare mai individualizată. Muzicianul folosește o hașură *staccato* mai lejeră, cântând impecabil din punct de vedere ritmic și fără sublinierea fiecărui sunet.

Dacă ne vom referi la tratarea temei secundare de E. Verbețchi, trebuie să menționăm o varietate aparte a hașurilor aplicate de interpret pe parcursul temei vizate. De exemplu, la începutul temei respective, în măs. 100 pasajul ascendent format din șaisprezecimi este interpretat *détaché*, iar pasajele ascendente de optimi, triplete măs. 123, 124 sunt interpretate cu atac moale (*non legato*). Abia în măs. 125 pasajul ascendent de șaisprezecimi este interpretat *staccato*.

Prin aceasta interpretul reușește să sublinieze diferența fondului intonațional al temei secundare. De exemplu, în pasajele menționate anterior prin hașura *détaché* el redă caracterul mai cantabil al liniei melodice construite din așa-numitele „forme generale de mișcare”. S. Duja, dimpotrivă, cântă fragmentele date utilizând hașura *staccato*, prin aceasta melodia devine mai omogenă, mai puțin expresivă.

Tema concluzivă este formată din alternarea a două elemente tematice expuse în diferite registre ale instrumentului: astfel, registrul acut se asociază cu sonoritatea lui *clarino*¹⁶, în timp

ce registrul grav seamănă cu specificul sonor al lui *chalumeau*¹⁷. Subliniem și contrastul tematic al acestor elemente: în registrul acut se expune o temă melodizată, dezvoltată, în timp ce în registrul grav tema este mai puțin dezvoltată melodic, cu unele elemente comice. Acest procedeu reprezintă o proiecție a procedurii de dialogare la structura partidei clarinetului și cere de la interpret redarea caracterului contrastant al acestor „personaje” convenționale muzicale.

Dezvoltarea (din măs. 172) este îmbogățită cu unele trăsături noi, cum ar fi elaborarea motivică și procedeu de imitație. Sub aspect istoric, este important de menționat că în cadrul acestui concert pentru prima dată în istoria genului apare dezvoltarea, „..., penetrată de o coliziune a imaginilor vesele cu „tema destinului”, care aproape coincide cu o temă similară din *Simfonia nr. 5* a lui Beethoven” [85, p. 20].

Exemplul 25:



Deși dezvoltarea începe cu o temă lirică, intensitatea sporită a elaborării materialului duce la extinderea diapazonului care atinge sunetul *si*². O anumită dificultate prezintă aici interpretarea pasajelor formate din șaisprezecimi (măs. 180-188). Din cauza construcției clarinetului *in A*, care are o mecanică specifică ce diferă de cea a clarinetului *in B*, se cere o antrenare aparte asupra acestor pasaje. În acest context, un suport considerabil au recomandările lui K. Mühlberg, în opinia căruia interpretarea concertului lui Mozart „..., necesită o pregătire corespunzătoare. Aceasta se exprimă prin abilitatea de a interpreta game într-un tempo mișcat, cu hașura *staccato* și *legato*. Bineînțeles, este necesar de a avea un sunet specific, lipsit de diferite armonice, cu o articulație clară, exactă, interpretarea la perfecție a hașurii *legato*, posedarea nuanțelor dinamice variate. Sunetul trebuie întotdeauna să fie bogat și profund” [200, p. 38]¹⁸.

Partea a doua a concertului *Adagio* are un lirism aparte, o amprentă a dansului de epocă, grație măsurii de $\frac{3}{4}$. Sub raport tonal, compozitorul folosește tonalitatea treptei a IV-a (*D-dur*), introducând astfel un colorit mai senin. Pe plan arhitectonic, partea a doua este scrisă în forma tripartită complexă cu episod în funcția unei secțiuni mediane, cu repriza redusă și codă.

Tabel 5:

A	B	Cadența	A	Coda
măs. 1-32	măs. 33-58	măs. 59	măs. 60-93	măs. 94-98
D-dur	D-dur/A-dur		D-dur	

Fiind cea mai solicitată parte din concert, foarte des se interpretează aparte ca material pedagogic. Partea a doua conține una din cele mai frumoase și înălțate melodii semnate de compozitor, care se deosebește prin profunzime, emotivitate, plasticitate, claritate, dezvoltare neîntreruptă.

După cum scrie K. Mühlberg, „..., aici un moment dificil pentru interpret este păstrarea unei sonorități uniforme în momentul trecerii de la o frază la alta” [200, p. 45], mai cu seamă când este aplicată nuanța dinamică *piano*. Interpretând această secțiune, E. Verbețchi a reușit să obțină o sonoritate uniformă a frazelor interpretate la *piano*, aceasta a fost realizată prin păstrarea tensiunii mușchilor buzelor și a respirației interpretative în scopul evitării diferitor „rupturi” de sunet.

Tratarea deosebită a părții lente din *Concertul* de Mozart se evidențiază, mai întâi de toate, prin alegerea tempoului. În comparație cu alți clarinetiști, care cântă această parte mai mișcat, E. Verbețchi a ales un tempou mai lent, astfel oferind o abordare proprie a aspectului temporal, care nu coincide cu tradiția stabilită. Vom demonstra această afirmație prin niște cifre: dacă în versiunea lui Aurelian Dănilă sau S. Duja tempoul constituie aproximativ 48 bătăi per minut, iar S. Mușat cântă în tempou care coincide cu 46 bătăi per minut, în versiunea interpretativă a lui E. Verbețchi găsim un tempou egal cu aproximativ 35 bătăi per minut. Menționăm în paranteze, că aspirația spre tempouri mai lente reprezintă una din tendințe în arta interpretativă contemporană. Unicitatea lui E. Verbețchi s-a manifestat în tratarea dinamicii în cadrul părții a doua a ciclului: de exemplu, doar E. Verbețchi reușește să cânte *ppp*, păstrând concomitent calitatea sunetului și integritatea melodică, ceea ce este foarte dificil sub aspect tehnic. În comparație cu el, A. Dănilă cântă toată fraza la nuanța dinamică *mf*, iar tratarea lui S. Duja și S. Mușat arată în mod asemănător (în măs. 17-18 ambii cântă fraza la nuanța dinamică *mp*).

Un alt aspect semnificativ îl reprezintă tratarea cadenței de E. Verbețchi. În fond, el folosește cadența în redacția lui V. Sokolov, care arată în modul următor:

Exemplul 26 a:



La rândul său, E. Verbețchi introduce niște schimbări melodice în partea concluzivă a cadenței, adăugând o celulă nouă construită pe baza tematismului de bază:

Exemplul 26 b:



Nu putem afirma cu certitudine, din ce cauză a făcut maestrul acest lucru, dar avem niște ipoteze. Una este de natură armonică: în opinia noastră, în această variantă a muzicianului se subliniază aspectul armonic al cadenței și anume funcțiile de dublă dominantă și dominantă fiind atribuțiile proprii zonei pre-cadențiale. Pe de altă parte, în această celulă adăugată la melodia cadenței, el folosește un motiv, care face parte din tema părții a doua:

Exemplul 27:



Acest exemplu servește drept dovadă ca E. Verbețchi „construiește” cadențe proprii sau introduce anumite schimbări în cadențe redactate de altcineva în conformitate strictă cu gândirea componistică mozartiană, folosind fondul intonațional existent.

În comparație cu E. Verbețchi, A. Dănilă permite o libertate mai mare în tratarea cadenței semnate de V. Sokolov. Acest fapt reflectă un lucru de ordin mai general adică influența lui Verbețchi-pedagogul asupra elevilor săi anume în tratarea cadențelor. Discipolii maestrului cunosc foarte bine că el susținea întotdeauna ideea de a crea o cadență proprie de către studenți la exemplele genului de concert frecvent interpretate în clasa sa (W.A. Mozart, I. Playel ș.a.). Prin aceasta, el stimula creativitatea studenților, abordarea mai atentă a stilului componistic anumit, introducerea individualității artistice într-un act interpretativ. În acest context, tratarea cadenței vizate de A. Dănilă servește drept dovadă a unei astfel de abordări implementate de discipolul lui Verbețchi în practica interpretativă.

Partea a treia reprezintă o structură complexă: este vorba de forma *rondo* clasic, alcătuit din cinci secțiuni cu codă. Măsura 6/8 îi adaugă un caracter pozitiv, optimist, vioi, o mișcare dansantă, tipică pentru *rondo*. Sub aspect tematic, partea finală este construită pe baza a patru teme diferite, a căror aspect imagistic diferă de la lirică, de la teme dansante până la dramatismul bine conturat în cel de-al doilea episod.

Tabel 6:

A	B	A	C	A	Coda
			dezvoltarea		
1-56	57-113	114-137	138-246	247-300	301-353
A-dur		A-dur	fis-moll	A-dur	A-dur

David Etheridge, autorul cărții *Mozart's Clarinet concerto (KV. 622): the clarinetist's view*, susține: „Linia melodică a concertului pare preponderent diatonică, fiind îmbogățită cu intervalele mici, cum ar fi terța mare sau terța mică. Totuși Mozart exploatează pe deplin diferența de culoare a sunetului din diferite registre ale instrumentului, o serie a fragmentelor solo deseori alternează între registrele grav, mediu și acut ale clarinetului. Frazele în registrul grav sunt de multe ori urmate de grupe de sunete în registrul acut” [270, p. 21].

O altă particularitate remarcată de D. Etheridge este abundența salturilor foarte mari care, de obicei, depășesc diapazonul de două octave (măs. 41 din *Adagio*, cu săritura construită pe sunetele *mi* – *si*²), iar mai des sunt folosite intervalele de duodecimă (măs. 50-51 din *Adagio*, unde săriturile se construiesc pe sunetele *la* – *mi*² sau *si* – *fa*²). După cum scrie autorul citat anterior, aceste sărituri nu prezintă o dificultate pentru interpret, grație construcției instrumentului, care se bazează pe principiul de emisie al sunetelor realizat prin intermediul unei clape speciale (digitația rămâne neschimbată în momentul trecerii de la sunetele intervalului de duodecimă). Autorul afirmă: „Mozart trebuie să cunoască că această săritură extinsă este posibil de interpretat foarte ușor și liric, fără anumite dificultăți de ordin tehnic” [270, p. 22].

Exemplul 28 a:



Exemplul 28 b:



În ceea ce privește aspectul ritmic al concertului, el este destul de simplu și regulat, iar introducerea sincopelor sau structurilor ritmice mai complexe se află de obicei, în corelare cu ornamentica melodică. Astfel, cele mai reprezentative momente sincopate din *Concert* le putem găsi în partea întâi, *Allegro* (măs. 208. 213) sau împreună cu ornamentica melodică în măs. 7 din *Adagio* în măs. 15, 23, 31, atunci, când „*apogiatura* în timpul trei al măsurii creează o formă subtilă a sincopei” [270, p. 22].

Exemplul 29:



Dintre alte procedee care fac parte din aspectul ritmic merită să fie menționate fermatele care sunt indicate în partida clarinetului pe pătrimi și indică încheierea secțiunii forme sau a perioadei în cadrul secțiunii.

Pe plan armonic, subliniem suprapunerea centrelor tonale *T-D* (*A-dur* – *E-dur*) tipice pentru muzica europeană de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Structura tonală inițială se îmbogățește cu inflexiune în tonalitatea omonimă *a-moll* în măs. 78-80 din partea I și stabilirea centrului tonal local *C-dur* în măs. 81-90 (fiind tratată ca treapta a VI-a coborâtă (armonică) a tonalității *E-dur* ce urmează).

Sub raportul *solist-orchestră*, cercetătorul citat anterior afirmă: ”Partida *tutti* a creației este orchestrată într-o manieră care asigură un sunet lucid și transparent. Partitura concertului conține următoarele instrumente: doi corni, doi fagoți, primul și al doilea flaut, violina primă și

secundă, viola, contrabas și clarinetul solo. Compozitorul a acordat o mare atenție balanței dintre instrumentul solistic și orchestră în locurile fin orchestrate pentru a preveni caracterul copleșitor. Ca exemplu, asemenea pasaje apar în *Adagio* unde contrabasul tace, cum ar fi în momentul expunerii temei principale în măs. 1-8 (acest procedeu poate fi observat și în măs. 17-24, 72-75 și 92-94), [270, p. 25].

Stilul lui E. Verbețchi s-a manifestat în partea finală prin păstrarea hașurilor tradiționale, indicate în textul notografic, în timp ce S. Mușat caută un stil interpretativ individual, mai modern, orientându-se la interpreții contemporani. În acest context, E. Verbețchi demonstrează un echilibru în îmbinarea tradiției și inovației, canoanelor interpretative clasice și individualității lui artistice.

Concluzionând analiza interpretativă a acestei creații, ne vom adresa la afirmația lui V. Axionov, care scria: „Clarinetul la E. Verbețchi s-a relevat într-un diapazon larg al culorilor timbrale. Uniformitatea cantilenelor, de exemplu, din a doua parte a *Concertului* pentru clarinet și orchestră de W. A. Mozart se îmbina cu exactitatea schimbărilor instantanee ale sonorității... Posedarea liberă a diferitor procedee tehnice a contribuit la dezvoltarea deplină a laturii emoționale, a esenței creației interpretate” [Anexa 1: 72 p. 2].

2.4. Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms

Un loc important în repertoriul universal pentru clarinet îl ocupă creațiile lui Johannes Brahms și anume: *Trio* pentru pian, clarinet și violoncel *a-moll*, op. 114 (1891); *Cvintetul* pentru clarinet, 2 viori, violă și violoncel *h-moll*, op. 115 (1891); *Sonatele nr. 1 și nr. 2* op. 120 pentru clarinet și pian (1894). Aceste creații sunt incluse și în repertoriul cameral al diferitor muzicieni autohtoni. Pe parcursul activității sale artistice E. Verbețchi a interpretat de mai multe ori lucrările camerale ale compozitorului atât în Moldova cât și peste hotarele ei. În arhivele personale ale maestrului s-au păstrat următoarele date: la 13 martie 1969 la Institutul de Stat de Arte „G. Musicescu” a fost cântată *Sonata nr. 2* op. 120 pentru clarinet și pian și *Trio* pentru pian, clarinet și violoncel *a-moll* op.114; la 10 februarie și 3 martie 1972 la Institutul de Stat de Arte „G. Musicescu” a evoluat cu aceleași creații; la 2 februarie 1980 la Sala cu Orgă s-a prezentat cu *Cvintetul* pentru clarinet, 2 viori, violă și violoncel *h-moll* op. 115; la 21 decembrie 1981 la Sala cu Orgă – *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian op. 120; la 26 noiembrie la Sala cu Orgă – *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian op. 120 și *Trio* pentru pian, clarinet și violoncel *a-moll* op.114; la 16 aprilie 1984 în sala Conservatorului din or. Grenoble (Franța) – *Sonata nr. 2*

pentru clarinet și pian op. 120; la 17 mai 1985 la Sala cu Orgă – *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian op. 120.

Unele creații ale lui J. Brahms au fost înregistrate de E. Verbețchi, printre ele: *Cvintetul* pentru clarinet, 2 viori, violă și violoncel *h-moll* op. 115 imprimat la 25 iunie 1976 cu cvartetul de coarde al IPNA *Teleradio-Moldova* și *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian op. 120, în aprilie 1970 cu Sunțova Nina – pian.

Sub aspect stilistic, creația lui Brahms sintetizează mai multe curente muzicale. El a rămas în istorie ca un continuator al tradițiilor lui J. S. Bach și al predecesorilor săi (H. Schütz, O. di Lasso, G. P. Palestrina ș.a.). Pentru a înțelege mai bine legitățile desfășurării materialului tematic, a studiat muzica polifonică veche și creațiile corale *a capella* din sec. al XVI-lea. Nu poate fi subestimată și influența creațiilor clasicilor vienezi I. Haydn, W. A. Mozart și L. van Beethoven, care au servit ca model pentru Brahms, aducând la îmbinarea organică a sentimentelor romantice cu gândirea structurală clasică. Această tendință de a sintetiza muzica barocă și clasică cu romantismul muzical s-a manifestat în utilizarea *formei de sonată veche*, *formei de variațiuni baroce*, procedeele *basso ostinato*, *expoziției duble* în *concerte*, principiilor structurale de *concerto grosso*. Romantismul muzical se exprimă prin predilecția sa pentru dansuri, serenade și lirica vocală, în special, pentru asimilarea trăsăturilor genului de *Lied*, care îl înrudește cu creația lui F. Schubert, iar tonul pasionat și intim al narațiunii îl apropie de creația lui R. Schumann.

Sub aspect metro-ritmic, Brahms s-a adresat la ritmurile tipice muzicii populare germane, austriece, ungare și slave. O importanță deosebită au avut genurile de dans ale muzicii slave ce se resimt clar în formulele melodice și ritmice ale polcii cehe, folosite adesea în unele procedee de dezvoltare intonațională sau în planurile tonale complexe, pline de inflexiuni. Muzica ungară a fost întotdeauna pentru Brahms simbolul liberei exprimări a sentimentelor, întruchipării spontaneității. Astfel, compozitorul a utilizat folclorul orășenesc ungar nu numai în renumitele sale dansuri ungare, dar și într-un șir de alte creații de formă amplă, mai ales, în părțile finale ale creațiilor ciclice (ultima parte a *Cvartetelor* pentru pian *g-moll* op. 25 și *A-dur* op. 26; *Concertul* pentru vioară și orchestră *D-dur* op. 78 ș.a.).

În ceea ce privește tratarea tempourilor, acestea erau foarte lente – o trăsătură mai puțin tipică pentru perioada respectivă. După cum afirmă H. S. Drinker, „..., pe parcursul repetițiilor Brahms scria lui Hanslick că *Adagio* din *Trioul* pentru pian, clarinet și violoncel *a-moll*, op. 114 trebuie interpretat atât de lent încât îi permit posibilitățile clarinetistului” [269 , p. 127].

Ne vom adresa la istoria creării unor opusuri pentru clarinet semnate de Brahms. În luna martie a anului 1891, vizitând curtea ducală din Meiningen, compozitorul a asistat la unul dintre concertele susținute de orchestra acesteia, în care clarinetistul Richard von Mühlfeld (1856-1907) a interpretat concertul lui C. M. Weber și W. A. Mozart. Brahms a rămas profund impresionat de nuanța neobișnuit de moale a sunetului și de interpretarea mișcătoare a clarinetistului. Aceasta l-a determinat să compună *Trio-ul* pentru pian, clarinet și violoncel *a-moll* op. 114 și *Cvintetul* pentru clarinet, două viori, violă și violoncel *h-moll* op. 115 care au marcat începutul ultimei perioade de creație. Premiera lor a avut loc la 12 decembrie 1891 la Berlin, creațiile fiind interpretate de R. Mühlfeld. Acestea au fost urmate în curând de două sonate op. 120 scrise aproape concomitent (1894). Premiera lor a avut loc în ianuarie 1895 la Leipzig, în seratele muzicii de cameră organizate cu ocazia omagierii lui Brahms, primul interpret fiind de asemenea R. Mühlfeld.

Aceste creații sunt unele dintre cele mai remarcabile capodopere brahmsiene, care au pătruns adânc în repertoriul diferitor interpreți. Ele cer de la muzicieni un orizont larg de cunoștințe, un nivel înalt de profesionalism, din care cauză pot fi interpretate numai de muzicieni consacrați. În repertoriul didactic al instituțiilor superioare de învățământ de specialitate și în programul diferitor concursuri internaționale deseori sunt incluse *Sonatele nr. 1 și nr. 2* pentru clarinet și pian op. 120.

Cvintetul pentru clarinet, două viori, violă și violoncel *h-moll* op. 115 reprezintă o creație dominată de imaginile amintirilor pe care le-a cules din viața sa Brahms. K. Geiringer scria despre această lucrare: „Este în felul său o privire în urmă și despărțire” [113, p. 259]. Muzicologul român I. Ștefănescu explică aspectul ideatic complex al cvintetului astfel: „Este o lucrare de o tandră confesiune a artistului vârstnic, lucrare dominată de intimitatea amintirilor culese dintr-o viață prin care a trecut cu discreție și la capătul căreia se vedea ajuns pe nesimțite. Sentimentul resemnării plutește duios peste muzica părților ei componente, într-o impresionantă omogenitate emoțională” [63, p. 311]. Sentimentul dominant al celor patru mișcări îl constituie atmosfera nostalgică, privirea retrospectivă a compozitorului, determinând o duioasă împăcare, o senină tristețe a tuturor părților ciclului.

Acest concept ideatic îl putem găsi și în alte creații semnate de Brahms: este vorba de primul cvartet de coarde și al treilea cvartet de pian. Conform opiniei lui M. Druskin, muzica cvintetului „..., frapează printr-o simplitate inteligentă: prin intermediul unor mijloace laconice compozitorul atinge o expresivitate maximă” [125, p. 99].

În această creație Brahms a dezvăluit cel mai bine specificul clarinetului. După cum afirmă E. Țariova, în cvintetul și în sonatele pentru clarinet și pian op. 120 se manifestă „..., o nouă calitate a imaginilor artistice și a dramaturgiei, sintetizând concomitent întreaga sa creație” [258, p. 355]. Realizarea acestei intenții nu este detașată de o tratare specifică a clarinetului: „Timbrul său difuz, în registrul grav înăbușit, în registrul mediu amintind surprinzător vocea umană, povestitoare și jalnică, se potrivește perfect și nuanței elegiace care predomină în lirica creației mature a lui Brahms. Clarinetul fie se contopește cu instrumentele cu coarde, oferind sonorității lor o anumită detașare, fie le îmbracă cu arpegii lejere și mobile, fie este expus *solo* în melodiile-improvizații” [258, p. 356].

Unitatea ciclului se realizează prin înrudirea tematică aparte la nivelul tuturor părților, în atmosfera lirică dominantă a opusului, în măiestria variațională, ceea ce se observă și în natura improvizatorică a limbajului muzical. Nucleul tematic al întregii creații se află în partea finală a ciclului, dezvoltând astfel unele idei deja manifestate în cvartetul de coarde op. 67. Celula melodică care are un rol important în partea introductivă (măs. 3) este împrumutată din începutul temei variațiuni din partea finală, iar materialul tematic al mișcării a doua (atât în secțiunile extreme cât și în partea mediană) se bazează pe un motiv împrumutat din tema principală a primei părți (măs. 1 în partida clarinetului). Mișcarea a treia tratează motivul din tema finalului. La nivelul tematic merită să fie menționată și coda finalului a cărei temă este o reminiscență a temei incipiente a primei părți.

Un alt factor important care contribuie la integritatea sonoră a creației vizate este factorul tonal. Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde este construit pe baza unui cerc limitat al tonalităților (*h-moll*, *H-dur*, *D-dur*), tratând astfel legitățile minor-majorului paralel și omonim. O atenție aparte merită semantica tonalității *h-moll* ce subliniază similitudinea ideatică și intonațională a temei cvintetului cu „*Et incarnatus*” din *Missa h-moll* de F. Schubert, una din cele mai îndrăgite creații ale lui J. Brahms.

Mai mulți cercetători afirmă influența asupra ciclului a formelor vechi de suită și divertisment, în special *suitei cu variațiuni*, în cadrul căreia tema deseori nu este expusă în prima parte, fiind plasată în a doua, a treia sau a patra parte, în timp ce celelalte părți reprezintă doar niște variațiuni ale temei. În cazul nostru, tema se plasează în partea finală a ciclului. După cum afirmă K. Geiringer, Brahms fără îndoială cunoștea acest gen, foarte răspândit în sec. al XVII-lea – al XVIII-lea, drept dovadă servește *Chorale St. Antonio* care a devenit tema *Variațiunilor pe o temă de Haydn* semnată de J. Brahms în formă de suită cu variațiuni [113, p. 260].

Prima parte (*Allegro*) este compusă în formă de sonată în tonalitatea *h-moll*. Sub aspect ideatic, temele de bază ale părții se deosebesc printr-un caracter mai elegiac, intensificat prin folosirea măsurii de 6/8 care adaugă o nuanță dansantă, latentă (vezi tabelul 7 ce urmează, în cadrul căreia sunt folosite următoarele abrevieri: TP – tema principală, TS – tema secundară, TC – tema concluzivă):

Tabel 7:

Expoziția				Tratarea		Repriza diminuată				Coda
<i>Allegro</i>					<i>Quasi sostenuto</i>					
TP	puntea	TS	TC	prima secțiune	a doua secțiune	TP	puntea	TS	TC	
<i>h-moll</i>		<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>Des-dur</i>	<i>h-moll</i>		<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>h-moll</i>
1-24	25-35	36-55	56-70	71-97	98-135	136-148	149-156	157-175	176-194	195-218

Expunerea incipientă a temei principale aparține clarinetului: anume de tratarea lui depinde caracterul temei principale în general (măs. 5-13), fiind susținută de figurațiile ascendente în partida violoncelului. Diapazonul vast al partidei instrumentului solistic cuprinde aproape trei octave – de la *re* până la *do*³. Astfel de expansiune registrală a clarinetului adaugă acesteia un caracter mai agitat, mai puțin stabil.

Exemplul 30:



Sub aspectul tehnic, o sonoritate care corespunde conceptului brahmsian poate fi obținută prin aplicarea tehnicii de respirație avansată, bazată pe așa-numita „respirație pe sprijin” (în

sursele rusești această tehnică are denumirea de „оперное дыхание”). B. Dikov afirmă: „Sprijinul respirației asigură interpretului realizarea unei expirații intense și durabile în care coloana de aer se expiră în instrument foarte lin, intens și uniform, fără careva impulsuri și întreruperi” [121, p. 93]. Grație folosirii acestui tip de respirație, E. Verbețchi contribuie la producerea unui *legato* calitativ.

Expunerea temei principale în partida clarinetului însoțită de grupul instrumentelor cu coarde apare destul de tipică pentru creațiile lui Brahms datorită utilizării registrului mediu și acut – de la *la*¹ la *do*³, probabil din cauza timbrului plăcut al registrului menționat. Registrul ales de Brahms pentru pasajele *solo* este ușor de recunoscut și demonstrează studiul asupra instrumentului cu Mühlfeld din Meiningen. Expunerea incipientă a temei principale nu este dificilă din punct de vedere tehnic, însă are multe posibilități de frazare. Indiferent de gradul de dificultate al liniei melodice, interpretarea necesită multă muzicalitate, o articulație bine gândită și un timbru mai cald. E. Verbețchi creează sonoritățile instrumentale, gradațiile dinamice care se îmbină organic cu cvartetul de coarde. Toți muzicienii demonstrează o abordare comună a frazării, construind frazele de amploare, facilitând astfel o dezvoltare muzicală neîntreruptă a temei principale.

O atenție aparte merită tratarea tempoului de la începutul primei mișcări. Deși indicația autorului este *Allegro*, de facto, muzicienii încep în tempou mult mai lent, subliniind astfel un sentiment nostalgic, melancolic al discursului muzical. Deși, tradițional, tempoul *Allegro* presupune 109-132 bătăi per minut, aici putem enumera circa 50 de bătăi, deci, de două ori mai lent. Această alegere a tempoului în momentul primei apariției a temei principale subliniază mai pronunțat diferite schimbări „explozive” ale tempoului, care vor avea loc în procesul de dezvoltare al materiei muzicale.

Dacă ne vom adresa la interpretarea acestei mișcări de către discipolii lui E. Verbețchi, putem menționa că A. Danilov, de exemplu, cântă prima mișcare în același tempou ca și Eugen Verbețchi, însă comparativ cu acesta tratează sextoletele *rubato*, fapt care vorbește despre o abordare mai romantică a liniei melodice. Totodată, acest procedeu nu se extinde asupra anumitor structuri primare ale formei muzicale (frază, propoziție etc.), dar se aplică în cadrul unor figuri aparte, fapt ce confirmă lipsa unui plan interpretativ bine gândit, în comparație cu tratarea lui E. Verbețchi.

În măs. 14, în pofida nuanței dinamice *f* indicate în text, Eugen Verbețchi interpretează la *p*, evidențiind materialul tematic expus în partida celorlalți membri ai ansamblului. În măs. 22-24 urmărim iarăși o tratare individuală a textului componistic, în pofida indicației *f* în partida

clarinetului Eugen Verbețchi menține nuanța dinamică *p*. Spre deosebire de E. Verbețchi, A. Danilov respectă peste tot indicațiile autorului privind paleta nuanțelor dinamice.

Puntea (secțiunea *B*) expusă în măs. 25-35 se deosebește printr-un caracter volitiv, activ: aici un rol important are interpretarea foarte clară a fiecărui sunet cu respectarea obligatorie a hașurilor (*Martélé*). O atmosferă agitată este susținută de imitarea trioletelor expuse consecutiv la violoncel și clarinet, cerând o frazare unitară:

Exemplul 31:

Clarinetistul și violoncelistul au reușit să obțină efectul despre care, realizând o analiză interpretativă a *Trioului* pentru clarinet, violoncel și pian op. 114 de J. Brahms, A. Bondureanskii scria următoarele: „Este necesar nu doar redarea neobservată pentru auz a șaisprezecimilor de la un partener la altul, dar și culoarea timbrală similară a tuturor instrumentelor” [102, p. 65]. E. Verbețchi și membrii cvartetului de coarde reușesc să interpreteze această secțiune într-un mod unitar, obținând prin intermediul pasajelor formate din triolette un țesut muzical integru. Comparând tratarea lui E. Verbețchi cu înregistrarea realizată de A. Danilov cu membrii cvartetului de coarde „N. Lîsenko” din Ucraina, observăm că membrii ansamblului nu diferențiază materialul melodic de cel de acompaniament, fapt ce demonstrează o înțelegere insuficientă a specificului interpretării în ansamblu.

Tema secundară scrisă în tonalitatea *A-dur* are o factură polifonică și este interpretată de vioara a II-a și clarinet, ale căror sonoritate trebuie să predomină asupra celorlalți interpreți (măs. 36-57). În cadrul ciclului întreg al lui J. Brahms un rol important îl are procedeul de

dublare al liniilor melodice, care amplifică sau îmbogățește sonoritatea instrumentului solistic; de exemplu, în măs. 38, unde pasajul *solo* al clarinetului se repetă cu o octavă mai jos de vioara a II-a, oferind acestei teme o paletă timbrală mai bogată. Un alt exemplu de același gen îl putem găsi în măs. 56.

Interpretarea temei secundare pune pe prim-plan problema măiestriei de ansamblu: factura muzicală devine mai densă, gradul de expresivitate sonoră crește, folosind astfel de procedee ca elaborarea motivică, varierea ritmică, accentuarea aspectului diagonal al facturii, interdependența vocilor instrumentale. Pauzele în partidele instrumentelor lipsesc, iar hașura *legato* predomină.

Exemplul 32:



Deși scriitura ansamblistă a acestei secțiuni pare destul de densă și activă, E. Verbețchi și membrii cvartetului de coarde au reușit să realizeze un control auditiv asupra tuturor straturilor facturii muzicale în ceea ce privește echilibrul sonor al lor.

Tema concluzivă (D) se bazează intonațional pe tema principală, dar are un caracter mai luminos (măs. 58-70), fiind expusă în partiția clarinetului și susținută printr-un ritm sincopat de corzi. O importanță majoră are interpretarea *sforzando* de pe timpii slabi din măs. 58-61. Menționăm, că gradul de individualitate melodică aici e mai puțin pronunțat în comparație cu tema principală și secundară, iar factura se bazează preponderent pe așa-numitele *forme generale sonore*. În cadrul temei concluzive compozitorul aplică procedeul său preferat și anume deplasarea timpului tare care, de obicei, aduce unele dificultăți interpretative suplimentare.

Interpreții cântă acest fragment cu accentuarea timpilor slabi și sunetelor aparte indicate de autor. În astfel de fragmente este important să ținem seama de asigurarea unei omogenități metro-ritmice, crearea unei abordări comune în ceea ce privește gradul de libertate ritmică. Sub aspect arhitectonic, influența gândirii clasice asupra tratării formei de sonată se evidențiază prin repetarea expoziției.

Tratarea (măs. 72-97) este constituită din două secțiuni: în cadrul primei secțiuni se tratează intonațiile temei principale în tonalitatea de bază, atingând apogeul său abia în măs. 87-89. Secțiunea a doua *Quasi sostenuto* (măs. 98-135) se construiește pe puntea cu caracterul liric bine pronunțat în tonalitatea *Des-dur*. În măs. 127 (*in tempo*) apare un element al temei principale intonat de clarinet și pregătind astfel repriza.

Cercetătorii afirmă: „O dezvoltare bogată, plină de dramatism și tensiune, cu dialoguri pregnante, modulații intens cromatizate și ritmuri binare și ternare în alternanță, ceea ce sporește mult dificultatea interpretării” [50, p. 153]. În ceea ce privește aspectul dinamic, „..., semnele de nuanță acoperă o paletă bogată de la *forte*, la *piano* de abia șoptit” [idem]. O mare atenție merită un pasaj la hotarul dintre tratare și repriză. Acest fragment al partidei clarinetului are o sarcină importantă atât tehnică cât și expresivă. Se recomandă studierea pasajului din șaisprezecimi „..., cu multă răbdare și atenție, rar și în formule ritmice diferite, grăbindu-se progresiv mișcarea, pentru a se obține siguranța în execuție, în *tempo*-ul final” [idem].

În *repriza* diminuată (măs. 136-194) materialul tematic din expoziție este supus unor schimbări, astfel, de exemplu, s-a redus dimensiunea temei principale, iar tema secundară apare în tonalitatea *D-dur* (în comparație cu *A-dur* din expoziție). *Coda* păstrează doar o reminiscență a temei principale, care aduce intonația plină de tristețe *re – do diez – la diez - si* în partida viorii și, ulterior, a clarinetului (măs. 209-218).

Mișcarea a doua (*Adagio*) se plasează printre cele mai inspirate pagini brahmsiene, amintindu-ne de muzica ungară. Aici se remarcă anumite tangențe comune cu partea lentă a *Sonatei* pentru pian în *f-moll*, a *Cvartetului* de pian în *c-moll* ale lui J. Brahms. Întreaga mișcare se dezvoltă din intonația incipientă formată din terța mică și secunda mare, ambele fiind expuse în direcția descendentă:

Exemplul 33 a:

Adagio

Exemplul 33 b:

Piu lento

Mișcarea a doua (*Adagio*) este construită în formă tripartită complexă cu repriza statică și cu partea mediană contrastantă în tonalitatea *h-moll* (vezi tabelul 8).

Tabel 8:

A				Cadenza	B			A				Încheiere
<i>Adagio</i>					<i>Più lento</i>							
a	a ₁	b	a ₁		a	puntea	b	a	a ₁	b	a ₁	
1-8	9-16	17-28	29-38	39-48	49-60	61-70	71-83	84-91	92-97	98-114	115-124	15
H-dur	H-dur	H-dur	H-dur	H-dur	h-moll	h-moll	h-moll b-moll	H-dur	H-dur	H-dur	H-dur	H-dur

Tema secțiunilor extreme este caracterizată printr-o factură polifonică (cu folosirea procedeelelor contrapunctice, cum ar fi canon la clarinet și vioara întâi, imitație la celelalte voci, (măs. 1-16), fiind expusă la nuanța dinamică *piano*. Este acompaniată de celelalte voci printr-un ritm sincopat, duratele căruia trebuie ținute în întregime.

Structura compozițională a primei secțiuni este o formă bipartită simplă cu mică repriză $a_1 b a_1$. Factorii de unitate ai acestei secțiuni devin o tonalitate neschimbată *H-dur*, o densitate sonoră a fiecărei partide în cadrul ansamblului cameral, o factură polifonică bine pronunțată. Sub aspect tematic, în cadrul secțiunii *b* apare un material mai puțin individualizat – cu elemente de dezvoltare tematică și cu folosirea punctului de orgă pe dominantă care aduce o instabilitate și o tensiune sonoră.

Compartimentul *b* se deosebește printr-un caracter de vals, grație particularităților ritmice ale partidei violoncelului (măs. 17-25). Urmează o cadență destul de scurtă, dar strălucitoare a clarinetului (măs. 39-48) care îndeplinește funcția punții între secțiunea inițială și cea mediană:

Exemplul 34:

Partea mediană (*Piu lento*) este expusă în tonalitatea omonimă minoră (*h-moll*), aducând un contrast sonor și modal, fiind caracterizată prin nuanțe mai nostalgice, melancolice (măs. 49-83). Determinând imaginea artistică a acestei secțiuni, muzicologul român I. Ștefănescu constată: „Visul de dragoste depănat senin în prima secțiune a formei de lied se destramă în episodul median (*Piu lento*) – o pagină a prezentului, a confesiunii dureroase. Prelungi recitative ale clarinetului solo și ale viorii prime se desfășoară dramatic, împletind improvizatoric conturul melodiei ciclice a aducerii aminte, cu cel al cântecului de iubire” [63, p. 311-312].

Structura ei internă este una liberă alcătuită din trei sub-secțiuni (măs. 49-60, 61-70, 71-83), unite prin natura improvizatorică, flexibilitatea metro-ritmică, abundența *solo*-urilor, micro-cadențelor instrumentelor ș.a. Discursul muzical se dramatizează considerabil spre sfârșitul acestei secțiuni prin folosirea procedeului de *tremolo* la instrumentele cu coarde, dinamicii dezvoltate, ritmurilor sincopate ș.a. În repriză are loc o reluare a materialului tematic, tratată mai liniștit și luminos (măs. 88-127) în limitele nuanței *piano*.

Caracterul rapsodic al materialului muzical, virtuozitatea avansată a partidei clarinetului, folosirea tuturor registrelor instrumentului i-a permis cercetătorului W. F. Osseck să scrie următoarele: „*Più lento* din mișcarea a doua fără îndoială reprezintă cea mai proeminentă secțiune a cvintetului. Anume această mișcare i-a adus lui Mühlfeld titlul de *Fräulein Klarinette*. Acest pasaj cuprinde mai mult decât trei octave, oferindu-i clarinetistului ocazia perfectă de a demonstra virtuozitatea sa” [273, p. 8]. De facto, toată secțiunea reprezintă o cadență de amploare a clarinetului susținută de cvartetul de coarde.

Sub aspect interpretativ, un rol primordial îl capătă aspectele metro-ritmice și dinamice ale discursului muzical. Astfel, un caracter mai liber, improvizatoric în secțiunea mediană determină folosirea de către E. Verbețchi a procedeului *rubato*. Caracterizând acest procedeu, clarinetistul rus B. Dikov afirmă: „Arta interpretării procedeului *rubato* se bazează pe justificarea artistică a depășirii unui metro-ritm mecanic, prin intermediul nuanțelor sale agogice perceptibile. Dificultatea acestui procedeu constă, în primul rând, în faptul că el întotdeauna trebuie să fie firesc și logic” [121, p. 132].

Tratarea individualizată a agogicii de către clarinetist se manifestă în trecerile neașteptate de la cantilenă, de la articulare puțin marcată intenționat la unele fraze interpretate vioi, ca un vârtej sonor, drept exemplu fiind corelația frazelor muzicale din măs. 40-42, unde pasajul în măs. 40 se interpretează destul de lent, în timp ce pasajul plasat pe timpul doi al măs. 42 – cu un *accelerando* considerabil. Acest procedeu interpretativ se încadrează perfect în stilistica lucrării vizate, subliniind natura exploziv-romantică a discursului muzical, redarea adecvată a mișcărilor sufletești ale eroului convențional.

Pentru a păstra echilibrul dintre *rubato* și corectitudinea ritmică, pentru a evita problemele ritmice, „..., clarinetistul trebuie să numere în opt (optimea ca unitate de măsură). Pasajele se vor studia într-un *tempo* foarte rar la început, pentru o intonație justă și o precizie ritmică. Pentru realizarea desprinderii de textul muzical, necesară siguranței în *tempo*-ul final, este necesară memorarea pasajelor” [50, p. 155-156].

Natura improvizatorică, abundența cadențelor și *solo*-urilor pline de virtuozitate în partea a II-a a ciclului se realizează în cadrul unui tempou moderat tipic pentru părțile mediane ale ciclurilor brahmsiene. În acest context, cercetătorul rus R. Novikova afirmă: „Pentru Brahms sunt caracteristice tempouri moderate, procese agogice fine și graduale. Încetinirile și extinderile mișcării constituie baza tempoului brahmsian *rubato*. Încetinirile tempoului se folosesc deseori în scopuri arhitectonice: ele individualizează construcțiile polifonice, evidențiază încheierile pieselor, secțiunilor, propozițiilor; accentuând chiar și armonia unui acord, unui sunet culminant” [207, p. 10].

Acest potențial arhitectonic al agogicii este foarte bine conștientizat de E. Verbețchi. Analizând înregistrările cvintetului în interpretarea lui, putem constata că el, dimpotrivă, evită folosirea excesivă a procedeului *rubato* în zona cezurilor: acest fapt poate fi explicat prin dorința interpretului de a păstra integritatea sonoră și arhitectonică a mișcării a II-a, care ar putea fi distrusă prin aplicarea procedeului de *ritardando* în condițiile tempoului *Adagio*.

Un moment dificil din punct de vedere interpretativ se află la sfârșitul secțiunii B, unde are loc schimbarea tonalității și de la interpret se cere o coordonare foarte bună a digitației.

Exemplul 35:

O altă problemă constă în interpretarea calitativă a hașurii *legato* în condițiile unor figurații melodice de virtuozitate cauzate de digitație incomodă. Această problemă are o natură complexă și poate fi rezolvată doar prin coordonarea tuturor componentelor aparatului interpretativ, cum ar fi respirația, tensiunea buzelor, tehnica degetelor. Un rol aparte revine

factorilor psihologici care constă în înțelegerea și sesizarea direcției de dezvoltare sonoră și melodică a pasajelor respective. Tratarea lui E. Verbețchi ne oferă un model de interpretare care îmbină organic toate aceste aspecte.

Arhitectura **mișcării a treia** (*Andantino*) este destul de complexă. Pe de o parte, ea se bazează pe două secțiuni contrastante de amplitudine *AB*, conturând astfel forma bipartită complexă, iar reminiscența temei inițiale la sfârșitul părții (litera *H*, p. 46) îi adaugă unele trăsături ale formei tripartite cu repriza redusă. În ceea ce privește structura internă a secțiunilor, ea, la rândul ei, de asemenea, pare destul de individualizată. Astfel, secțiunea incipientă reprezintă o formă tripartită simplă *a a₁ a* cu repriza redusă și partea mediană bazată pe același material tematic, fiind supus varierii. Secțiunea *B*, de asemenea, tratează principiul variațional la nivel structural. Forma secțiunii este alcătuită din patru compartimente, fiecare din ele bazându-se pe două elemente tematice contrastante *a b*, expuse de fiecare dată cu diferite schimbări și, prin urmare, apropiindu-se de variațiunile duble. Menționăm în paranteze, că în general partea a treia se dezvoltă sub îndrumarea principiilor variaționale, materialul tematic fiind supus varierii, multiplelor schimbări melodice. Structura compozițională a părții a II-a este reflectată în tabelul ce urmează.

Tabel 9:

A			B								A (repriză redusă)
Andantino			Presto non assai, ma con sentimento								
a	a ₁	a (repriză redusă)	e		e ₁		e ₂		e ₃		
			c	d	c ₁	d ₁	c ₂	d ₂	c ₃	d ₃	
1-7	8-28	29-33	34-43	44-75	76-79	80-101	102-113	114-161	162-165	166-179	180-192
D-dur	D-dur	D-dur	h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	D-dur

Deoarece fiecare mișcare reprezintă o anumită latură a imaginii artistice, clarinetul se tratează individual în fiecare secțiune. Deși în cadrul părților I, II, IV el se tratează ca instrument solistic, în limitele secțiunii *B* a părții a treia acesta nu are o funcție dominantă comparativ cu alte mișcări. Pe prim plan se află instrumentele cu coarde, expunând elementele tematice de bază ale acestei mișcări, iar clarinetul are doar o funcție de susținere, dublând vocile, dezvoltând elementele melodice prezentate de instrumentele cu coarde, interpretând un material tematic secundar. Această funcție nu trebuie subestimată.

Printre cele mai semnificative exemple din partida clarinetului putem nominaliza următoarele: interpretarea unor melodii contrapunctice mai cantabile suprapuse melosului de bază de tip *scherzo* (măs. 44-48, 80-84, 132-136 etc.).

Exemplul 36:



Un alt procedeu constă în introducerea bruscă a unor pasaje scurte *arpeggiato*, ale căror scop este dinamizarea discursului muzical (măs. 43, 48-49, 94-95), sublinierea aspectului armonic al facturii muzicale.

Exemplul 37:



O dificultate interpretativă depășită cu ușurință de către E. Verbețchi constă în cântarea corectă a pasajelor plasate în registre diferite expuse cu treizecișidoimi în cadrul tempoului avansat *Presto non assai, ma con sentimento*, care cere o tratare foarte exactă din punct de vedere ritmic, fără *accelerando*, reprezentând o greșeală tipică pentru interpreți. Aceste pasaje sunt cântate cu articulație impecabilă în tempoul determinat de cvartetul cu coarde, cu sublinierea specificului timbral al clarinetului. Un alt moment esențial îl prezintă dublarea partidei viorii I (măs. 140-146) care cere o interpretare strictă a liniei sincopate de către ambii instrumentiști, necesitând o omogenitate ritmică și sonoră a pasajelor sus menționate.

Mișcarea a patra (*Con moto*) a cvintetului reprezintă un șir de variațiuni. „Cele cinci variațiuni ale acestui final, – afirmă F. Melinte, – comentează, pe rând, o temă simplă, cu un caracter epic, umbrită de o ușoară melancolie” [50, p. 157].

Tabel 10:

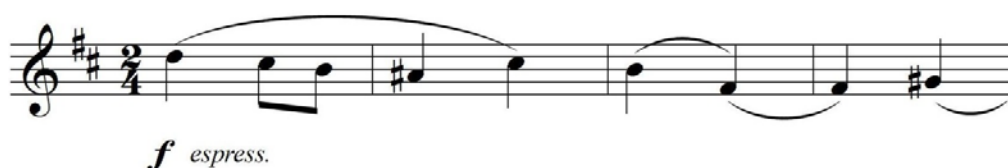
Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Coda
<i>Con moto</i>					<i>Con moto</i>	<i>Un poco meno mosso</i>
1-32	33-64	65-96	97-129	130-163	164-196	197-226
h-moll	h-moll	h-moll	h-moll	H-dur	h-moll	h-moll

Concomitent, se observă unele trăsături ale formei *rondo*, aceasta se explică prin faptul că în variațiunile a treia și a patra tema se expune mai pronunțat în comparație cu celelalte varieri. Tema variațiunilor are la bază un motiv în volumul unei cvarte micșorate care, după remarca E. Țariova, „..., face să fie firesc reîntoarcerea la sfârșit a ideii principale din prima parte” [258, p. 360].

Exemplul 38 a:



Exemplul 38 b:



După I. Ștefănescu această temă „..., concentrează în substanță și fizionomie melodică elemente ale ideilor muzicale din primele părți, pe o desfășurare elegiacă, distribuită pe rând și egal viorii prime și clarinetului” [63, p. 312].

Tema este expusă în tonalitatea *h-moll* (măs. 1-32) în partiția viorilor. Propoziția întâi este expusă de viori (măs. 1-8) la nuanța *forte*, a doua propoziție, ca răspuns, este preluată la nuanța *piano* (măs. 9-16). Materialul tematic este în continuare dezvoltat tot de viori (măs. 17-32) în perioada a doua.

În **prima variațiune** (măs. 33-64) este dezvăluită toată bogăția timbrală a violoncelului, „..., punând în valoare timbrul său specific, baritonal – care desfășoară, în registrul grav, un lanț de arpegii șerpuite” [50, p. 158]. Un contur mult mai clar capătă tema în **variațiunea a doua** (măs. 65-96) expusă inițial de vioara întâi și susținută de vioara a II-a și violă printr-un ritm sincopat. În a doua perioadă materialul tematic este expus la clarinet și violoncel în prima propoziție. A **treia variațiune** reprezintă un dialog dintre clarinet și prima vioară (măs. 97-129). Aceasta „..., înlanțuie temele într-un desen de șaisprezecimi curgătoare, ce trec de la vioara primă la clarinet” [50, p. 159]. A **patra variațiune** aduce un contrast tonal, fiind scrisă în *H-dur* și având o factură polifonică (măs. 130-162) bazată pe o imitație la toate vocile. În prima propoziție din perioada a doua apare din nou ritmul sincopat (măs. 146-152). Schimbarea centrului tonal este apreciată de cercetător în modul următor: „Până în acest moment discursul

sonor s-a mișcat aproape exclusiv în limitele tonalității inițiale, și minor (desigur cu câteva modulații pasagere ce susțin atmosfera romantică a lucrării). Acest fapt a imprimat desfășurării muzicale un caracter sumbru, cenușiu. Atmosfera se luminează odată cu începutul variațiunii a patra, strictă, în Si major” [50, p. 159-160].

În **variațiunea a cincea** în calitate de contrapunct la temă apare o figură de șaisprezecimi pe care Brahms o pune la baza primei părți (măs. 163-196). Tema este interpretată de violă și violoncel, fiind preluată de vioara a doua în propoziția a doua. În a cincea variațiune în calitate de contrapunct la temă apare o figură melodică din șaisprezecimi, pe care Brahms o plasează într-o formă ușor variată la baza primei mișcări [113, p. 259]. Coda finalului (*un poco meno mosso*, măs. 197-226) aduce tema principală din prima parte, realizând astfel unitatea acestei creații.

În baza analizei realizate, putem determina rolul principal al clarinetului în obținerea integrității ansamblului instrumental. După cum afirmă F. Melinte, „..., nu trebuie uitată nici postura permanentă de *lieder* de discurs muzical al instrumentului de suflat, care încarcă interpretul cu o responsabilitate imensă” [50, p. 162]. Grație măiestriei lui E. Verbețchi, se asigură unitatea sonoră a întregului ansamblu, bogăția paletelor coloristice, varietatea nuanțelor dinamice și tempourilor. E. Verbețchi realizează o sarcină extrem de importantă, care este descrisă de F. Melinte în modul următor: „Clarinetul trebuie să încerce să preia tehnici de emisie sonoră specifice corzilor, care îl copleșesc ca număr. Numai așa sonoritatea va fi unitară. La instrumentul de suflat, sunetul, mai ales cel în *legato*, trebuie produs în maniera „moale” echivalentă pornirii „din coardă” a celorlalte instrumente. Termenii de *marcato* sau *ben marcato* fie în nuanțe de *forte* fie în *piano*, cer articularea pregnantă a sunetelor” [50, p. 161].

Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde impune unele probleme de imensă dificultate. „Game și figurații rapide, în valori de treizecișidoimi trebuie perfect integrate sensului frazei, fără a se evidenția ca acrobație instrumentală de sine stătătoare” [50, p. 161]. Ușurința cu care E. Verbețchi interpretează cele mai complicate pasaje în diferite registre ale clarinetului servește drept dovadă a unui lucru minuțios, care îmbina controlul auditiv al intonației, calității sunetului, aspectului metro-ritmic, studierea fragmentelor ce conțin dificultăți tehnice în tempouri rare cu accelerarea treptată, până la obținerea tempoului conceput de compozitor.

În pofida caracterului rapsodic și improvizatoric al scriiturii muzicale, E. Verbețchi păstrează și redă exactitatea ritmică, indicată în partitura brahmsiană, balansând între exactitatea clasică a ritmului și expresivitatea emotivă a romantismului. Creația vizată dezvăluie o măiestrie

aparte a clarinetistului în ceea ce privește arta ansamblului: scriitura muzicală a cvintetului îi oferă implicarea activă în diferite dialoguri cu instrumentele participante, care influențează nu doar timbrul, dar și emisia sonoră a clarinetului, ținând cont de specificul timbral al fiecărui instrument. Cea mai nuanțată similitudine timbrală se observă între specificul sonor al clarinetului și cel al violoncelului.

2.5. Concluzii la capitolul 2

Generalizând materialele schițelor analitice realizate în cadrul capitolului 2, facem următoarele concluzii:

1. În miniatura pentru clarinet și pian (*Adagio* de J. Chr. Bach) E. Verbețchi demonstrează o cantilenă perfectă, subliniază intonațiile de tip *lamento*, tratează autentic aspectele temporale ale muzicii baroce, aplică procedeul *rubato* în strictă conformitate cu legițile epocii.

2. În diverse tipuri de ansambluri camerale, fie duetul cu pian, cvintet sau în cadrul genului de concert pentru clarinet și orchestra simfonică, Eugen Verbețchi demonstrează o redare întru totul adecvată a aspectului stilistic al creațiilor vizate. De exemplu, în *Sonata* pentru clarinet și pian de F. Poulenc în versiunea interpretativă creată de muzician în colaborare cu V. Levinzon, tratarea imaginilor muzicale bufone sau lirice, tipice pentru conceptul ideatic al lui Poulenc, se realizează prin implicarea hașurilor și nuanțelor dinamice adecvate, prin lărgirea paletelor sonore a clarinetului (de exemplu, folosirea timbrului „nazal” al instrumentului în temele bufone). Subliniem, totodată, că uneori E. Verbețchi tinde spre schimbarea hașurii indicate în text, acest fapt având explicație în conceptul interpretativ al muzicianului. În *Concertul* pentru clarinet și orchestră de W. A. Mozart (K. 622) cunoașterea perfectă a tradiției clasiciste se reflectă în tratarea tempourilor părților, drept exemplu servind alegerea unui tempou moderat care corespunde mai mult conceptului autentic în interpretarea capodoperei mozartiene (prima parte a *Concertului* lui Mozart). În *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms, în pofida caracterului rapsodic și improvizatoric al scriiturii muzicale, E. Verbețchi păstrează și redă exactitatea ritmică indicată în partitura brahmsiană, balansând între exactitatea clasică a ritmului și expresivitatea emotivă a romantismului. În tratarea acestei creații merită să fie subliniată factura polifonică, densitatea sonoră accentuată de clarinetist, care se află în echilibru cu caracterul individual al fiecărei partide, cu înțelegerea perfectă a “rolului” fiecărui instrument, fie că e vorba de materialul tematic principal, fie de cel secundar.

3. Sub aspect tehnic, apreciem o măiestrie incontestabilă în interpretarea tuturor elementelor limbajului muzical. Astfel, în *Sonata* pentru clarinet și pian de F. Poulenc putem remarca

posedarea impecabilă a tuturor tipurilor de hașurilor, alternarea lor neașteptată și flexibilă, care subliniază caracterul ludic al materiei muzicale. În *Concertul* pentru clarinet și orchestră (K. 622) de W. A. Mozart E. Verbețchi are un *staccato* lejer și rafinat determinat de caracterul melodic al materiei muzicale (tema secundară din prima parte). În *Cvintet* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms, E. Verbețchi demonstrează folosirea „respirației pe sprijin”, fapt ce asigură producerea unui *legato* calitativ.

4. O problemă interpretativă aparține reprezentării emiterii sunetului, calitatea și varietatea lui în diferite opusuri vizate. În *Cvintet* pentru clarinet și cvartet de coarde de J. Brahms, E. Verbețchi creează sonorități instrumentale care se îmbină organic cu cvartetul de coarde, prin folosirea culorilor timbrale similare altor instrumente din cvintet, mai ales, subliniind similitudinea cu sonoritățile violoncelului. Această calitate poate fi numită “mimetismul sonor” sau “mimetismul timbral” caracteristic manierei interpretative a lui E. Verbețchi.

5. Tratarea tempourilor de E. Verbețchi demonstrează o abordare individualizată a maestrului, drept exemplu servind secțiunea introductivă a primei părți *Allegro* din *Cvintetul* brahmsian, unde toți muzicienii, fiind ghidați de solist, folosesc un tempou mult mai lent, accentuând astfel un sentiment nostalgic al discursului muzical și asigurând un contrast mai neașteptat, exploziv al tempoului în cadrul materialului muzical ce urmează.

6. Problema tempourilor este strâns legată și de agogică, de folosirea procedurii *rubato* bine gândit, care nu denaturează pulsația metroritmică și unitatea fiecărei părți și a ciclului întreg, prin urmare, redă specificul conceptului componistic. Accentuăm și folosirea procedurilor agogice în scopul conturării specificului arhitectonic al creației, de exemplu, evitarea *rubato* în zona cezurilor în *Cvintetul* brahmsian.

7. Un rol important în construirea planului interpretativ îl are și simțul impecabil al arhitectonicii, tipic pentru E. Verbețchi, înțelegerea adecvată a structurii ciclului și a părților componente, demonstrată de el, care determină o subliniere logică a cezurilor, schimbarea motivată a tempourilor, o desfășurare bine gândită a actului interpretativ. În cadrul *Sonatei* pentru clarinet și pian de F. Poulenc, în condițiile unui limbaj muzical modern complex și eterogen, E. Verbețchi și V. Levinzon au găsit unii factori muzicali, ce contribuie la integritatea interpretativă a *Sonatei* și, prin urmare, la eficientizarea percepției auditive. Este vorba de un tempou constant, o pulsație uniformă, o omogenitate timbrală a clarinetului și a pianului.

8. Un aspect important rămâne arta ansamblistă a muzicienilor, care au participat la înregistrarea opusurilor studiate, în frunte cu E. Verbețchi ca solist. De exemplu, în *Cvintet* de J. Brahms se evidențiază rolul principal al clarinetului în obținerea integrității ansamblului

instrumental. Grație măiestriei lui E. Verbețchi, se asigură unitatea sonoră a întregului ansamblu, bogăția paletelor coloristice, varietatea nuanțelor dinamice și tempourilor. Creația vizată scoate la iveală o măiestrie aparte a clarinetistului în ceea ce privește implicarea activă în diferite dialoguri cu instrumentele participante, care influențează nu doar timbrul, dar și emisia sonoră a clarinetului, ținând cont de specificul timbral al fiecărui instrument. Cea mai evidentă similitudine timbrală se observă între specificul sonor al clarinetului și al violoncelului. Aici toți muzicienii demonstrează o abordare comună a frazării, construind frazele de proporții, facilitând astfel o dezvoltare muzicală neîntreruptă a tematismului muzical. În *Sonata* pentru clarinet și pian de F. Poulenc măiestria de a cânta în ansamblu se manifestă prin viziunea comună asupra conceptului creației, asupra tuturor detaliilor planului interpretativ, precum și prin coordonarea dozajului intensității sonore a partidelor, prin înțelegerea funcțiilor instrumentelor. În *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms se constată o studiere foarte amănunțită a partidei clarinetului, o diferențiere a secțiunilor unde clarinetul se află pe prim-plan de la cele unde el are o funcție de susținere, interpretând un material tematic secundar.

3. PARTICULARITĂȚILE STILULUI INTERPRETATIV AL LUI E. VERBEȚCHI MANIFESTAT ÎN REPERTORIUL NAȚIONAL

E. Verbețchi a fost un promotor activ al creațiilor cameral-instrumentale semnate de compozitori din Republica Moldova. Interpretul colaborează deseori cu ei la compunerea diferitor opusuri solistice și camerale, consultându-i asupra problemelor de interpretare la clarinet, posibilităților de expresie ale instrumentului, modalităților de emisie ale sunetului, imitării timbrului instrumentelor populare de suflat ș.a. Multe din aceste opusuri au fost scrise cu orientare pe posibilitățile interpretative ale muzicianului. La acestea se referă *Concertul* pentru clarinet și orchestră simfonică de S. Buzilă, *Sonatele* pentru clarinet și pian de S. Lobel, V. Zagorschi, Z. Tkaci, piese de diferite genuri (*Scherzino* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Lungul, *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde de Z. Tkaci, *Scherzino* pentru clarinet și pian de V. Poleacov), de asemenea, diferite creații semnate de Vladimir Rotaru.

3.1. Piese pentru clarinet și pian de V. Rotaru

De exemplu, în arhivele Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și IPNA *Teleradio-Moldova* s-au păstrat: *Improvizație* pentru clarinet solo¹⁹ (1976), *Balada* pentru clarinet și orchestră de cameră (1977), înregistrate în anul 1980 împreună cu Orchestra de cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor Vladimir Rotaru. Este necesar de menționat că *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră (1976) în interpretarea lui E. Verbețchi a fost integral inclusă în filmul documentar *Евгений Вербецкий* (1976). În ceea ce privește *Umoresca* pentru clarinet și pian (2003), ea nu a fost interpretată de muzician, dar, devenind o parte componentă a repertoriului didactic, a fost în repetate rânduri cântată de discipolii maestrului V. Tihoneac, V. Găină, D. Cîrciumaru ș.a.

Ne vom adresa la analiza interpretativă a unor piese de V. Rotaru. *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră este o piesă lirică, puțin melancolică, care se bucură de marea popularitate a interpreților și ascultătorilor deja de trei decenii²⁰. Pe plan compozițional reprezintă o formă tripartită mică: $a \ a_1 \ a$. La baza secțiunii a stă o perioadă mare de o structură integră, destul de desfășurată care se construiește pe alternarea frazelor, lipsite de cezuri sau cadențe, cu utilizarea activă a procedeului de secvență. Aici dezvoltarea melodică predomină asupra expunerii. În așa mod, la nivelul structural-sintactic, se realizează ideea unei expresii emotive a sentimentelor lirice.

Partea mediană este mult mai redusă după volum (secțiunea A – 51 măsuri, partea mediană – 13 măsuri, repriza concentrată – 19 măsuri). Aceste proporții mai puțin tradiționale ale secțiunilor contribuie la modificarea accentului dramaturgic de bază care revine pe prima parte a creației.

Sub aspectul dezvoltării melodice, trebuie de menționat un nivel înalt al integrității intonaționale a materialului muzical: tematismul creației derivă din fraza incipientă expusă în partida clarinetului, în timp ce contrastele interne ale tematismului din partida clarinetului nu sunt atât de evidente. Acest specific a fost înțeles la perfecție de E. Verbețchi: în tratarea lui nu sunt prezente contraste dinamice sau de articulație pronunțate, iar partida clarinetului se interpretează destul de firesc.

Sfera libertății interpretative, a abordării individualizate tipice pentru E. Verbețchi se manifestă și în domeniul metro-ritmului. Tempoul și corelația duratelor sunt tratate foarte liber, într-un stil lăutăresc, creând efectul unei improvizații spontane. Iată doar câteva exemple: în măs. 29 melodia este expusă în pătrimi, iar în versiunea lui Verbețchi acest desen ritmic se modifică și arată ca un raport dintre doime și două optimi (vezi exemplele ce urmează).

Exemplul 39 a (varianta compozitorului):



Exemplul 39 b (varianta lui E. Verbețchi):



Un alt exemplu ține de tratarea tempoului: în interiorul compoziției se urmăresc declinuri și ascensiuni neașteptate de tempo, *ritardando* și *accelerando*, care uneori întrerup pulsul metric de bază. Putem presupune că acest stil de interpretare a apărut sub influența liricii românelor tipice arealului românesc. De exemplu, în măs. 28-43 în apogeul piesei în cauză, unde

compozitorul expune indicația *Agitato*, E. Verbețchi o ignoră, o omite, cântând destul de uniform și dând sunetului un caracter mai melancolic. Astfel, el modifică caracterul piesei, creând o latură lirico-elegiacă comparativ cu ideea inițială lirico-dramatică. Este doar un exemplu care demonstrează cum viziunea interpretativă a lui E. Verbețchi îmbogățește, dezvoltă conceptul componistic al lui V. Rotaru.

Deși în partida clarinetului semnată de V. Rotaru nu sunt folosite pauze, cezuri între fraze muzicale, E. Verbețchi ia respirația pe hotarul frazelor muzicale, cântând fraze mai scurte în comparație cu varianta din partitură (vezi, de exemplu, măs. 12, 20, 51). Prin aceasta se evidențiază tratarea vocală a melodiei instrumentale a *Romanței*. În exemplele ce urmează vom compara versiunea componistică cu cea interpretativă.

Exemplul 40 a (varianta compozitorului):

This musical score represents the composer's original version. The clarinet part is written in a single staff with a continuous melodic line. The piano accompaniment is in two staves, featuring chords and moving lines. A 'cresc.' marking is present in the piano part, indicating a crescendo. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Exemplul 40 b (varianta lui E. Verbețchi):

This musical score represents E. Verbețchi's interpretative version. It is identical to the composer's version in Example 40a, but includes breath marks (v) above the clarinet notes, indicating where the performer took breath. The piano part is identical to the composer's version, including the 'cresc.' marking.

Exemplul 41 a (varianta compozitorului):

Exemplul 41 b (varianta lui E. Verbețchi):

În măs. 52 în versiunea interpretativă a lui E. Verbețchi apare o apogiatură care nu este indicată în textul original al lui V. Rotaru. Această apogiatură se interpretează pe timpul tare pe sunetul *sol*², dându-i melodiei pe de o parte o mare emotivitate, iar pe de altă parte accentuând rădăcinile lăutărești ale tematismului piesei.

Referitor la specificul repartizării respirației în procesul de interpretare al creației muzicale, clarinetistul rus A. Fedotov afirmă: „Respirația interpretativă este un mijloc activ de expresie în arsenalul interpretului la instrumente de suflat” [252, p. 64]. În aceeași carte autorul mai menționa: „Nu este suficient de a cunoaște tipurile respirației și tehnica aplicării lor – este necesar de a alege corect tipul respirației în dependență de sarcina interpretativă, de a găsi momentul fix de efectuare a inspirației, în așa măsură ca să nu se încalce logica dezvoltării muzicale, cu alte cuvinte de a fi capabil de a determina momentul și caracterul corect al inspirației” [252, p. 71].

În ceea ce privește aspectele tehnice ale respirației, unul din fondatorii școlii sovietice de interpretare la clarinet B. Dikov scrie: „Cu cât mai puțin timp este predestinat interpretului

pentru a efectua inspirația cu atât mai puțin trebuie să participe părțile superioare ale cutiei toracice, care sunt mai puțin mobile. Și invers, cu cât mai mult timp are la dispoziție clarinetistul pentru a efectua inspirația cu atât mai mult vor participa părțile superioare ale cutiei toracice, prin intermediul cărora se efectuează o respirație mai plină, mai profundă” [121, p. 93]. După cum se vede din înregistrarea analizată, E. Verbețchi posedă la perfecție tehnica respirației.

Importanța respirației sporește în condițiile interpretării cantilenei. Nu întâmplător, K. Mühlberg menționează: „În procesul de interpretare al cantilenei, care necesită o corelare mai mare dintre sunete și o melodicitate expresivă, expirația capătă un alt caracter și regulează legătura lină dintre sunete. În acest caz, în procesul interpretativ pot fi implicate toate trei componente ale aparatului respirator: cutia toracică, coastele inferioare, abdomenul cu anumite avantaje pentru coastele inferioare și cutia toracică” [200, p. 10-11].

Balada pentru clarinet și orchestră de cameră (1977) a fost interpretată de E. Verbețchi cu Orchestra de Cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*. Faptul că însuși compozitorul a contribuit la realizarea imprimării (în funcție de dirijor) confirmă că anume această versiune corespunde conceptului componistic al autorului. Înregistrarea realizată de cei doi reprezentanți străluciți ai culturii naționale poate fi considerată nu doar ca un document sonor al epocii, dar și ca un model de interpretare pentru generațiile ulterioare ale tinerilor interpreți.

Inițial, piesa dată a apărut în 1959 pentru flaut și pian sub denumirea *Andante cantabile* și a devenit foarte solicitată în rândul interpreților la flaut. Ulterior, a fost realizată o prelucrare pentru clarinet în A și orchestră de cameră. Se știe, că clarinetul în A se deosebește prin colorit timbral mai bogat și mai amplu, fapt confirmat de B. Dikov: „Destul de specific este timbrul clarinetului soprano în A, căruia îi este proprie o sonoritate moale, catifelată. Exemple elocvente de utilizare a acestui instrument, după cum s-a menționat anterior, pot fi găsite în creația instrumentală a lui Mozart, Ceaikovski, Brahms etc., care deseori încredințau clarinetului în A melodii poetice lirice” [121, p. 79].

Sub aspect compozițional, această creație reprezintă un ciclu mic, al cărui prototip constituie suita folclorică *doina-hora*, realizat prin contrastul tempourilor *Andante cantabile* – *Moderato*. Partea întâi a ciclului este compusă în forma bipartită mică de tip $a a_1$ cu secțiune de încheiere destul de desfășurată în comparație cu proporțiile secțiunilor de bază (18+17+11). Procedul se explică prin funcția sa dramatică: după încetinirea activității muzicale în această secțiune, tema părții a doua a mini-ciclului sună mai contrastant și mai luminos.

Partea a doua a ciclului se interpretează *attacca*. Dacă prima parte are o funcție de prolog, de introducere lentă, cu atmosferă lirică, atunci partea a doua capătă caracterul unui dans popular prin măsura de 3/8, prin desene ritmico-melodice tipice genului de *hora mare*:

Exemplul 42:



Sub aspect compozițional, partea a doua este tripartită, cu niște abateri de la normele formei clasice. Astfel, partea a doua este scrisă în tonalitatea paralelă, asigurând un contrast tonal tipic pentru genul de horă (*H-dur – gis-moll*), iar repriza pe plan tonal se manifestă mai puțin tradițional, grație apariției tonalității omonime *h-moll* și tonalității paralele a ei *D-dur*, cu care încheiează întreaga creație.

Tabel 11:

Partea I			Partea a II-a		
Andante-cantabile			Moderato		Tempo Primo
a	a₁	încheiere	a	a₁	a₂
1-18	19-35	36-46	1-56	57-90	91-130
D-dur	Fis-dur		H-dur, gis-moll	h-moll	D-dur

Partida clarinetului se bazează pe o melodie cu caracter doinit, care se dezvoltă liber, în mod improvizatoric. Un rol aparte capătă melismatica: V. Rotaru folosește mordente care redau specificul ornamentării de origine folclorică. Interpretul conștientizează pe deplin diferența în interpretarea mordentelor în muzica de tradiție academică și în folclorul național. În practica

muzicală clasică aceste ornamentici sunt tratate specific. În contextul dat, muzicologul rus Sposobin I. menționează: „Mordentul trebuie interpretat, practic, întotdeauna, din contul sunetului de bază, a notei de asupra căreia stă semnul ornamentului” [237, p. 180]. În cazul nostru, E. Verbețchi îl tratează mai melodizat, intonând fiecare sunet în cadrul celulei melodice și puțin măbind durata sunetului în comparație cu partitura. Prin aceasta se manifestă o abordare individuală a temei muzicale. În ceea ce privește interpretarea melismelor în partea a doua a mini-ciclului, unde predomină apogiaturi, E. Verbețchi cântă acest procedeu mai apropiat de maniera folclorică, accentuând primul sunet plasat pe timpul tare al măsurii și interpretând scurtat apogiatura propriu-zisă.

Este important de menționat că uneori în cadrul părții a doua interpretul ignoră mordentele indicate de compozitor, interpretând linia melodică fără ornamentică.

Exemplul 43 a (varianta compozitorului):



Exemplul 43 b (varianta lui E. Verbețchi):



Exemplul 44 a (varianta compozitorului):



Exemplul 44 b (varianta lui E. Verbețchi):



Cu toate că nu cunoaștem motivele omiterii, putem totuși presupune că E. Verbețchi a intuit că melodia acestei secțiuni este prea încărcată și prin aspectul interpretativ a schimbat rezultatul sonor. Deși în cifra 10 compozitorul indică *leggiero* cu hașura *non legato*, E. Verbețchi

interpretează *staccato*, subliniind caracterul dansant al melodiei și asigurând o articulație bine pronunțată a ei.

Exemplul 45:



O atenție deosebită trebuie să fie acordată interpretării cantilenei de către E. Verbețchi. Melodia primei părți a ciclului este repartizată echilibrat între diferite registre ale instrumentului, căpătând diapazonul destul de vast: de la *re* până la *la-diez*². Melodia trece liber din registru în registru, păstrând calitatea sunetului, intensitatea și culoarea sonoră uniformă. După cum se știe din practica interpretativă, sunetele anumitor registre au o sonoritate, o culoare mai specifică. Astfel, vorbind despre registrul grav, B. Dikov remarcă: „Acest registru, în mare parte, are o sonoritate destul de puternică, bogată, cu o intensitate dramatică. Doar unele sunete care se află la limita de sus a registrului se caracterizează printr-o intensitate mai slabă, o sonoritate puțin înăbușită” [121, p. 69]. Iar în ceea ce privește registrul acut, același autor scrie: „Ca și la multe alte instrumente de suflat, sunetele acute ale clarinetului sunt mai ascuțite, mai stringente ... și necesită de la interpret o intensificare semnificativă a buzelor și a respirației” [121, p.71].

În cadrul primei secțiuni se observă două mini-cadențe construite pe baza mișcării melodice descendente: în măs. 14 melodia se bazează pe sunetele preponderent diatonice gamei *D-dur* (o singură excepție fiind alternarea sunetelor *la-diez* – *la-becar* la sfârșitul cadenței), iar în măs. 30 mișcarea melodică se realizează preponderent pe sunetele modului anhemitonic.

Observațiile de mai sus sugerează că E. Verbețchi-interpretul se impune ca un veritabil coautor al compozitorilor din Republica Moldova, construind propriile viziuni, ce cuprind toate aspectele artei interpretative: tratarea liniei melodice, particularitățile metro-ritmice, căutarea soluțiilor timbrale individualizate, sinteza stilurilor de interpretare de geneză academică și folclorică și o serie de alte procedee.

3.2. Sonata pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel

Examinând evoluția genului de sonată în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul S. Țircunova menționează: „este considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ în mod obligatoriu însușirea formei de sonată, utilizarea unui astfel de gen. Din aceste considerente evoluția sonatei poate fi un indiciu al nivelului tradiției componistice, o dovadă a înzestrării sale profesionale, a originalității” [259, p. 88].

Însă, din aceeași sursă aflăm că anume genul de sonată a fost mai puțin răspândit în creațiile compozitorilor autohtoni. Totuși, printre cei care au îmbogățit repertoriul interpretativ și didactic cu noi creații ciclice este compozitorul și pedagogul Solomon Lobel.

Interesul pentru genul de sonată a fost manifestat de Lobel încă din perioada studiilor sale la Conservatorul din Chișinău când a scris *Sonata nr. 1* pentru pian (1948). Ulterior, creația a fost urmată de alte opusuri de acest gen, compozitorul continuând să-și perfecționeze stilul în sfera dată. Astfel, printre alte opere muzicale aparținând genului de sonată menționăm: *Sonata nr. 1* pentru pian (1948); *Sonata nr. 2* pentru pian (1952); *Sonata nr. 1* pentru clarinet și pian (1957); *Sonata nr. 3* pentru pian (1958); *Sonata nr. 1* pentru violoncel și pian (1961); *Sonata nr. 2* pentru violoncel și pian (1966); *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian (1967); *Sonata* pentru pian *Aforisme* (1972).

Ținem să menționăm că cele mai reprezentative creații camerale-instrumentale ale lui S. Lobel au fost scrise în anii '60 ai secolului trecut, perioadă care s-a evidențiat nu numai prin apariția unor opere muzicale remarcabile, dar și prin faptul că anume atunci s-au cristalizat cele mai tipice trăsături ale stilului componistic al lui Lobel. Dintre aceste creații face parte *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian, scrisă în anul 1967 și interpretată în premieră în același an la al *III-lea Congres al Uniunii Compozitorilor* în Sala Mică a Conservatorului de Stat din Republica Moldova, fiind interpretată de Eugen Verbețchi (clarinet) și Gh. Strahilevici (pian). Mai târziu, E. Verbețchi a cântat această sonată și cu alți pianiști. De exemplu, s-a păstrat recenzia lui E. Zak la concertul lui V. Levinzon și E. Verbețchi, în programul căruia a fost inclusă lucrarea menționată. Ulterior, ea a fost înregistrată de E. Verbețchi în fondul IPNA *Teleradio-Moldova*, fiind derulată nu o singură dată la postul național de radio. Analiza interpretativă de față a fost efectuată în baza materialului sonor obținut din fondul fonotecii AMTAP, înregistrarea fiind realizată la 19 septembrie 1968, în baza unei derulări radio a creației menționate anterior, soliști E. Verbețchi (clarinet) și Gh. Strahilevici (pian).

După cum afirmă muzicologul E. Kletinici, „Conceptul *Sonatei nr. 2* pentru clarinet și pian de S. Lobel a fost în mare parte determinat de esența și posibilitățile individuale ale reprezentantului universal al familiei instrumentelor aerofone de lemn. Mai ales că compozitorul a fost încântat nu de cadențele impozante, pasajele briante, figurațiile melodice accesibile interpreților la acest instrument, dar de posibilitatea de a pătrunde în cele mai adânci și intime locașuri ale sentimentelor și gândurilor omenești” [135, p. 65-66]. Din punct de vedere al sistemului imaginilor artistice, întreaga sonată se bazează pe niște monoloage ale clarinetului, pe o trăire interioară, intimă, profundă a sentimentelor umane care, fără îndoială, necesită o măiestrie înaltă a interpretului.

O trăsătură distinctă a creației este lipsa contrastului între mișcări, fiecare parte reprezentând o latură nouă a aceleiași stări – mai sumbre, reținute, interiorizate. evidențiază Cercetătorul E. Kletinici evidențiază: „În *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian nuanțele emotive din interiorul fiecărei mișcări cedează pe al doilea plan comparativ cu contrastele principale dintre mișcări, fiecare din ele reprezentând straturi integre cu trăsăturile lor de bază, suprapuse altor straturi” [136, p. 145]. Într-adevăr, fiecare mișcare reprezintă un tablou integru al unei stări psihologice. Specificul sonatei constă și în faptul că toate părțile (cu excepția mișcării a doua) sunt scrise în formă de sonată.

Această modalitate de expunere a imaginilor artistice este tipică pentru sonata instrumentală națională din anii '60. Astfel, în articolul său S. Țircunova relatează că în anii '60 se conștientizează „..., epuizarea conceptului naiv și optimist al sonatei, tipic pentru anii '50. Compozitorii au început să caute unele forme noi de organizare sonoră a materialului, un tematism nou, alte legături, ..., alte forme mai libere de exprimare a conceptului sonatei” [259, p. 90]. Ne vom adresa la analiza mai detaliată a fiecărei mișcări a sonatei semnate de S. Lobel.

Partea întâi (*Allegro moderato*) reprezintă un model tipic al structurii menționate anterior, începând cu o introducere de două măsuri expusă în partida pianului, care se bazează pe niște structuri melodice formate din succesiunea intervalelor de cvartă, cvintă, terță. În această mișcare compozitorul folosește principiile așa-numitei „tonalități lărgite” (sintagma *tonalitatea lărgită* provine din limba engleză (*extended tonality*). Intonația de secundă mică ascendentă (măs. 5-8) subliniază caracterul sumbru, misterios al muzicii acestei părți, pe alocuri creând o atmosferă sinistră. De asemenea, ne atrag atenția salturile pe octave micșorate în partida clarinetului care la fel reprezintă niște elemente specifice ale stilului componistic al lui Lobel.

Spunem în paranteze, că aceste intonații sunt destul de tipice pentru limbajul componistic al secolului al XX-lea, ca exemplu putem menționa creația lui D. Șostakovici.

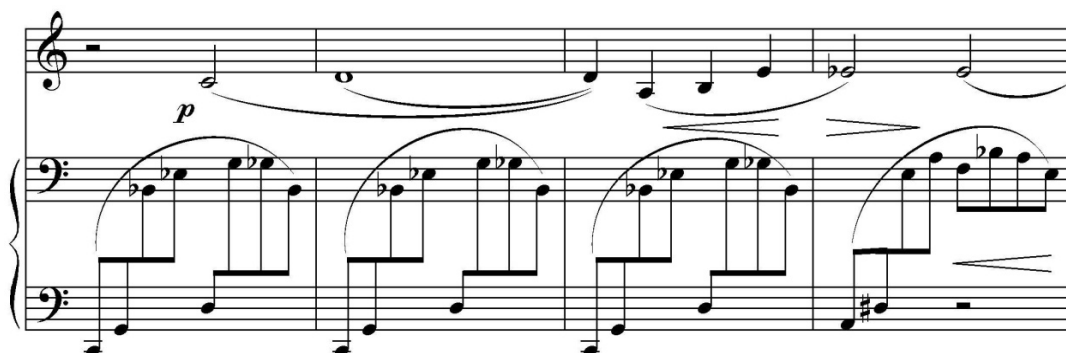
Tema principală expusă în partida clarinetului este caracterizată printr-o dezvoltare melodică intensă a unui motiv incipient, care penetrează și acompaniamentul pianistic, a cărui factură capătă un caracter sintetic, îmbinând principiile vertical-armonice (măs. 20-26) cu elemente polifonice pe baza liniilor contrastante destul de independente (măs. 17-18).

Exemplul 46:



Grație interpretării lui E. Verbețchi, linia melodică a temei principale capătă un caracter mai tensionat. Calitatea sunetului, individualitatea timbrală se realizează printr-o interpretare monotonă, uniformă a melodiei, lipsită de contraste. Putem afirma că în linia melodică a clarinetului, chiar din primele sunete și până în cifra 2, nu întâlnim nici o pauză. Întreaga melodie reprezintă o totalitate, un ansamblu de sunete unite între ele, fapt ce creează o dificultate pentru clarinetist sub aspectul repartizării respirației interpretative. Paleta nuanțelor dinamice este destul de limitată, lipsită de contraste dinamice mari, contribuind astfel la redarea exactă a ideii compozitorului.

Exemplul 47:





Puntea începe din cifra 2 (*A tempo*), având un colorit sumbru, deprimant, rezervat. Aici se manifestă o varietate de mișcări melodice, ca exemplu găsim salturi pe intervale mari de cvintă, septimă, sextă etc. O diversitate mare se observă și în articulație, la hașurile indicate inițial se adaugă și *staccato* (măs. 34). Se extinde ambitusul partidei clarinetului care ajunge de la *fa-diez* până la *mi-bemol*³, acoperind un diapazon sonor destul de vast. Vorbind despre sistemul imaginilor artistice, această temă are o funcție de trecere de la imaginile temei principale la cele ale temei secundare.

Puntea are un caracter instabil, slab pronunțat, lipsit de tema melodică bine cristalizată, fapt ce creează unele probleme de ordin interpretativ. Este vorba de tratarea adecvată a celulelor și frazelor muzicale, căutarea unor factori muzicali, care ar uni materialul destul de fragmentar al acestei secțiuni. În cazul nostru, *puntea* începe cu celule mai scurte, imitând o respirație agitată, iar apoi apar fraze muzicale mai desfășurate, care cuprind un registru vast, fiind bazat pe o respirație mai largă. Acest specific al temei de față este redat exact de interpret prin intermediul nuanțelor dinamice și al intonației sunetului, menținând caracterul agitat al frazelor muzicale și pregătind astfel apariția temei secundare. Spre deosebire de tema precedentă aici urmărim o diversitate mai mare a nuanțelor dinamice (de la *pp* la *f*), linia melodică fiind intensificată încontinuu prin intermediul procedurii *cresc.*, interpretul reușind să redea o expresie agitată a calității sunetului.

Tema secundară (*Pesante* – cifra 3, măs. 43) expusă în registrul acut ne oferă unele desene ritmice noi (măs. 46, 48). Sub aspect intonațional, ea dezvoltă acele elemente care au fost stabilite inițial în tema principală. Din acest punct de vedere ambele teme sunt foarte alăturate, asemănătoare, fapt despre care ne vorbește utilizarea unor intonații specifice, cum ar fi octavă micșorată, secunda mărită²¹ (măs. 47-48).

Exemplul 48:



Aspectul registral al acestei teme cere unele comentarii. Se știe, că în registrul acut al clarinetului controlul asupra intonației devine destul de dificil din cauza unui pericol de a ridica acordajul sunetului. K. Mühlberg scrie: „În procesul emiterii sunetelor din registrul acut se mărește tensiunea buzelor și a coloanei de aer expirate, în rezultatul căreia are loc îndepărtarea anciei de muștiuc. Este foarte important însușirea controlului intensității buzelor în procesul emiterii sunetelor din registrul acut” [200, p. 13]. E. Verbețchi a reușit să depășească aceste dificultăți tehnice, obținând nu doar un timbru, un colorit plăcut al sunetului, ci și o intonație perfectă. Subliniem faptul că întreaga sonată este caracterizată printr-o unitate intonațională. Astfel, în linia melodică a clarinetului urmărim alterații cromatice descendente ale treptelor (*fa-diez – fa-becar – fa-bemol, sol-becar – sol-bemol, re-becar – re-bemol* în măs. 50-54), fapt ce contribuie la redarea unui colorit sumbru, depresiv al temei.

Exemplul 49:



În ceea ce privește specificul acompaniamentului, aici, de asemenea, apar unele schimbări. Acestea țin de utilizarea unor elemente ritmice de tip *ostinato* (măs. 52-54) cu păstrarea facturii acordice ușor sincopate. Partida pianului este foarte flexibilă, fiind supusă dezvoltării, unele linii monofonice se amplifică, fiind completate cu acorduri (cifra 4) și

generând astfel ceea ce Iu. Holopov numește „armonia lineară” (așa-numita линейная гармония) [254, p. 179].

Exemplul 50:



Una din particularitățile „armoniei lineare” constă în mișcarea paralelă a vocilor, care creează un efect sonor deosebit. Subliniem că în partida acompaniamentului apar și unele schimbări identificate anterior în partida clarinetului: este vorba de mobilitatea unor trepte ale modului (ca exemplu menționăm sunetele *mi-bemol*² – *mi-becar*² și *do-bemol*¹ – *do-becar*¹ în partida pianului, măs. 57).

Expoziția și dezvoltarea primei mișcări a ciclului sunt divizate printr-o mică cadență, a cărei funcție compozițională constă în marcarea unei secțiuni noi în cadrul primei părți. Sub aspect dramaturgic, aceasta reprezintă un monolog al clarinetului (măs. 76), pe plan tematic, aici se dezvoltă intonațiile temei secundare în registrul acut, căpătând o sonoritate destul de tensionată și dramatică (cifra 6).

Exemplul 51:





Întregul monolog este constituit din două compartimente, primul fiind expus în registrul acut al clarinetului, caracterizat printr-o expresie mai tensionată, dramatică a sunetului, în timp ce al doilea, scris în registrul grav, se caracterizează printr-o sonoritate mai comprimată.

Dezvoltarea este redusă ca volum, fiind constituită din câteva faze. *Prima fază* se construiește pe materialul muzical al temei principale, partida acompaniamentului bazându-se pe aceeași factură ca și la începutul mișcării, dar, deja în registrele acut și mediu, având un colorit dramatic mai pronunțat. Tema principală este expusă de la sunetul *mi-bemol*¹, având o sonoritate mai tensionată, dar păstrându-și intonația inițială. În cea *de-a doua fază* (cifra 8) se produc unele modificări în acompaniament și în partida clarinetului. Aceste schimbări constau în faptul că materialul tematic capătă un caracter motric, datorită căruia această secțiune contrastează nu doar cu prima fază a dezvoltării, ci și cu expoziția. În *faza a treia* (cifra 10) la fel se produc unele varieri melodice și metro-ritmice, apar structuri ritmice mai acute legate de treizecișidoimi (măs. 122-124) ș.a.

Repriza începe cu expunerea temei principale în partida pianului (cifra 11), pe fundalul căreia apar figurațiile melodice interpretate de clarinet. Tema secundară (cifra 12) sună la o altă înălțime în comparație cu expoziția. Aici relațiile „solist-acompaniament” sunt supuse unei dialogări: de câteva ori atenția ascultătorului trece de la partida solistului la cea a pianului. Mai târziu acest procedeu se repetă, dar deja cu indicația *calando* în linia melodică a clarinetului, ceea ce presupune scăderea treptată a intensității sunetului și a tempoului.

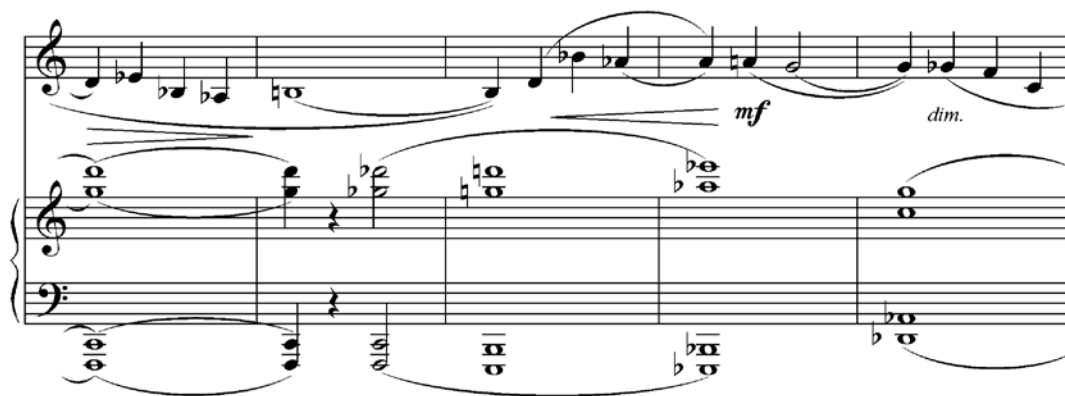
Exemplul 52:

Prin caracterul său expresiv și prin apariția unor structuri ritmice mai acute, *Coda* (măs. 162) aduce un anumit contrast. Sub aspect melodic, această secțiune corespunde fazei a doua a dezvoltării, contribuind astfel la integritatea tematică a primei mișcări.

Partea a doua (*Largo*) este scrisă într-o formă bipartită mare cu repriza concentrată (AA_1) (definiția aparține lui D. Bughici și înseamnă un tip de repriză „în care se reduc proporțiile unor teme sau se renunță la unele din grupul principal” [16, p. 278]), având un tempo foarte lent (*Largo*). Această parte reprezintă una din cele mai expresive pagini din muzica cameral-instrumentală a Moldovei, redând o imagine artistică pregnantă pe baza unor mijloace muzicale laconice. Imaginea artistică se creează, în primul rând, grație partidei pianului, construite pe baza unei succesiuni acordice, ce cuprinde doar registrele extreme ale pianului, în timp ce registrul mediu nu este implicat. Factura pianului are și ea legitățile proprii: cvinta perfectă în octava mare în mâna stângă se îmbină cu cvinta perfectă în octava a doua în mâna dreaptă. Procedul amintește efectul de clopot care este deseori utilizat în muzica rusă, redând imaginile funerare și tragice. În cazul sonatei lui Lobel putem afirma o influență a creației instrumentale a lui S. Rahmaninov.

Specificul facturii muzicale menționat anterior și anume îmbinarea extremelor registrale devine mai accentuat (cifra a 15-a, măs. 12-15), iar mișcarea pe cvarte paralele se efectuează în direcții opuse. Linia melodică se deosebește printr-o integritate deosebită, persistă aceleași intonații care au fost și în prima parte (intonații de secunde mărite: *la-bemol* – *si-becar*, salturi pe octave micșorate: *si-becar* – *si-bemol*¹), aceleași desene ritmice care, în contextul unui nou acompaniament și a unui tempo lent, produc un efect sonor nou.

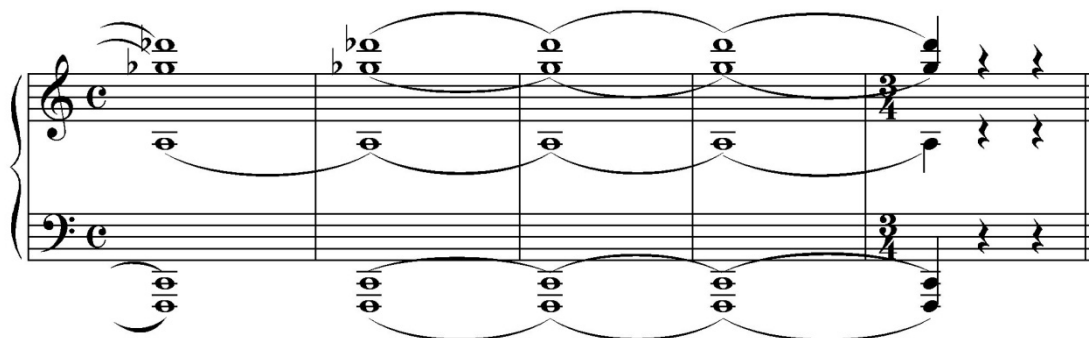
Exemplul 53:



În întreaga mișcare predomină sistemul modal, cu unele modificări în factura acompaniamentului pianistic unde apar acorduri de structură terțară în secțiunea a doua. Aici compozitorul folosește elementele scriiturii omofon-armonice cu adăugarea unor straturi

melodice mai polifonizate. Cu toate acestea, la sfârșitul secțiunii discursul muzical revine la modelul inițial în factura mai echilibrată a acompaniamentului, grație utilizării registrului mediu.

Exemplul 54:



Dacă ne vom referi la linia clarinetului, vom menționa importanța caracterului monologic foarte clar reprezentat aici prin intermediul unei mici cadențe (cifra 16), unde în final se repetă aceeași mișcare descendentă pe intervale de secunde. Pe de o parte, acest procedeu are un caracter tragic, iar, pe de altă parte, creează senzația unui enunț nefinisat. Intonația de bază se schimbă: în loc de secunde mici descendente se folosesc intonații de secunde mari care, posibil, rezultă din acordurile precedente *do – sol – re – la*.

Analizând această mișcare sub aspect interpretativ, menționăm că caracterul interiorizat, rezervat al materialului tematic este foarte bine redat de E. Verbețchi cu ajutorul paletei nuanțelor dinamice, al unui colorit foarte cald al sunetului, aplicând o respirație destul de uniformă. Este știut din practică că o mare dificultate prezintă interpretarea nuanțelor dinamice *p*, *pp*, *ppp*. Această problemă a fost abordată de clarinetistul A. Fedotov în lucrarea sa dedicată aspectelor metodice de predare a instrumentelor de suflat. Autorul menționează: „Dinamica sunetului la instrumente de suflat este strâns legată de sfera intonațională a interpretării. În practica interpretativă noi observăm că concomitent cu schimbarea nuanței dinamice se modifică și înălțimea sunetului. Astfel de fenomene mărturisesc de obicei despre lipsa de atenție a interpretului sau despre o stare slăbită a mușchilor buzelor” [252, p. 42].

Tempoul ales de E. Verbețchi și Gh. Strahilevici în cadrul părții a doua a ciclului corespunde ideal imaginii artistice a acestei mișcării, accentuând atmosfera dramatică și concomitent intimă a secțiunii. E. Verbețchi a reușit să obțină nu doar o expresie adecvată a materialului tematic, dar și o intonație perfectă, mai ales că în linia melodică sunt implicate unele sunete pe care este destul de dificil de a le controla intonațional (este vorba de sunetele *la*, *la-bemol*¹, *fa-bemol*¹ etc.).

Partea a treia (*Tempo di Valse*) se deosebește printr-un caracter concertant, prin dialogul solistului cu pianul pe baza procedului „întrebare-răspuns”. Ca exemplu putem menționa măs. 25-27, măs. 45-48, măs. 158-161.

Exemplul 55 a:

Exemplul 55 b:

Exemplul 55 c:

Procedeul „întrebare-răspuns” cere de la ambii membri ai ansamblului cameral niște aptitudini aparte: în cadrul acestui procedeu atât clarinetistul cât și pianistul trebuie să cânte frazele muzicale repetate sau apropiate într-un mod asemănător fie vorba de articulație, tempo, dinamică în pofida specificului sonor diferit al ambelor instrumente. Caracterul dansant al acestei

mişcări provoacă unele asociații cu partea a treia din simfoniile clasice sau romantice. Totodată, tratarea individualizată a genului de vals se realizează în predominarea imaginilor sumbre, uneori tragice caracteristice tuturor mișcărilor din acest ciclu.

Tema principală a părții a treia pare foarte rezervată, lipsită de nuanțe optimiste: printre trăsăturile tipice unui vals nominalizăm măsura de $\frac{3}{4}$, diferite modele tipice în acompaniament instrumental (*bas – acord; bas – acord – bas*). Cu alte cuvinte, caracterul genului este redat indirect, fin și delicat, într-o formă latentă.

În același timp, nu pot fi neobservate și niște trăsături de dialogare care sunt tipice mai mult genului de concert instrumental decât celui de sonată. Aplicarea acestui procedeu contribuie la provocarea interesului ascultătorului, intensificând aspectul comunicativ al creației în cauză. Specificul genului de vals influențează asupra gândirii compoziționale a compozitorului: deși aici se folosește forma de sonată, gradul de dezvoltare intonațională este scăzut. Tratarea ca atare lipsește, fiind substituită de un mic episod (p. 22), interpretat de pian *solo*, care are o funcție compozițională evidentă: de a separa expoziția de repriză. Așadar, structura părții a treia poate fi tratată ca forma de sonată cu episod.

Tema principală se deosebește printr-o flexibilitate aparte, folosind intonații rotunjite și cuprinzând diverse registre. În linia melodică observăm aceleași intonații de secunde mărite, secunde mici descendente, cvarte micșorate, varieri cromatice ale treptelor care confirmă încă o dată integritatea intonațională a ciclului.

Exemplul 56:



În versiunea interpretativă a lui E. Verbețchi materialul muzical este interpretat într-un tempo moderat, cu sublinierea caracterului de vals al melodiei temei principale. Interpretul reușește să obțină un timbru cald, plin al sunetului, frazele melodice fiind cântate foarte firesc, grațios, fin, omogen. Acest efect este susținut și la nivelul dinamicii: linia melodică lipsită de contraste se interpretează în limita nuanței *mf*.

Sub aspect tematic, *puntea* (din cifra 18) seamănă cu tema principală, dar sună mai agitat, mai vioi. Linia melodică a clarinetului capătă un caracter mai motric, unde urmărim și diverse salturi pe intervale mari; paleta nuanțelor dinamice se extinde până la *f*. Tema secundară (cifra 20) are un desen melodic mai puțin obișnuit construit pe salturi de octave micșorate în diverse registre. Același procedeu îl urmărim și în partida pianului unde observăm salturi pe intervale și mai mari (duodecimă). În linia acompaniamentului predomină o factură transparentă care redă o sonoritate mai liniștită.

În *repriză* materialul temei principale, fiind expus cu o octavă mai jos, sună mai dramatic; aici are loc și modificarea culorilor timbrale. Inițial (în expoziție), această temă cuprinde nu doar registrul mediu și cel grav, dar și cel acut, în repriză ea a fost expusă doar în registrul grav și cel mediu, fapt ce creează unele dificultăți de ordin interpretativ.

Solistul este nevoit să se adapteze la schimbul rapid al registrelor, ceea ce necesită o flexibilitate mare a aparatului interpretativ, a intensității buzelor, a coloanei de aer expirate pentru a obține intonația, expresia și culoarea timbrală necesară a sunetului. K. Mühlberg susține: „Clarinetiștii calificați prin intermediul „simțului muscular” fixează tensiunea buzelor încă din faza de pregătire și o mențin în procesul emiterii sunetelor cu o forță dinamică constantă” [200 p. 13]. Analizând înregistrarea creației în cauză, menționăm că E. Verbețchi a reușit în plină măsură să depășească aceste dificultăți, accentuând caracterul materialului tematic.

În *tema secundară* (ultimul rând, p. 24) are loc modificarea acompaniamentului realizată prin introducerea schimbărilor de înălțime sonoră a acestuia. Măiestria componistică a lui S. Lobel se manifestă în jocul resurselor diferitor registre, în înțelegerea perfectă a rolului lor în dramaturgia creației. Plasarea temei secundare în registrul mai grav duce la scăderea tensiunii, fapt ce contribuie la sublinierea caracterului diferit al temei secundare nu doar prin aspectele tematice, ci și prin cele registrale.

Un exemplu reprezentativ de utilizare a registrelor extreme găsim în cifra 28, unde se află frazele scurte expuse în partida pianului în cinci octave diferite²² (această factură pianistică cu îmbinarea registrelor extreme a fost deja folosită în mișcarea a doua a *Sonatei*). Ultima dată tema clarinetului se desfășoară pe baza pedalelor în partida pianului: acest procedeu se utilizează de către compozitor în toate mișcărilor, devenind un alt factor important de integritate al ciclului.

Exemplul 57:



Partea a patra (*Allegro*) îmbină în sine mai multe funcții, în primul rând – cea de sinteză a tuturor temelor muzicale din părțile precedente. Sub aspect ideatic și tematic, partea finală a ciclului are cel mai mare nivel de contrast față de mișcările precedente, având un caracter mai motric. Subliniem, că în muzica părții finale muzicologul E. Kletinici a găsit unele elemente ritmice ale genului popular *bătuta*. Această mișcare este mai exteriorizată comparativ cu celelalte mișcări, dar cu toate acestea și aici persistă imagini mai interiorizate, mai sumbre din mișcările precedente (ca exemplu putem nominaliza tema inițială a părții finale). Scrisă într-o formă de sonată, partea finală redă imagini obiective, energice, pozitive. Putem afirma că aici se evidențiază mult partida pianului, apar fragmente solistice care nu le urmăream prea des în mișcările precedente, unde predomina partida clarinetului.

Salturile pe intervale ascendente de octave micșorate în *tema principală* susțin integritatea tematică a părții. Această temă sintetizează diferite celule melodice, desene ritmice sincopate, structuri ritmice bazate pe șaisprezecimi și optimi în partida clarinetului și alte procedee. Factura pianului se tratează diferit: aici apar diverse acorduri de structură terțară, care se evitau în mișcările anterioare.

Exemplul 58:





Sub aspect interpretativ, această temă are niște trăsături tipice genului de marș, subliniat de E. Verbețchi și Gh. Strahilevici atât prin extinderea nuanțelor dinamice până la *fff* în partida pianului, dar și printr-o articulație destul de marcată a sunetului. Cu alte cuvinte, în partida clarinetului urmărim așa hașuri ca *marcato*, *tenuto*, *détaché* prin intermediul cărora se realizează această sferă intonațională a materialului muzical.

În expunerea *temei secundare* compozitorul se bazează pe intervale de secundă mare, cvinte, grație cărora melodia devine mai puțin tensionată, mai calmă și pozitivă. În interpretarea lui E. Verbețchi melodia temei secundare capătă un caracter lin și cantabil, iar paleta nuanțelor dinamice se reduce până la *mf*. Sub aspectul articulației, persistă hașurile *legato*, *détaché* datorită cărora melodia sună mai ușor, mai liniștit.

Ca și în mișcarea a treia, dezvoltarea din final este înlocuită cu un mic episod (p. 33-38), care în partida pianului are un caracter glumeț, *scherzando*. Compozitorul utilizează o repriză inversată: inițial fiind expusă tema secundară și doar după ea apare tema principală (p. 42). Este important de subliniat apariția temei principale din prima mișcare (p. 40, cifra 44) ca un factor de integritate al ciclului de sonată.

În final, să trasăm unele concluzii. *Sonata nr. 2* pentru clarinet și pian de S. Lobel tratează în mod individual principiile ciclului din patru părți. Printre cele mai reprezentative trăsături ale ciclului sunt: folosirea principiului de monotematism, repetarea temei principale din prima parte a ciclului în final, folosirea formei de sonată (unde dezvoltarea este substituită cu un episod scurt și nesemnificativ). Raportul tempourilor în cadrul ciclului pare destul de clasic: *Allegro – Largo – Valse – Allegro*, reamintind principiile simfoniei clasice. Același efect are folosirea genului de vals în partea a treia.

Sub aspect interpretativ, remarcăm nivelul înalt al măiestriei lui E. Verbețchi care, în pofida tuturor dificultăților tehnice, intonaționale, de frazare apărute în procesul interpretării creației de față, a reușit să exprime și să redea în mod original conceptul compozitorului.

Interpretul a oferit o viziune proprie a indicațiilor agogice, dinamice în creația lui S. Lobel, reușind să creeze o imagine artistică individualizată. Menționăm, că aceste calități s-au exprimat destul de unitar, ținând cont de faptul că creația a fost interpretată în premieră și nu avea tradiții proprii de interpretare.

3.3. Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră al lui S. Buzilă

S. Buzilă (1937-1998) – compozitor, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, autor al multor lucrărilor simfonice, camerale, vocale. Printre creațiile simfonice semnate de S. Buzilă se numără: *Concert* pentru orchestră de cameră, pian și timpane (1970), *Concert* pentru vioară și orchestră (1970, redacția a doua – 1986), *Uvertura festivă pentru orchestră simfonică* (1972), *Concert* pentru clarinet și orchestră de cameră (1973), *Vals* (1977), *Chișinău*, micro-poem, (1977), *Sonată* pentru pian (1978), *Simfonieta* pentru orchestră de coarde (1979), *Simfonie* în C op. 19 (1981, redacția a doua – 1982), *Sonatină* pentru orchestră de coarde (1982), *Șase piese* pentru orchestră de coarde (1986), *Suită* nr. 1, op. 23a (1992), *Suită* nr. 2, op. 23b (1992), *27 august*: marș simfonic op. 24 (1992).

După cum se vede din exemplele de mai sus, genul de concert ocupă un loc destul de modest în creația compozitorului. Fiind compus în anii 1970, acest concert instrumental a rămas în umbra creațiilor mai cunoscute și mai des interpretate, cum ar fi concertele semnate de V. Zagorschi, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Neaga. Cu părere de rău, din aceasta cauză *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă nu a fost studiat de muzicologii autohtoni. Totodată, fiind interpretată de E. Verbețchi, această creație a rămas în istoria muzicii naționale și a artei interpretative din anii 1970 (înregistrată în fondurile IPNA *Teleradio-Moldova* a fost realizată pe data de 12 noiembrie 1975, având ca protagoniști pe E. Verbețchi, orchestra de cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor Timofei Gurtovoi²³).

Prezența a trei concerte instrumentale în lista creațiilor lui S. Buzilă demonstrează o tendință care a fost menționată de O. Vlaicu: „Referitor la diferențierea interioară a creației instrumentale de cameră a lui S. Buzilă, se distinge clar tendința autorului de a scrie cicluri de proporții sau compoziții monopartite, de a evita lucrările cu program, acordând preferință genurilor tradiționale” [72, p. 54].

Concertul pentru clarinet și orchestră de S. Buzilă prezintă o structură ciclică din trei mișcări cu raportul tempourilor destul de tradițional: *Allegro non tanto*, *Larghetto*, *Allegro con brio*. **Prima parte** a concertului *Allegro non tanto* este compusă în formă de sonată, totuși, cu

unele abateri de la principiile clasice. Această trăsătură și anume tratarea individualizată a formelor tipice muzicii clasice se observă și în alte creații semnate de compozitor.

Introducerea se bazează pe o temă cu intonații bine reliefate, inclusiv săritura pe interval de cvartă descendentă cu mișcarea pe treptele I-a, a II-a, a III-a în tonalitatea de bază *h-moll*. Profilul melodic și anume îmbinarea nucleului cu desfășurarea ulterioară a lui, împreună cu expunerea temei introducerii în tonalitatea dominantei *fis-moll*, creează anumite aluzii la principiile constructive ale unei fugi (*proposta-risposta*). Factura introducerii este preponderent lineară pe baza polifoniei contrastante cu dublarea liniei melodice în octavă. Toate procedeele sus menționate creează un context stilistic baroc.

Dacă ne vom referi la planul tonal al primei mișcări, menționăm interacțiunea principiilor tonale și modale: compozitorul îmbină foarte iscusit elementele tonalității *h-moll* cu treapta a IV-a ridicată (în celula melodică din măs. 5) și cu îmbinarea modului natural cu cel armonic. Concomitent, folosirea treptei a IV-a ridicate în tema introducerii (măs. 4) sau a sextei dorice (sunetul *sol diez*) se tratează ca o intervenție a sistemului modal folcloric și anume a procedeelelor de „cromatică alterațională” (definiția este împrumutată din cartea G. Cocearova și V. Melnic) [28, p. 126] și de polimodalism.

Exemplul 59:

Allegro non tanto

The musical score for Example 59 is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with whole rests and a grand staff (treble and bass) with a complex rhythmic pattern. The second system continues the grand staff with a melodic line in the treble and a bass line, featuring an octave sign (8) and a piano (p) dynamic marking.

Tema principală se bazează pe mișcarea treptată, profilul melodic destul de complex cu folosirea diferitor versiuni ale treptelor (îmbinarea treptei a V-a naturale și celei coborâte). În măs. 23-25 merită să fie menționată folosirea a trei variante diferite ale treptei a IV-a: naturală, ridicată și coborâtă:

Exemplul 60:



Acest procedeu de alternare cromatică a treptelor modului apare ca o trăsătură comună cu gândirea modală a lui D. Șostakovici. Cercetătorul A. Doljanski afirmă: „Concomitent cu modurile deja cunoscute în istorie, Șostakovici utilizează și unele forme noi ale acestora, de exemplu, modul frigid cu treapta a IV-a coborâtă (sau modul frigid coborât)” [124, p. 27]. În cazul concertului lui S. Buzilă găsim unele structuri modale sintetice bazate pe interacțiunea modurilor doric și hipofrigic. Merită să fie menționată natura lineară a facturii orchestrale, dublările melodiei în octavă sau prin intermediul acordurilor de structură terțară, folosirea polifoniei contrastante (măs. 11-12) care dezvăluie unele particularități stilistice ale muzicii baroce.

Exemplul 61:



Partida clarinetului accentuează natura monologică a acestei secțiuni: expunerea liniei melodice ce aparține clarinetului este susținută doar de violoncele și contrabasuri pe baza unei teme de tip *ostinato*. Acest procedeu permite ascultătorului să-și axeze atenția doar pe melodia

solistului. De la interpret se cere un caracter de sunet sumbru, închis, în limitele nuanței *piano* și *mezzo piano*. E. Verbețchi, sesizând caracterul monologic al temei principale, folosește foarte moderat stilul interpretativ concertistic: aici nu este folosită expunerea brilliantă, subliniată a temei principale, ea fiind contopită cu sonoritățile orchestrale.

Expunerea temei principale în orchestră se construiește în întregime din motive melodice împrumutate din introducere, asigurând integritatea intonațională a expoziției. În procesul de dezvoltare discursul muzical devine mai dramatic.

În viziunea interpretativă a lui E. Verbețchi tema principală capătă un caracter elegiac, melancolic realizat prin tratarea specifică atât a textului muzical cât și a mijloacelor de expresie. Astfel, nuanța dinamică *mf* indicată inițial de către compozitor în partida clarinetului este substituită de interpret cu cea de *p*, *mp*, în plus, muzicianul aplică articulația *legatissimo*, accentuând caracterul trist, sumbru al melodiei și obținând un timbru bogat. Este știut din practica concertistică că executarea hașurii *legatissimo* este destul de dificilă și necesită un nivel înalt de măiestrie și o corelare perfectă dintre toate componentele aparatului interpretativ.

Aspectele tehnice ale articulației au fost examinate de către K. Mühlberg care afirmă: „Un *legato* bun se obține nu numai prin aplicarea iscusită a nuanțelor dinamice în procesul unirii sunetelor, dar în mare parte și prin cultura mișcării degetelor. Cu cât mai fin și mai lent, cu o tensiune elastică se cobor sau se ridic degetele, cu atât *legato* va fi mai catifelat (*legatissimo*) sau mai puțin catifelat (*legato* accentuat)” [200, p. 22].

În afară de aceasta, interpretarea hașurii *legatissimo* necesită și o coordonare perfectă a respirației. În aceeași ordine de idei, B. Dikov scrie următoarele: „Este necesar de atras atenția asupra faptului ca expirația și momentul de trecere de la un sunet la altul să se execute cât mai lent, fără careva accentuări ale sunetului” [121, p. 202].

Analizând interpretarea lui E. Verbețchi a creației vizate, observăm că muzicianul a reușit să obțină o sonoritate omogenă a registrelor datorită utilizării unei expirații intense, coordonând perfect forța buzelor și reușind să evite diferite rupturi de sunet, așa-numitele „murdării”. Pe lângă aceasta, clarinetistul pe întreaga durată a melodiei păstrează un ritm uniform, foarte exact.

În ceea ce privește specificul tratării materialului melodic al opusului, aici putem găsi mai multe abateri de la ideea inițială, cum ar fi o frazare mai unitară a partidei clarinetului, unele schimbări ale textului muzical, substituirea figurii ritmice formate din triolet cu un grup format din patru șaisprezecimi. Pentru a demonstra aceste procedee vom aduce următoarele exemple:

Exemplul 62 a (varianta lui S. Buzilă):



Exemplul 62 b (varianta lui E. Verbețchi):



Afirmăm că maniera interpretativă a lui E. Verbețchi exprimată prin specificul tratării temei principale se deosebește prin îmbinarea unei expresii rafinate cu concordanța logică a ideilor. Aceasta se explică prin înțelegerea perfectă de către interpret a conceptului de bază al compozitorului.

Puntea (măs. 37), de asemenea, este construită pe intonațiile temei introducerii cu aplicarea unor procedee polifonice. Astfel, intonația incipientă din introducere formată din secunda mare - secunda mică ascendentă, aici este substituită de secunda mică - secunda mare descendentă. Acest procedeu poate fi tratat ca inversare. Sub aspect tonal, subliniem folosirea procedeelor de politonalitate, unde în fiecare strat al țesăturii orchestrale se află acordurile îndepărtate, cum ar fi: îmbinarea trisonurilor *h-moll* și *f-moll*, tonicilor omonime *Fis-dur* și *fis-moll* (ca un semn al sistemului minoro-major omonim) sau includerea tonicii *G-dur* tratată ca treapta a doua coborâtă în tonalitatea inițială.

Tema secundară (măs. 44) aduce un contrast tematic și emotiv: această temă se deosebește printr-un caracter mai lejer, dansant. Factura muzicală se schimbă, se implică registrul acut al instrumentului solistic. Concomitent, abundența melismaticii de sorginte folclorică (*mordenți, triluri, glissando*) adaugă un colorit propriu. Fiind îmbinată cu sonorități mai fine, această secțiune capătă niște trăsături pastorale. Același scop au și aspectele metro-ritmice ale acestei secțiuni: ea se bazează pe niște modele mai complexe, cu ritm punctat inversat, alternarea capricioasă a modelelor metrice (3/4, 4/4, 2/4).

Exemplul 63:



Tema secundară tinde spre forma tripartită: părțile extreme sunt expuse *solo*, fără acompaniament orchestral. În aceste condiții, nefiind limitat ritmic sau intonațional de partida orchestrală, E. Verbețchi interpretează începutul temei secundare foarte liber, într-o manieră improvizatorică, cu *ritenuto* în măs. 44 și *accelerando* în măs. 46-47.

O atenție deosebită merită să fie acordată specificului interpretării *mordentului* care, pe parcursul istoriei, diferă de la o epocă la alta. Semnul grafic care astăzi în teoria muzicii indică *mordentul* în epoca barocului desemna o varietate a trilului și se numea *pralltriller*. Despre specificul interpretării acestei figuri ornamentale în epoca barocului A. Beischalg scria: „Bach nu urma cu strictețe normele doctrinei franceze – de a începe trilul cu nota superioară, de aceea nu este cazul de a ne abate de la norme – de a începe trilul de la nota de bază” [91, p. 121].

La clasici *pralltriller*-ul, după afirmațiile autorului citat anterior, este tratat astfel: „Ca urmare a introducerii în practică a procedurii de anticipare acest ornament a fost tratat diferit: în calitate de *schneller*²⁴ și *pralltriller*²⁵” [91, p. 171]. În contextul creației de față, E. Verbețchi a tratat mordentul, de asemenea, în două forme: în primul caz acesta este interpretat mai melodizat, cu o ușoară anticipare a hașurii (măs. 55-57), iar în al doilea caz este interpretat scurt, din contul notei de bază (măs. 70-72).

Spre sfârșitul expoziției paleta nuanțelor dinamice se extinde spre deosebire de tema principală, cuprinzând așa nuanțele *mf*, *f*. Linia melodică a temei secundare îmbină toate

registrele instrumentului și necesită de la clarinetist o corelare perfectă a tuturor componentelor aparatului interpretativ în vederea obținerii unei sonorități uniforme, cu aplicarea hașurii *détaché*.

Dezvoltarea se construiește din trei faze. Prima fază (începând cu măs. 80) tratează materialul temei principale, faza a doua se construiește pe elementele melodice ale temei secundare, în timp ce faza a treia reprezintă o cadență destul de desfășurată. Un rol important în cadrul primei faze capătă o celula expresivă formată din secunda mică ascendentă – terța mică descendentă din tema introducerii care dinamizează și dramatizează discursul muzical (vezi, de exemplu, măs. 82-83). Sonoritatea devine mai dansantă, acută, apropiindu-se de *scherzo*. Aici apar desene ritmice acute noi (triplele, combinație din două optimi pe timpul doi înconjurate de pauze etc.).

Registrul clarinetului în cadrul fazei a doua se extinde considerabil atingând sunetul *re*³. Plasarea temei în registrul acut creează mai multe dificultăți de ordin interpretativ, aceste sunete fiind destul de greu de interpretat, deseori suferind intonația. E. Verbețchi depășește dificultățile interpretative, folosind procedee de emiterie ale sunetului, cum ar fi: un sunet dens, bogat timbral, pe nuanța dinamică *forte*, reținerea maximă a duratelor, articulația exactă a frazelor muzicale.

O sarcină aparte prezintă interpretarea trilurilor în diferite registre, găsind o digitație potrivită pentru a păstra interpretarea omogenă a trilurilor, fără devieri de sunet. În cadrul dezvoltării un rol aparte capătă timbrul de clopote, pe care S. Buzilă îl introduce și pe hotarul fazei a doua cu cadență. Astfel, culoarea timbrală are o funcție compozițională.

Ultima fază a dezvoltării și anume *cadența* cere o analiză aparte. Examinând locul și rolul cadențelor în istoria artei interpretative, A. Fedotov afirmă: „Până la începutul sec. al XIX-lea cadența în concertele instrumentale avea un caracter improvizatoric, adică se presupunea că solistul va demonstra în propria sa cadență măiestria, virtuozitatea și înțelegerea perfectă a caracterului creației interpretate și a stilului autorului... Mai târziu, cadențele erau scrise de compozitori, acestea erau introduse atât în prima mișcare a creației cât și în cea de-a doua și a treia” [252, p. 113]. Astfel, una din trăsăturile de bază ale cadenței este caracterul improvizatoric, presupunând o tratare liberă a metro-ritmului, a nuanțelor dinamice, agogice etc.

E. Verbețchi de fapt creează o cadență proprie, bazându-se pe laturile melodice ale cadenței semnate de S. Buzilă. El păstrează cele mai expresive celule și fraze, dar le tratează foarte liber, schimbând deseori modelele ritmice originale, fondul intonațional al pasajelor, ca urmare, raportul materialului scris de autor cu cel inventat de interpret se află în echilibru.

Pentru a demonstra aportul lui E. Verbețchi la recompunerea cadenței din *Concertul* pentru clarinet, vom include ambele versiuni: prima prezintă textul original al lui S. Buzilă, a doua – descifrarea variantei compuse de E. Verbețchi.

Exemplul 64 a:

The musical score for Example 64a is written for a single melodic line in treble clef, D major (three sharps), and 3/4 time. It spans eight staves. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piece is characterized by intricate melodic lines, including several trills (*tr*) and a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mp* at the start, *p* (piano) in the fifth and sixth staves, and *frull.* (full cadence) and *ord.* (ordered cadence) at the end. The notation includes various ornaments like grace notes and slurs, indicating a highly technical and expressive piece.

Exemplul 64 b:



Așadar, în contextul estetic-stilistic al muzicii contemporane E. Verbețchi-interpretul îi readuce cadenței semnificația ei inițială, tipică pentru epoca barocului – ca a unei zone de improvizație a interpretului. După cum menționează A. Merculov, în acea perioadă „..., lipsa unor prevederi în textul de interpretare al cadenței nu era un obstacol pentru solist. Pentru aceasta se potrivea orice acord instabil înaintea finalului piesei sau ariei (a unei părți din sonată sau concert). Mai mult, doritorul de a se prezenta cu o cadență o putea începe și pe tonica finală, iar deja după acest *solo* era interpretat încă o dată *tutti* orchestral sau al instrumentului acompaniator” [174].

Rolul și funcția cadenței în creație, după cum remarcă A. Merculov, era perceput în mod diferit de muzicieni, iată de ce, „..., în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, unii muzicieni tot mai mult insistau la o legătură cât mai organică a cadenței cu muzica interpretată” [175].

Cu toate acestea, marea majoritate a cadențelor din acea epocă nu conțineau careva elemente intonaționale comune cu creația interpretată. După cum afirmă cercetătorul citat mai sus „..., deseori ele erau construite în baza unor mișcări melodice generalizate (de exemplu, sub

forma unor game, arpegii)” [175]. Astfel, prin mijloace interpretative de expresivitate se reconstruiește specificul stilistic și comunicativ al concertării din epoca barocului.

Așadar, în perioada barocului s-au cristalizat două tendințe diferite de compunere a cadenței de către solist. Conform primei tendințe, cadența solistului se compunea de către interpret pe baza tematismului creației sau, cel puțin, al părții unde a fost inclusă această cadență. Astfel, interpretul devenea coautor al compozitorului. Tendința a doua consta în utilizarea de către interpret a așa-numitor *forme generale sonore* (cum ar fi pasaje, diferite procedee tehnice lipsite de individualitate intonațională), care accentuează latura tehnică a concertului în detrimentul aspectului tematic al lui. În cazul lui E. Verbețchi observăm folosirea primei tendințe care nu doar îmbogățește conceptul componistic inițial ce aparține lui S. Buzilă, ci și păstrează integritatea intonațională a creației vizate.

O trăsătură esențială în procesul interpretării oricărei cadențe este aplicarea și interpretarea cât mai perfectă a procedurii *rubato*. După cum afirmă B. Dikov, acesta „..., se întrebuintează în cele mai diverse creații, însă cel mai oportun este utilizarea lui acolo, unde este necesar de a accentua caracterul emotiv sau dramatic al muzicii. Foarte eficient și adecvat este de a-l folosi în creații cu caracter improvizatoric și în cadențele solistice” [121, p. 133].

Tehnica de interpretare a *rubato*-ului a fost explicată de același autor care menționează: „Cea mai complexă și fină manifestare a agogicii este interpretarea „în tempou liber” sau „în tempou *rubato*”. Arta interpretării *rubato* se bazează pe depășirea artistică justificată a metro-ritmului mecanic prin intermediul unor nuanțe agogice fine. Dificultatea procedurii *rubato* constă în faptul că el întotdeauna trebuie să fie firesc și logic. Pentru obținerea acestuia interpretul trebuie să aibă un simț al măsurii artistice bine dezvoltat, să înțeleagă bine stilul și caracterul creației interpretate” [121, p. 132-133].

Trebuie de subliniat faptul că în interpretarea propriei sale cadențe E. Verbețchi ne oferă o paletă variată a nuanțelor dinamice. Cadența este începută la nuanța *pp* cu aplicarea hașurii *non legato* care, ulterior, trece într-o articulație *marcato* cu extinderea nuanței dinamice până la *mf*. Apogeul întregii cadențe este plasat odată cu începerea secvențelor armonice ascendente cu care finisează întreaga cadență.

Merită să fie remarcat și gradul foarte înalt de înțelegere al legităților componistice demonstrate de E. Verbețchi: cadența re-făcută de el se încadrează foarte firesc în stilul individual al lui S. Buzilă, nu se percepe ca un material sonor străin, demonstrând un simț impecabil al stilului muzical, un anumit „mimetism” la stilul componistic individual.

În *repriza* primei părți care, de fapt, se transformă într-o a „doua dezvoltare” observăm caracterul instabil al materialului muzical, abundența secvențelor, dezvoltarea melodică, ritmica, factuală, mai ales în punte care este extinsă considerabil în comparație cu expoziția (măs. 194-221) și a secțiunii finale a acestei părți și anume a *Codei* orchestrale (măs. 238, *Con moto*).

Principiile polifonice se realizează foarte iscusit de compozitor în expunerea temelor de bază în cadrul reprizei: aici tema principală se expune în registrul acut, în timp ce tema secundară în registrul grav, fapt ce provoacă adăugarea nuanțelor noi: profilul sonor astfel devine mai echilibrat. Pe plan tonal, subliniem păstrarea raportului tonal inițial și în repriză (*h-moll* – *H-dur*), fapt care pune sub semnul întrebării manifestarea principiului formei de sonată.

Așadar, tratarea individualizată a formei de sonată în prima parte a *Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră* de S. Buzilă dezvăluie o trăsătură tipică pentru mai multe creații de acest gen semnate în secolul al XX-lea. După T. Ter-Martirosean, „..., se dinamizează repriza, deseori fiind contopită cu coda, care generalizează dezvoltarea anterioară. Deși tema principală și secundară poartă un caracter contrastant individualizat, la baza lor deseori se regăsește integritatea intonațională care duce la folosirea principiilor monotematice” [197, p. 255].

Particularitățile constructive ale primei părți din *Concertului pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă sunt reprezentate în următoarea schemă:

Tabel 12:

Expoziția				Dezvoltarea			Repriza			
Intro	TP	Puntea	TS	TP	TS	Cadenza	TP	Puntea	TS	Coda
11	25	7	36	32	33	26	24	28	16	19
<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h-fis-Fis</i>	<i>H</i>	<i>d-gis-g</i>	<i>c-h</i>	<i>H</i>	<i>h</i>		<i>H</i>	

Partea a doua a concertului (*Largetto*) se deosebește prin atmosferă instabilă și tragică, cu sonoritățile sumbre ale instrumentelor cu coarde pe hașura *legato*, cu factura orchestrală cromatizată. Sub aspect metro-ritmic, pulsația devine mai rară, partida orchestrală fiind expusă pe doimi și pătrimi în cadrul tempoului foarte lent. Aici predomină sunetul *si bemol* în funcție de „elementul central al sistemului” (folosind definiția lui Iu. Holopov) [254, p. 37]. În general, structura modală a acestei părți poate fi caracterizată ca una cromatică formată din 12 semitonuri (așa-numitul *cromatism intratonal*) [28, p. 126].

Exemplul 65:



În ceea ce privește latura intonațională a părții a II-a a ciclului, compozitorul folosește același procedeu de îmbinare a diferitor versiuni ale treptelor (de exemplu, treapta a III-a în măs. 7), îmbogățește linia melodică în partida clarinetului cu intonațiile de secundă mărită ca în partea I-a (măs. 20), iar intonația din măs. 29 seamănă cu măs. 18, 20 din partea I a ciclului. Așadar, în pofida faptului că tematismul părții mediane are un caracter independent, folosirea intonațiilor deja manifestate în partea I conduce la integritatea stilistică a întregului concert.

Aspectul arhitectonic și de dramaturgie are și el particularitățile proprii. Astfel, partea a II-a reprezintă o formă bipartită complexă cu funcții diferite ale fiecărei secțiuni. Prima secțiune (măs. 1-68) dezvoltă imaginile muzicale pline de statică, iar în cadrul secțiunii a doua (indicația autorului *Cadenza*, p. 21, măs. 69) imaginile devin mai senine, iar factura orchestrală destul de densă este substituită de una mai limpede bazată pe alte principii. Aici, pe prim-plan, se află o nouă cadență a clarinetului susținută ulterior de flaut care se tratează de autor ca al doilea instrument solistic aplicat local la nivelul părții a doua. Prin aceasta se confirmă introducerea principiilor concertistice nu doar la nivelul instrumentului solistic, ci și la nivelul unui instrument orchestral. Rolul cadenței afirmă încă o dată latura monologică a acestei creații.

Sub aspect interpretativ, mișcarea dată este lipsită de contraste acute ale nuanțelor dinamice sau de articulație, interpretul redând melodiei un caracter tragic, concentrându-se pe această stare emotivă, pe expresivitatea aparte. Totodată, dezvoltarea dinamică duce la

extinderea nuanțelor până la *f*. O anumită dificultate pentru interpret reprezintă modul de repartizare al respirației, care nu ar întrerupe logica frazelor muzicale de proporții. După cum remarcă A. Fedotov, o greșeală deseori comisă de interpreți, este „..., faptul că uneori muzicienii, respectând exact regulile de repartizare ale respirației, scurtează sunetul înainte de momentul schimbului respirației. Iată de ce dirijorii, muzicienii și pedagogii experimentați accentuează necesitatea reținerii maxime a sunetului care precedă inspirația” [252, p. 75].

Analizând înregistrarea sonoră a concertului, menționăm că, pe lângă respectarea regulilor generale de frazare menționate anterior, după schimbul respirației, E. Verbețchi nu modifică nuanța dinamică, hașura sau tempoul creației, reușind să păstreze integritatea frazelor muzicale. Cadența din această parte la fel este supusă unor modificări melodice, Eugen Verbețchi reușind să o apropie mai mult de conceptul mișcării. De exemplu, repetarea succesivă a aceluiași sunet pe vârfurile melodice este accentuată în versiunea lui E. Verbețchi.

Exemplul 66:



Partea a treia (*Allegro con brio*) are un caracter vioi și jucăuș cu predominarea imaginilor pozitive²⁶. Finalul ciclului se tratează mai puțin tradițional, grație apariției cadenței în funcție de codă a întregului concert. Ca și în mișcările precedente, această cadență este supusă unor modificări ne semnificative, interpretul conducându-se în linii generale de versiunea compozitorului.

Din punct de vedere interpretativ, ea reprezintă sinteza unor tablouri sonore rustice unde sunt prezente anumite elemente melodice de tip *scherzo*. Interpretul a reușit să îmbine iscusit diferite sfere imaginative, aplicând diverse forme de articulație, o paletă mare de nuanțe dinamice de la *pp* la *f* și alte procedee.

Exemplul 67:



Structura compozițională a părții finale arată în felul următor:

Tabel 13:

A	B	A ₁	C	A	D	A	D (Coda)
Allegro con brio			Cantando leggero	Tempo I		Allegro non troppo	Cadenza
măs. 1	măs. 39	măs. 57	măs. 93-108	măs. 109	măs. 165	măs. 217 - 274	măs. 275-311
E		F	cis E	E	cis	E	H - E

Așadar, structura compozițională a finalului tinde spre forma rondo de tip clasic alcătuită din 5 secțiuni cu două episoade bazate pe tematism diferit. Cadența încheie partea finală având funcția compozițională de codă. Merită să fie menționat și planul tonal al părții finale, unde refrenul reprezintă tonalitatea *E-dur*, iar ambele episoade se expun în tonalitatea paralelă (*cis-moll*). Un alt argument în favoarea formei rondo este tematismul contrastant al ambelor episoade.

Sub aspect ideatic, partea a treia sintetizează toate sferile muzicale ale concertului, stabilind unele legături la distanță. Astfel, caracterul muzical al finalei dezvoltă imaginile temei secundare din partea I, tema secțiunii *Cantando leggiero* împrumută materialul intonațional din tema principală, iar cadența folosește foarte activ celulele înfrumusețate de apogiaturi din tema de bază a părții finale a ciclului.

Interpretând această mișcare, E. Verbețchi a reușit să redea caracterul sacadat, săltăreț, vesel al materialului tematic obținut prin aplicarea articulației *staccato*, pe alocuri accentuând timpii tari ai structurilor metro-ritmice, astfel evidențiind caracterul dansant al melodiei. Acest material tematic este îmbinat cu alte sfere imaginative mai lirice, unde interpretul reușește să exprime caracterul cantabil al melodiei.

Pe marginea analizei întreprinse, facem unele concluzii. Cercetarea făcută anterior ne permite să afirmăm că *Concertul* pentru clarinet și orchestră de S. Buzilă prezintă un concept sintetic, îmbinând mai multe trăsături stilistice și de gen. Sub aspect stilistic, aici găsim o influență puternică a neobarocului (gândirea lineară, procedee *ostinato*, diferite trăsături polifonice, cum ar fi polifonia contrastantă, inversia etc.). Sub aspect arhitectonic, la macro-nivel, structura tripartită a concertului lui S. Buzilă cu raportul tempourilor *Allegro con tanto* – *Largetto* – *Allegro con brio* dezvăluie o tratare destul de tradițională.

Un loc aparte în contextul dat îl ocupă aluziile la concertele semnate de compozitorii din secolul al XX-lea și, mai întâi de toate, care aparțin clasicului muzicii contemporane D. Șostakovici (tratarea tipului de „concert-monolog” (definiția aparține E. Mironenco) [53, p. 709].

Sub aspect tematic, acest concert folosește principiile monotematismului, tipice pentru romantismul muzical. Tema introducerii din partea I penetrează toate elementele tematice ale primei părți (tema principală, inversia temei în cadrul punții, implicarea intonațiilor temei introducerii în tema secundară). Acest procedeu afirmă dezvoltarea tradițiilor romantismului muzical în cadrul genului de concert instrumental semnat în a doua jumătate a secolului trecut.

E. Mironenco relatează: „Nu toate concertele din acea perioadă sunt egale ca valoare artistică, dar aproape în toate se simte influența noilor tendințe artistice, printre care mai principale sunt cele neofolclorice și neobaroce, ele generând noi varietăți ale genului concertistic” [53, p. 709]. Elementele neobaroce se îmbină organic cu elementele melodice și ritmice ale folclorului autohton. Această îmbinare se realizează pe baza simțului improvizatoric care unește două sfere stilistice destul de îndepărtate. Improvizația folclorică se realizează în primul rând în ornamentica bogată plasată în partida clarinetului, iar caracterul improvizatoric de

tip baroc se regăsește în structurile melodice bazate pe principiul variațional de dezvoltare, în tratarea cadențelor solistice și în alte procedee realizate atât la nivel componistic cât și interpretativ.

Predilecția compozitorului față de orchestra de cameră (în loc de orchestra simfonică) de asemenea reflectă o tendință nouă în creația concertistică a compozitorilor din Moldova din anii 1970 și anume „tendința generală de camerizare a muzicii contemporane” [idem].

Cu privire la raportul partidelor solistice și orchestrale, muzicologul rus A. Anisimov distinge patru tipuri diferite de interacțiune. Primul tip este determinat ca *acompaniament* și constă în susținerea partidei solistului în condițiile predominării incontestabile a solistului. Al doilea tip se bazează pe *competiția* solistului cu orchestra, care duce la delimitarea rolurilor forțelor interpretative de bază. Al treilea tip este orientat pe *alianța* solistului cu orchestra, din care rezultă o interacțiune paritară a instrumentului solistic cu orchestra. Și ultimul tip de interacțiune (numit de cercetător *conducere*) legitimează „rolul de lider al orchestrei în dezvoltare tematică a materialului muzical” [82], în timp ce partida instrumentului solistic este supusă dezvoltării simfonice” [82]. Unicitatea *Concertului* pentru clarinet și orchestră de cameră al lui S. Buzilă constă în faptul că, aparținând în general tipului trei din clasificarea menționată anterior, el în același timp subliniază importanța instrumentului solistic prin includerea cadențelor în toate trei părți ale ciclului.

3.4. Istorioare amuzante (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z.

Tkaci

Importanța majoră a genului de suită pentru creația compozitorilor din Moldova a fost apreciată de nenumărate ori de către diferiți muzicologi. Tendința spre îmbinarea pieselor muzicale în cadrul unei creații ciclice, după cum menționează T. Berezovicova, își are sorgintea „..., în arta muzicală populară, mai ales în mostrele folclorice ce conțin elemente de suită ca, de exemplu, „ciclurile pastorale” de tip doină-joc, potpuriurile instrumentale din repertoriul lăutăresc etc.” [12, p. 7].

Această tendință spre *ciclizare* se observă și în creația compozitoarei din Republica Moldova Z. Tkaci, în moștenirea căreia găsim numeroase exemple de suită. În primul rând este vorba de *ciclurile vocale*: *Buna dimineața* pe versurile lui Gr. Vieru (1967), *Trei monoloage* pe versurile lui Gr. Vieru (1969), *Din poezii Moldovei* pe versurile lui A. Busuioc, Gr. Vieru, V. Teleucă, V. Codiță, A. Ciocanu ș.a. (1984), *Ceai stelar* pe versuri de O. Driz (1994) ș.a. O

altă latură a acestei tendințe o prezintă ciclurile semnate *pentru cor de copii: Abecedarul cântă* (1989), *Cimilituri muzicale* (1989), *Abecedarul vesel* (1993), *Cântă, joacă litera* (1997) ș.a.

În ceea ce privește suitele instrumentale, putem nominaliza mai multe creații: *Din folclorul evreiesc – 4 piese* pentru vioară, violoncel și pian (1995), *7 piese* pentru instrumente de suflat și pian pentru copii (1987), *5 motive* pentru cvartet de coarde (1986), *Album pentru copii* pentru pian (1986), *Suita* pentru 2 pian (1983), *5 piese* pentru cvartet de coarde (1981) ș.a. În acest context, merită să fie studiat și ciclul instrumental *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde compus în anul 1978²⁷. Menționăm că în muzica camerală europeană există mai multe exemple de utilizare a acestui tip de ansamblu, inclusiv așa capodopere ale muzicii universale ca *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde (K. 581) de W. A. Mozart, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 34 de C. M. Weber, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115 de J. Brahms, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 30 de P. Hindemith, *Cvintetul* pentru clarinet și cvartet de coarde op. 146 de Max Reger ș.a.

Sub aspectul istorico-stilistic, creația analizată a Z. Tkaci poate fi determinată ca suită modernă bazată pe 6 piese contrastante unificate prin mai multe procedee – atât extra- cât și intra-muzicale. Din prima categorie fac parte principiile programatismului muzical realizate prin adresarea la povestirile semnate de prozatorul național Gh. Gheorghiu care, în 1968, a editat o culegere de istorioare pentru copii intitulată *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* Din cele 25 de povestiri incluse în culegerea de față, Z. Tkaci a selectat doar 6, încadrându-le excelent într-un concept unic dedicat lumii copilăriei.

Sub aspect interpretativ, merită să fie menționat faptul că programatismul oferă mai multe avantaje în crearea conceptului interpretativ propriu. În acest context, cercetătorul rus Gh. Krauklis afirmă: „În cazul când interpretul asociază imaginile de bază și specificul dezvoltării muzicale ale unei piese cu un fenomen sau subiect concret, concepția interpretativă generală capătă concordanță și finalitate. Cu alte cuvinte, în asemenea cazuri este mai ușor de realizat integritatea interpretării” [156, p. 38].

Este binecunoscut faptul că o parte majoră a creației Z. Tkaci este dedicată copiilor. Interesul pentru această tematică este explicat de către compozitoare astfel: „Îmi place foarte mult să scriu pentru copii. Este o activitate distractivă, ea ajută să păstrezi senzația de contact direct cu publicul. Copiii nu sunt doar niște ascultători recunoscători, dar și interpreți pasionați” [148, p. 7].

Revenind la problema abordată, remarcăm faptul că motivul selectării povestirilor de față și expunerea lor în succesiunea respectivă vine din dorința de a păstra forma tradițională a

ciclului în corelația tempourilor și în faptul că aceste povestiri redau diferite aspecte ale psihologiei copilului, ale viziunii lui asupra lumii înconjurătoare. Fiecare piesă este precedată de un epigraf care are scopul de a reda rezumativ conceptului de bază al fiecărei povestiri.

Prima piesă a ciclului intitulată *În pădure* se bazează pe o istorioară despre un băiat Ilie, care încearcă să privească pădurea prin ochelarii de soare, descoperind în cele din urmă că ochii omului „văd mult mai frumos” [40, p. 72]. Așadar, în această istorie simplă și copilărească se ascunde o idee filozofică profundă.

Sub aspect structural, piesa reprezintă o formă bipartită simplă contrastantă *a b*. Ambele părți sunt unificate printr-o mică cadență expusă în partida clarinetului în măs. 15-17.

Exemplul 68:



În ceea ce privește materialul muzical, funcția melodică aparține clarinetului, în timp ce cvartetului de coarde îi este rezervată funcția de acompaniament. O introducere din 8 măsuri bazată pe o pedală armonică este construită pe un acord destul de tensionat *do-bemol – fa – mi-bemol¹ – la-becar – la-bemol¹*.

Exemplul 69:

Îmbinarea sunetelor *la* și *la bemol¹*, formând un interval de octavă micșorată, redă prin procedee armonice atmosfera pădurii plină de mister care, la nivel timbral, este realizată prin folosirea *sul ponticello*, iar sub aspect ritmic acest efect este amplificat prin apariția în partida violoncelului a sunetului *do-bemol* sincopat, care ar putea fi asociat cu imitarea ciocănitorei.

Acest procedeu face parte din așa-numita „reprezentare asociativă” (definiția aparține lui Gh. Krauklis) [156, p. 57], a cărei esență constă în redarea diferitor fenomene ale vieții (tipuri de mișcare, calitățile materiale specifice ale obiectelor sau fenomenelor ș.a.). Aceste „...”, procedee ilustrative, de regulă, sunt mai evidențiate, având un caracter mai reglementat și univoc, ceea ce în mod corespunzător îi orientează și pe interpreți” [156, p. 58].

Specificul melodic al partidei clarinetului este caracterizat de G. Cocearova astfel: „Melodia lentă, lină, cu caracter de vals, e departe de aspectul ilustrativ și este menită să redea mișcările spiritului” [148, p. 72]. Desfășurarea melodică se bazează pe un principiu tipic pentru stilul melodic al Z. Tkaci: este vorba de dezvoltare liberă cvasi-improvizatorică, care cucerește vârfurile melodice noi.

Sub aspect modal, melodia clarinetului se construiește în baza cromaticii formate din 12 trepte, unde pe prim-plan se află coeziunea a trei elemente melodice: *terța mică* – *secunda mică* – *terța mică* în mișcare ascendentă (în măs. 8 și 9). În măs. 13 și 14 apare o altă intonație semnificativă în partida clarinetului: este vorba de alternarea mișcării descendente *do-diez²* – *la-diez¹* și ulterior *do-becar²* – *la-becar¹*, care apare ca un echivalent sonor al ideii de schimbare, de percepție a pădurii prin ochelari și fără ochelari de către eroul mic al primei părți a ciclului.

Secțiunea a doua se începe în măs. 18 prin modificarea facturii cvartetului de coarde: în acompaniament apare o factură mai evidențiată sub aspect ritmic, cu desene ritmice acute, care au trăsături comune cu dansul popular *joc mare*. Această inovație ritmică dinamizează întreaga piesă, în timp ce în partida clarinetului are loc extinderea diapazonului instrumental prin implicarea registrului acut până la sunetul *mi³*, apariția unor desene ritmice noi și alte procedee.

În pasajul final al acestei părți mișcarea ascendentă se compensează cu ceea ce descendentă (măs. 28-31), linia melodică revenind de la sunetul *mi-becar³* până la *sol*. În măs. 36-42 apare a doua micro-cadență a clarinetului care nu doar echilibrează întreaga structură a piesei (fiind percepută ca o reflecție a primei microcadențe), dar și sintetizează unele elemente melodice ale întregii mișcări. Este vorba de modelul ritmico-melodic, succesiunea *terța mică* – *secunda mică* în mișcarea descendentă.

Exemplul 70:



Grație interpretării lui E. Verbețchi, muzica primei părți capătă un caracter vizual bine pronunțat, provocând unele asocieri cu muzica cinematografică. Printre cele mai importante procedee folosite de E. Verbețchi remarcăm trei tratări diferite ale sunetului instrumentului susținute de alte mijloacele muzical-interpretative. Astfel, în secțiunea inițială interpretul cântă linia melodică foarte exact atât din punct de vedere ritmic (fără *accelerando* sau *ritardando*) cât și dinamic (*pp*). Clarinetistul evită accentele în melodie, utilizând în exclusivitate hașura *legato*. Toate aceste procedee contribuie la formarea unei imagini mai obscure, misterioase.

În secțiunea a doua interpretul modifică brusc toate procedeele interpretative, reieșind din calitatea materialului sonor. Aici apare o intonație mai dramatică, susținută de folosirea *crescendo* și *accelerando* în partida clarinetului, cu apogeul întregii piese plasat în cadența clarinetului de pe p. 5, unde dinamicul atinge *forte*.

În general, tratarea remarcilor dinamice indicate de compozitor de E. Verbețchi merită o atenție aparte. Deși, în cadrul secțiunii a doua Z. Tkaci indică *mf* și *f*, E. Verbețchi face acest contrast mai pronunțat, de fapt interpretând o evoluție dinamică treptată – de la *mp* până la *ff*. Astfel, se realizează conceptul interpretativ propriu al muzicianului pe baza textului muzical propus de compozitor.

O valoare aparte are interpretarea cadenței finale a clarinetului, care demonstrează simțul subtil al formei muzicale al lui Verbețchi. Remarcile Z. Tkaci *morendo*, *pp* sunt interpretate foarte fin, moale, creând un contrast considerabil cu secțiunile precedente ale formei muzicale.

În cea de-a doua piesă *Neastâmpărații* expusă la fel într-o formă bipartită simplă, predomină o gândire lineară susținută de mișcarea *ostinato* a liniei acompaniamentului expusă în partida violoncelului. Anume procedeele metro-ritmice redau foarte exact o energie internă ascunsă, starea lăuntrică a copiilor neastâmpărați.

Exemplul 71:

Allegro

The musical score for Example 71 is written for a clarinet and a cello. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has one sharp (F#). The melody in the clarinet part is marked *mf* and features a syncopated rhythm with eighth and sixteenth notes. The cello part is marked *pizz.* (pizzicato) and *mf*, playing a monorhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Linia melodică este caracterizată printr-o factură ușor sincopată unde se urmărește principiul de *fugato* cu elemente de *stretto*. Inițial, tema este expusă la clarinet, după care este preluată de violă, grație timbrului asemănător. Vorbind de factura polifonică a ciclului Z. Tkaci, este necesar să afirmăm că aceasta se manifestă prin apariția pe al doilea plan a altei linii melodice expuse în partida violoncelului.

Începând cu măsura 28, apare un interludiu care pregătește secțiunea a doua a formei: aici toate vocile se construiesc pe un element de fundal expus monoritmic. În materialul tematic al partidei clarinetului pătrund elemente din acompaniamentul temei din secțiunea inițială expusă în partida violoncelului. Urmărim o imitație graduală care produce un efect ilustrativ, fiind asociat cu distracția copiilor la săniuș despre care e vorba în textul literar.

Particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat la fel prin tratarea specifică a textului muzical. Aceasta s-a realizat mai cu seamă prin înlocuirea unor hașuri menite să accentueze atmosfera creată de compozitor. Astfel, chiar de la începutul piesei observăm utilizarea hașurii *staccato* în partida clarinetului în locul indicației *tenuto*, evidențiind caracterul sprintar, vioi al piesei. O asemenea abordare a conținutului muzical a fost însoțită de respectarea strictă a tempoului în prima secțiune a piesei. Odată cu intervenția primei viori în măs. a 19-a și până în măs. 28, clarinetul trece pe ultimul plan îndeplinind funcția de acompaniament. Aici urmărim o predominare vădită a sonorității instrumentelor cu coarde care pregătește cea de-a doua secțiune. Linia lor melodică este însoțită de un *cresc.* destul de pronunțat. În pofida

indicației *p* în măsur. 28-33, interpreții păstrează nuanța dinamică de *f*, astfel menținând caracterul vioi al piesei. În plan metro-ritmic, în această secțiune, urmărim accelerarea tempoului care are scopul de a pregăti culminația generală a lucrării.

Odată cu intervenția violei în măsur. 48 are loc o încetinire semnificativă a tempoului. În măsur. 52 sunt expuse unele structuri melodice noi care au ca scop redarea stării de supărare, de vină a copiilor. Materialul tematic apare într-un aspect nou în partida clarinetului (măsur. 55-59), având un caracter mai meditativ, liric. Creația este finisată în tempoul de bază al lucrării printr-un pasaj ascendent în partida clarinetului.

A treia piesă *Necazuri* se bazează pe o temă mai lirică, mai melancolică, care redă o stare de tristețe, de supărare, fiind expusă într-un tempo moderat. Din nou, compozitoarea preferă o factură lineară, care contribuie la formarea raportului complementar al vocilor: sunetele prelungite expuse în partida clarinetului sunt completate cu pasajele scurte în partida viorilor secunde. Sub aspect melodic, aici se utilizează mișcarea pe terțe cu coborârea la un ton, care capătă o funcție de leit-intonatii ale întregului ciclu. A doua secțiune a piesei date se începe odată cu expunerea materialului tematic în partida viorii prime (*con sord.*). Această secțiune este extinsă datorită repetării la sfârșitul piesei a materialului tematic. Întreaga piesă este scrisă în formă bipartită simplă cu introducere și încheiere.

Caracterul elegiac, liric al piesei este redat extraordinar de către interpreți prin respectarea tempoului, prin accentuarea intonațională a liniei melodice. Aceasta este realizată prin marcarea timpului slab în partida violei și a timpului tare în partida violinei secunde. Urmărim aici o amplificare comună a nuanței dinamice prin intermediul căreia se realizează integritatea compozițională a piesei. Atmosfera este rarefiată abia din măsur. 23, unde are loc o diminuare generală. În pofida caracterului vesel, sprintar al liniei melodice din partidele grupului instrumentelor cu coarde, E. Verbețchi păstrează caracterul melancolic, meditativ al temei.

A patra piesă intitulată *Săniuța nouă* ne readuce la jocurile de iarnă ale copiilor. Are un caracter vesel, motric. Este caracterizată printr-o factură destul de densă cu proprietăți ilustrative. În partida primei viori și a violei sunt expuse într-o formă *ostinato* grupuri din șase șaisprezecimi, accentele cărora de fiecare dată coincid cu alt timp al măsurii, iar în partida viorii secunde sunt expuse grupuri din patru șaisprezecimi. O astfel de suprapunere a desenelor ritmice dinamizează întreaga piesă. Linia melodică expusă inițial la clarinet are un caracter de *scherzo*, vesel, haios, dinamic. Aceste trăsături sunt accentuate prin utilizarea în linia melodică a apogiaturilor. În ceea ce privește forma piesei respective aici avem forma tripartită simplă, iar dezvoltarea materialului tematic se realizează prin folosirea principiului variațional.

Interpreții tratează în mod propriu nuanțele dinamice indicate de Z. Tkaci: astfel, de la început nuanța *p* se înlocuiește cu cea de *mf*. Caracterul dinamic, vioi este păstrat până în măs. 15, unde are loc o diminuare generală a piesei, melodia fiind interpretată la *pp*. În această piesă se demonstrează aptitudinile tuturor muzicienilor de a cânta în ansamblu: atât caracterul motric cât și sonoritatea inițială se păstrează până la sfârșitul piesei.

Începând cu măs. 21, E. Verbețchi interpretează partida lui foarte delicat, la *p*, conștientizând perfect faptul că aici rolul lui constă în susținerea partidei primei viori, căreia îi aparține funcția melodică. În ceea ce privește tratarea hașurilor, ca și în partea a doua a ciclului, E. Verbețchi înlocuiește hașura *tenuto* cu *staccato* pentru a accentua caracterul piesei.

A cincea piesă – *Cântec de leagăn* – este expusă într-o formă tripartită simplă. Întreaga temă este construită pe alternarea a două cvarte consonante, fiind lipsită de desene ritmice acute. Este ușor sincopată, ceea ce produce efectul unui legănat.

Linia acompaniamentului este expusă într-o factură acordică. Alternarea grupurilor ritmice este realizată prin utilizarea figurilor *antispast* și *coriamb*²⁸ atât în partida instrumentelor cu coarde cât și a clarinetului. Acest fapt confirmă folosirea diferitor modele ritmice ce aparțin ritmului *giusto-silabic* tipic pentru folclorul național. Printre proprietățile cântecelor de leagăn aparținând folclorului românesc sunt mișcarea melodiei pe trepte alăturate sau pe salturi mici. O astfel de evoluare a liniei melodice urmărim în prima secțiune și mai cu seamă în măs. 11-18.

Exemplul 72:

The musical score for Example 72 is presented in two systems. The first system contains the first four measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note D4, followed by eighth notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment (bass clef) starts with a half note D3, followed by chords of D4-F#4, E4-G4, and F#4-A4. The fourth measure shows a staccato effect marked 'ord.' and 'pp'.

Așadar, observăm o sinteză foarte organică a trăsăturilor genuiste ale folclorului național (cântec de leagăn) și a particularităților stilistice ale Z. Taci.

Caracterul liric al piesei este redat de interpreți prin utilizarea unei palete timbrale aparte, menite să evidențieze specificul genului cântecului de leagăn. Aceasta s-a manifestat prin accentuarea intonațională a figurilor melodico-ritmice tipice acestui gen, prin utilizarea flageoletelor în partida primei viori. Materialul tematic expus în partida clarinetului este realizat de interpret destul de uniform, monoton, păstrând nuanța dinamică *pp* și redând o stare de somnolență a copilului. Anume această idee determină profilul dinamic uniform al secțiunilor extreme ale miniaturii. În partea mediană, din contra, E. Verbețchi utilizează pe deplin resursele agogicii și ale dinamicii, creând câteva valuri sonore care tind spre apogeul piesei în măs. 37. Această secțiune poate fi comparată cu visurile copilului, cu niște evenimente tulburătoare care se produc în subconștiința lui. Este uimitor cum E. Verbețchi a sesizat și a redat în paleta sonoră acest concept al piesei.

Partea finală a suitei se intitulează *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* și reprezintă o sinteză a întregului ciclu, având, după cum menționează G. Cocearova, anumite aspecte comune cu genul de tocată. „Piesa este dinamică, ritmul său mobil și elastic o apropie de genul de tocată. Intonațiile energice, impulsive ale temei, desfășurate pe fundalul unui acompaniament de tip ostinato, creează o atmosferă generală de acțiune și este înrudită cu melodiile instrumentale, având caracter improvizatoric ce nu se încadrează în structura tipică de dans” [148, p. 75].

În liniile melodice ale instrumentelor cu coarde găsim leit-intonația din piesele precedente ale ciclului (vioara I, violă în măs. 27). Ulterior, asemenea elemente le regăsim în partida clarinetului. Aceste structuri melodice sunt proprii pentru cea de-a doua piesă a ciclului *Neastâmpărații*. Unele elemente comune cu figurile ritmice din partea a patra – *Săniuța nouă* le regăsim în măs. 79.

Exemplul 73:

În măs. 46 linia melodică este expusă într-o factură imitativă cu elemente de *stretto*. Inițial, tema este expusă în partida clarinetului, fiind preluată de prima vioară.

Contrastul piesei finale cu cea precedentă este foarte bine marcat de interpreți prin utilizarea unor mijloace de expresivitate care au reliefat caracterul vioi, festiv, fiind subliniat în materialul tematic expus în partida clarinetului (măs. 8) prin evidențierea accentelor indicate în textul autorului. Sub aspect stilistic, partea finală a ciclului suferă niște influențe ale stilului lui D. Șostakovici.

Putem conchide că particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat prin aplicarea diverselor metode necesare pentru redarea exactă a mesajului creației: o înțelegere perfectă a conceptului componistic propus de Z. Tkaci și, ca rezultat, o redare adecvată a ideii muzicale; un caracter vizual bine pronunțat al interpretării, crearea imaginilor muzicale care redau perfect toate semnele și semnificațiile textului muzical; o tratare destul de liberă a indicațiilor compozitoarei (ce țin de articulație și dinamică) care, totuși, nu denaturează conceptul ciclului, ba din contra, contribuie la dezvăluirea lui mai exactă; clarinetistul demonstrează o paletă foarte variată a procedeelelor timbrale, selectând pentru piesă, imaginea, tipul de melodică, o soluție sonoră proprie; prin aceasta, E. Verbețchi creează o viziune proprie a textului muzical semnat de Z. Tkaci.

3.5. Concluzii la capitolul 3

1. Pe baza schițelor analitice realizate în cadrul cap. 3, putem concluziona că E. Verbețchi-interpretul se manifestă ca un veritabil *coautor* al compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Influența și participarea lui activă la apariția noilor creații pentru clarinet semnate de compozitori naționali, precum și formarea tradițiilor de interpretare ale acestora se realizează în mai multe aspecte.

2. În comparație cu repertoriul universal, în cadrul repertoriului național pentru clarinet și cu participarea clarinetului, interpretul rezolvă un șir de probleme specifice. Printre ele se numără *reflectarea tradițiilor de interpretare împrumutate din muzica populară* în creațiile semnate de V. Rotaru, S. Lobel, S. Buzilă, Z. Tkaci, la tratarea componentului folcloric al creațiilor cântate. Aportul lui E. Verbețchi se realizează multilateral, suprapunând toate etapele creative: de la procesul de compunere al pieselor, atunci când muzicianul conlucrează cu compozitorul, explicând unele subtilități interpretative, căutând împreună cu compozitorul procedeele adecvate stilului popular de interpretare la instrumente de suflat până la tratarea individualizată a pieselor compozitorilor din Republica Moldova de diferite genuri și stiluri, cum ar fi sonata, concertul instrumental, un ciclu de piese pentru ansamblul cameral cu participarea clarinetului etc. Imitarea stilului popular în creațiile studiate îmbină și aspecte metroritmice (formule ritmice ale genurilor de dans popular), melodice (redarea specificului melodic al muzicii, al stilului doinit, al melismaticii caracteristice muzicii populare). Un loc important îi aparține și specificului timbral, care cere întruchiparea specificului sonor al instrumentelor folclorice în cadrul tradiției academice.

3. În repertoriul național muzicianul E. Verbețchi aduce experiența și măiestria interpretativă căpătate în repertoriul universal, soluționând cu succes problema de sinteză a diverselor stiluri de interpretare de geneză academică și folclorică. Așadar, *specificul stilistic neobaroc* în *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă se realizează prin tratarea corectă a procedeelelor polifonice, prin înțelegerea specificului facturii multivocale. În ciclul semnat de Z. Tkaci *Istorie amuzante (șase crochiuri)* pentru cvartet de coarde și clarinet E. Verbețchi demonstrează o interpretare stilistic echilibrată a materialului melodic destul de cromatizat apropiat stilului lui D. Șostakovici. În piesele *programatice* (cum ar fi părțile din ciclul menționat anterior de Z. Tkaci) se observă un caracter vizual bine pronunțat al interpretării, crearea imaginilor muzicale care redau perfect toate semnele și semnificațiile textului muzical. În creațiile de diferite genuri semnate de compozitorii din Republica Moldova

interpretul manipulează foarte iscusit cu modele ritmice ce aparțin *genurilor primare* (*vals* din partea a 3-a sau *marș* în tema principală din partea finală a *Sonatei* de S. Lobel, genul de *romanță* în *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră de V. Rotaru ș.a.).

4. În toate creațiile studiate putem observa o tratare liberă a indicațiilor compozitorilor (articulație, dinamică, tempo) care, totuși, nu denaturează conceptul componistic, ci din contra, contribuie la dezvoltarea lui mai fidelă. Probabil, un apogeu al *libertății interpretative*, al intervenției interpretului în textul componistic poate fi considerată crearea cadențelor proprii pentru *Concertul* lui S. Buzilă care, totodată, se încadrează perfect în fondul intonațional al creației vizate, demonstrând astfel un anumit „mimetism” în raport cu stilul componistic individual al compozitorului.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Concluzii

Contribuția autorului la obținerea rezultatelor științifice noi constă în următoarele: în baza analizei înregistrărilor capodoperelor repertoriului universal și național pentru clarinet, cîntate de E. Verbețchi, am identificat și am sistematizat cele mai importante procedee interpretative caracteristice stilului lui E. Verbețchi. Acestea la rândul lor, au servit drept suport pentru soluționarea problemei cheie a studiului, și anume: evidențierea principiilor interpretative individuale ale lui E. Verbețchi și elucidarea aportului acestuia la dezvoltarea artei interpretative autohtone pentru clarinet din a doua jumătate a secolului XX, în perspectiva aplicării acestora în practica concertistică, pedagogică și științifică. Materialele tezei scot în evidență influența enormă a interpretului și omului de cultură E. Verbețchi asupra evoluției artei muzicale din Republica Moldova. Influența în cauză constă în dezvoltarea tradițiilor pedagogiei naționale, în îndrumarea generațiilor de clarinetiști, care activează actualmente în diferite țări ale lumii; în realizarea înregistrărilor mai multor creații de diverse genuri (clarinet solo, clarinet și pian, ansambluri camerale, creații pentru clarinet și orchestră), în stabilirea unor standarde interpretative și artistice; în stimularea creației componistice din Republica Moldova din a doua jumătate a sec. al XX-lea. Vom exprima principalele concluzii ale tezei în materialul ce urmează.

1. Clarinetistul Eugen Verbețchi a promovat tradițiile instrumentale lăutărești ale meleagului natal, moștenind talentul muzical de la părinții și bunicii săi, reprezentanți ai unei familii dotate în care toți cântau la diferite instrumente, cu precădere la cele de sulfat. Educația de acasă a stimulat dezvoltarea măiestriei instrumentale, atât solistice cât și camerale, a lui E. Verbețchi în cadrul instruirii academice. Evident că și înzestrarea sa muzicală nativă a fost fructificată în procesul de studiu (la Chișinău și Sankt-Petersburg), precum și în prodigioasa sa activitate profesională polivalentă (solist, artist al orchestrei, membru al diferitor ansambluri camerale).

2. După cum se poate constata din materialele tezei, repertoriul muzicianului este unul foarte vast, acoperind un spectru istorico-stilistic variat, care cuprinde creații de la muzica barocului până la muzica secolului XX. Astfel, activitatea artistică a lui Eugen Verbețchi conține și aspectul de promovare a muzicii secolului XX în Republica Moldova. Protagonistul tezei se numără printre puținii instrumentiști care au interpretat în premieră absolută pe scena autohtonă mostre ale muzicii contemporane universale (M. Reger, P. Hindemith, L. Bernstein, B. Bartók,

I. Stravinski ș.a.), iar în ceea ce privește repertoriul național, el a devenit primul interpret al unui număr mare de opusuri muzicale semnate de Ș. Neaga, V. Zagorschi, Z. Tkaci, V. Poleacov, S. Lobel, M. Fișman, V. Verhola, B. Dubosarschi, V. Rotaru, S. Lungu, S. Buzilă, multe dintre ele fiindu-i dedicate.

3. Ca solist și ansamblist E. Verbețchi a cultivat un sunet fenomenal, personalizat, susținut de o paletă timbrală unică, care-l diferenția de alți interpreți atât din Republica Moldova, cât și de peste hotare. Acest sunet se alimentează, inclusiv, dintr-un impecabil simț orchestral-timbral, cultivat pe parcursul activității sale în Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale, unde a interpretat mai multe *solo-uri* de excepție.

4. Tratarea individualizată a sunetului i-a permis accesarea la procedeul „mimetism timbral” aplicat în mai multe creații camerale și orchestrale din repertoriul universal și național.

5. Analiza detaliată a moștenirii instrumental-camerale a interpretului permite formularea celor mai importante calități ale lui Verbețchi-ansamblistul. Muzicianul nu se fixa doar pe interpretarea propriei partide, ci acorda și acompaniamentului atenția cuvenită. Conștientizând rolul acestuia la profilarea întregului, el îl considera un partener plenipotențiar al partidei solistice și îl includea în ecuația creării conceptului interpretativ propriu. Toate aspectele interpretative ce țin de frazare, articulație, dinamică, agogică ș.a. erau deduse din specificul timbral al instrumentelor din ansamblu.

6. O calitate extraordinară a prestației muzicianului poate fi considerată libertatea improvizatorică pluridimensională a actului interpretativ. În plan diacronic am depistat variabilitatea tratărilor aceleiași creații, condiționată de: maturizarea profesională și personală a interpretului, componența ansamblului cameral, personalitatea interpreților-parteneri. La nivelul materiei sonore această libertate artistică s-a manifestat în toate nuanțele măiestriei interpretative, în tratarea tempourilor și registrelor, în modelarea timbrului, dinamicii, articulației etc.

7. Observația despre dimensiunea improvizatorică a interpretării lui E. Verbețchi se cere detaliată. Remarcăm în această ordine de idei crearea cadențelor proprii (*Concertul pentru clarinet și orchestră în A-dur* de W. A. Mozart, K. 622, *Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră* de S. Buzilă etc.) și redactarea ușoară a textului componistic (în creațiile semnate de compozitori din Republica Moldova cu care E. Verbețchi a colaborat).

8. Eugen Verbețchi poseda un simț aparte al structurii arhitectonice, abilitatea de a desfășura firesc materialul muzical pe parcursul întregii creații, mai ales în lucrările de proporții scrise în forme ciclice. Analiza unora dintre ele în cadrul tezei noastre demonstrează că acesta

reuşeşte să construiască un raport concludent al tempourilor în cadrul formelor ciclice, să reliefeze contrastul şi similitudinea mişcărilor sub acest aspect, şi, în consecinţă, să capteze integral atenţia şi coparticiparea ascultătorului.

9. Analiza interpretărilor realizate de E. Verbeţchi-ansamblistul ne-a permis să intuim unele calităţi psihologice ale muzicianului: acesta se serveşte de o modalitate specifică de comunicare cu participanţii ansamblului cameral, care se bazează pe o flexibilitate aparte a empatiei cu ceilalţi, pe crearea unui cadru cooperant benefic, pe un schimb nonverbal de idei şi intenţii şi pe atragerea tuturor într-un elan interpretativ comun.

Recomandări

1. A stimula apariţia lucrărilor ştiinţifice dedicate interpreţilor-întemeietori ai şcolii naţionale de interpretare la instrumente de suflat: D. Gherşfeld, S. Zlatov, N. Cerneatinski, G. Bodoi, I. Novikov, L. Kiseliiov, V. Vilinciuc, B. Davîdov, A. Drapman, G. Şramko, V. Povzun, C. Enenko, V. Hatin, G. Torpan, P. Usaci ş.a.

2. A aprofunda cunoştinţele teoretice asupra specificului interpretării la clarinet, care ar îmbina diferite aspecte din teoria, practica şi metodică de predare la instrumentele de suflat.

3. A dezvolta analiza comparativă a specificităţii şcolii naţionale de interpretare la clarinet (în totalitatea aspectelor ei) cu specificul şcolilor similare din ţările vecine, mai ales din România, Ucraina, Republica Belarus, Federaţia Rusă etc., adică din spaţiile culturale cu care avem tradiţii comune de interpretare instrumentală.

4. A fundamenta particularităţile tradiţiilor naţionale de interpretare considerate în raport cu alte şcoli europene şi a determina rolul lui E. Verbeţchi în contextul tradiţiilor general-europene de interpretare instrumentală.

5. A analiza multiaspectual evoluţia şcolii naţionale de interpretare.

6. A studia influenţa muzicii tradiţionale autohtone asupra creaţiilor pentru clarinet semnate de compozitorii din Republica Moldova, atât în plan componistic, cât şi interpretativ.

7. A stimula apariţia lucrărilor din domeniul criticii muzicale, care ar reflecta viaţa concertistică din Republica Moldova şi aportul interpreţilor de valoare (E. Verbeţchi, G. Strahilevici, S. Covalenco, Ion Josan ş.a.).

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Alexandru T. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1978. 261 p.
2. Alexandru T. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1980. 285 p.
3. Alexandru T. Instrumentele muzicale ale poporului român. București: ESPLA, 1956. 388 p.
4. Andrieș V. Unele observații și recomandări pentru interpretarea concertului pentru violă și orchestră de J. Chr. Bach. În: Artă și Educație Artistică, 2011, nr. 2-3(17), p. 61-67.
5. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Academia de Științe a Moldovei. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
6. Axionov V. Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
7. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova. În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73-87.
8. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
9. Babii V. Studii de organologie. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2003. 268 p.
10. Bălan G. Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical. București: Editura Tineretului, 1965. 260 p.
11. Bărbuceanu V. Dicționar de instrumente muzicale. București: TEORA, 1999. 312 p.
12. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2000. 21 p.
13. Bogdănaș S. Clarinetiștii moldoveni au luat cele mai multe premii. În: Flux: cotidian național, 1998, anul II, nr. 110 (309). p. 8.
14. Boldur A. Muzica în Basarabia. În: Muzica românească de azi. București, 1939, p. 743-950.
15. Breazul Gh. Pagini din istoria muzicii românești: în 5 vol. București: Editura Muzicală, 1966-1981.
16. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
17. Buzilă S. Enciclopedia interpreților din Moldova. Chișinău: Museum; ARC, 1999. 499 p.
18. Cazac A. Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea). Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2011. 28 p.

19. Chironda V. Ciobanu N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.
20. Chise L. Vernisaj sonor cu Eugen Verbețchi și discipolii săi. În: Capitala, 2003, nr. 34 (392). p. 8.
21. Chiseliță V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău, 2009. p. 73-98.
22. Ceaicovschi-Mereșanu G. Învățământul muzical din Moldova [de la origini până la sfârșitul sec. XX]. Chișinău: Grafema Libris, 2005. 275 p.
23. Ceaicovschi-Mereșanu G. Literatura muzicală moldovenească. Chișinău: Lumina, 1982. 120 p.
24. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei. În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Ministerul Culturii al RM, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din RM, 1998. p. 38-43.
25. Ciobanu N. Pagini din istoria catedrei *Instrumente aerofone și de percuție* a Academiei de Muzică „G. Musicescu”. În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței). Chișinău, 1993. p. 65-68.
26. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
27. Cocearova G. Melnic V. Armonia: Istoria armoniei. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
28. Cocearova G. Melnic V. Armonia: Teoria armoniei. Chișinău: Museum, 2001. 219 p.
29. Colac T. Clarinetistul Eugeniu Verbețchi. În: Tinerimea Moldovei, 1971, nr. 20 (5022). p. 4.
30. Comișel E. Studii de etnomuzicologie. București: Editura Muzicală, 1986. 278 p.
31. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești: în 9 vol. București: Editura Muzicală, 1973-1986.
32. Cosma V. Lăutarii de ieri și de azi. București: Editura DU Style, 1996. 384 p.
33. Cristian V. Wolfgang Amadeus Mozart. București: Editura Muzicală, 1958. 343 p.
34. Dănilă A. Mulțumesc, Maestre! În: Literatura și arta, 2001, nr. 40 (2928). p. 4.
35. Demian W. Teoria instrumentelor. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968. 342 p.
36. Dicționar enciclopedic moldovenesc. Chișinău: Red. Principală a ESM, 1989. 720 p.
37. Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. 90 p.
38. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: ARC, 1998. 120 p.
39. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicală, 1998. 190 p.
40. Gheorghiu G. Bună ziua, mulțumesc, la revedere! Chișinău: Lumina, 1968. 71 p.

41. Ghilaș V. Muzica etnică. Tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
42. Ghilaș V. Organologia populară. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău, 2009. p. 66-72.
43. Ghilaș V. Referințe literare privind muzica tradițională și instrumentele ei. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău, 2009. p. 25-33.
44. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p.
45. Ghircoiașiu R. Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicienilor din România, 1992. 264 p.
46. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul *George Enescu*, 1985. 312 p.
47. Levco A. Din toată inima. În: Moldova Socialistă, 1979, nr. 81 (14089). p. 4.
48. Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice Moldovenești, 1985, Vol. 1. 440 p.
49. Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice Moldovenești, 1986, Vol. 2. 508 p.
50. Melinte F. Mozart și Brahms în paginile muzicale dedicate clarinetului: corespondențe spirituale. Galați: Axis Libris, 2011. 220 p.
51. Melnic V. Învățământul muzical: probleme și sugestii. În: Cercetări de muzicologie. Chișinău, 1998. p. 210-214.
52. Mircea N. Prim-clarinet În: Chișinău: Gazeta de seară, 1971, nr. 43 (1795). p. 3.
53. Mironenco E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. În: Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate. Chișinău: *Grafema Libris*, 2009. 952 p.
54. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983. 435 p.
55. Pașcanu A. Despre instrumentele din orchestra simfonică. Sibiu: Ed. Muzicală, 1962. 143 p.
56. Pereteatco A. Muzica instrumentală în Basarabia interbelică. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor (17.00.02), Chișinău, 1997. 17 p.
57. Pojar S. Farmecul muzicii. În: Chișinău: Gazeta de seară, 1990, nr. 281 (7770). p. 3.
58. Poslușnicu M. Istoria muzicii la români. De la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice. București: Cartea Românească, 1928. 632 p.

59. Rotaru P. Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940). În: *Arta*, 97. Chișinău, 1997. p. 140-144.
60. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita SRL, 2007. 104 p.
61. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
62. Spătaru V. La mulți ani, maestre! În: *Curierul de seară*, 2003, nr. 128 (8809). p. 3.
63. Ștefănescu I. Johannes Brahms. București: Editura Muzicală, 1982. 387 p.
64. Tabac L. Suflătorii în ipostază de soliști În: *Tinerimea Moldovei*, 1983, nr. 40 (6879). p. 4.
65. Tihoneac V. Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă, în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2013, nr. 3 (20), p. 59-67.
66. Tihoneac V. Eugen Verbețchi și creația componistică din Republica Moldova. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2011, nr. 1-2 (12-13), p. 116-121.
67. Tihoneac V. Eugen Verbețchi și discipolii săi. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 2 (15). p. 35-38.
68. Tihoneac V. Istorioare amuzante (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z. Tkaci sub aspectul interpretativ. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 3 (16). p. 104-111.
69. Tihoneac V. Muzica franceză pe scena națională. Fr. Poulenc în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi și Victor Levinzon. În: *La Francopolyphonie*. Chișinău: ULIM, 2015, nr. 10/2015, vol. 1. p. 275-287.
70. Tihoneac V. Sonata pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17). p. 134-141.
71. Vasile V. Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995. 320 p.
72. Vlaicu O. Aspecte interpretative ale „Rondoului” pentru vioară și pian de S. Buzilă. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: 2011. 92 p.

În limba rusă:

73. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований. Автореферат диссертации кандидата искусствовед. Москва, 1982. 25 с.
74. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. II. К. 2. Москва: «Музыка», 1985. 269 с.
75. Абрамович А., Лобель С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965. с. 214-288.
76. Аксёнов В. Встречи с Евгением Вербецким. В: Вечерний Кишинев, 1980, nr. 78 (4567). с. 3.
77. Аксёнов В. Евгений Вербецкий. (Кларнет). В: Портреты советских исполнителей на духовых инструментах, Москва: Советский композитор, 1989. с. 127-141.
78. Аксёнов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: сб. науч. тр. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 136-158.
79. Аксёнова Л., Абрамович А. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва, Советский композитор, 1973, том IV. с. 496-511.
80. Аксёнова Л. Молдавская ССР. В: История музыки народов СССР. Москва: Советский композитор, 1974, том V. с. 559-613.
81. Алексеев А. О проблеме стильного исполнения. В.: О музыкальном исполнительстве. Москва, 1954. с. 159-170.
82. Анисимов А. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-solista-i-orkestra-v-zapadnoevropeiskom-skripichnom-kontserte-xvii-xix-vekov#ixzz2SYpGdoKZ> (Data consultării 30.05.2013).
83. Апатьский В. Теоретические основы игры на духовых инструментах. Автореферат диссертации доктора мистецтвознавства. Киев, 1993. 45 с.
84. Арановский М. Мышление, язык, семантика. В: Проблемы музыкального мышления. М., 1974. с. 90-128.
85. Артемьев С. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 23 с.
86. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

87. Багрова Е. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа. Вестник РАМ им. Гнесиных, 2011, № 2. <http://vestnikram.ru/file/bagrova.pdf> (Data consultării 9.04.2014)
88. Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. Москва: Музыка, 1972. 373 с.
89. Баранцев А. Мастера игры на кларнете Петербургско-Ленинградской консерватории 1862–1985 гг. Петрозаводск: «Карелия», 1989. 149 с.
90. Барсова И. Книга об оркестре. Москва: Музыка, 1969. 231 с.
91. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
92. Беленов Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. В: Проблемы высшего музыкального образования. Москва: ГМПИ им. Гнесиных. 1975, вып. XIX. 159 с.
93. Белых М. Рядовой, но... не заурядный. В: Вечерний Кишинев, 1981, № 282(5071). с. 3.
94. Бенгельсдорф С. Вечер камерной музыки. В: Вечерний Кишинев, 1984, № 130 (5819). с. 3.
95. Бенюмов М. О специфике художественных средств музыканта-исполнителя. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1985. 25 с.
96. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестре. Москва: Музыка, 1972. Том 1, 306 с. Том 2, 524 с.
97. Беров Л. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1964. 188 с.
98. Благодатов Г. Кларнет, Москва: Музыка, 1965. 21 с.
99. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. В: Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство. Москва: Музыка, 1979. 167 с.
100. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
101. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, Ленинград: Музыка, 1969. 200 с.
102. Бондурянский А. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса. Москва: Музыка, 1986. 78 с.
103. Борисова М. Интересный Концерт. В: Советская Молдавия, 1982, № 22 (14580). с. 4.
104. Браудо И. Артикуляция. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1973. 200 с.
105. Веденин И. Формирование методической самостоятельности в процессе педагогической подготовки музыканта-исполнителя. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ленинград, 1985. 19 с.

106. Вискова И. Расширение штриховой палитры деревянных духовых инструментов как освоение нового тембрового пространства. В: Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. с. 132-140.
107. Влад П. Встреча с музыкой. В: Народное Образование, 1985, № 99 (2458). с. 2.
108. Волков Н. Основы управления звучанием при игре на кларнете. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ленинград, 1987. 24 с.
109. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. Москва: Альма Матер, 2008. 399 с.
110. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: Пособие по истории зарубежной музыки. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского. Москва, 2003, вып. 1. с. 5-97.
111. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. Москва: Музгиз, 1963. 54 с.
112. Гайдамович Т. Мастера игры на духовых инструментах Московской Консерватории. Москва: Музыка, 1979. 192 с.
113. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1965. 431 с.
114. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века. В: Проблемы музыкальной драматургии XX века. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1983, вып. 69. с. 5-48.
115. Гигов К. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле. (На примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот). Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1977. 20 с.
116. Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. В: Эстетические очерки. Москва, 1967, вып. 2. с. 149-186.
117. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
118. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: Учебное пособие для вузов. Москва: Владос, 2004. 174 с.
119. Гузий В., Леонов В. История теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Ростов-на-дону: Цветная печать, 1997.
120. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962. 116 с.
121. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
122. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва. Музгиз, 1956. 101 с.

123. Диков Б. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бема. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Москва, 1985. 45 с.
124. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: Черты стиля Д. Шостаковича. Москва, 1962. с. 24-86.
125. Друскин М. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1969. 111 с.
126. Евгений Вербецкий. Кишинев: Prut International, 2006. с. 30.
127. Захария И. Золотой кларнет Молдовы. В: Независимая Молдова, 2006, нг. 154. с. 4
128. Захария И. Наставник будущих виртуозов. В: Независимая Молдова, 2004, № 199-200 (3406–3407). с. 4.
129. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества. В: Эстетические очерки. Москва, 1967, вып. 2, с. 98-190.
130. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва: Музыка, 1976. 480 с.
131. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. Москва: Музыка, 2007. 128 с.
132. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии. Сост. А. Абрамова. Кишинев: Издательство КГУ, 1988. 48 с.
133. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. 222 с.
134. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика. Ленинград: Музыка, 1985. 160 с.
135. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
136. Клетинич Е. С. Лобель. Москва: Советский Композитор, 1973. 96 с.
137. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
138. Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник. Сост. В. Дегтярев. Кишинев: ТИМПУЛ, 1979. 160 с.
139. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Кишинев: Universitas, 1992. 264 с.
140. Корецкий М. Хочу играть на кларнете. В: Молодежь Молдавии, 1984, № 68(4969), с. 2.
141. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетики. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.

142. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 272 с.
143. Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. В: Музыкальное исполнительство. Москва, 1972, вып. 7. с. 47-92.
144. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1966. 122 с.
145. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский Композитор, 1989. 94 с.
146. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 128 с.
147. Кочарова Г. Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач. В: Музыкальная наука на постсоветском пространстве - 2011, международная интернет-конференция. www.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad (vizitat 20.09.2011).
148. Кочарова Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 98 с.
149. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с.
150. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии. В: Музично-историчні концепції у минулому і сучасності: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів: Сполом, 1997. с 65-73.
151. Кочарова Г. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза (к вопросу о национальном и интернациональном в молдавской советской музыке). В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1984. с. 17-28.
152. Кочарова Г. Сквозь призму светлой лирики. В: Вечерний Кишинев, 1989, № 10 (7199). с. 3.
153. Кочарова Г. Стилиевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986. с. 8-15.
154. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции: Академия Музыки им. Г. Музическу. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 112-118.

155. Крастинь В. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. В: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Москва, 1967. 107 с.
156. Крауклис Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. Музыкальное исполнительство: Сб. статей. Москва: Музыка, 1983, вып. 11. с. 34-67.
157. Круль П. Генезис духового та ударного инструментального віконавства Україні. Автореферат (17.00.01). Киев, 2001. 30 с.
158. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Москва, 1979. 50 с.
159. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград: Музыка, 1973. 262 с.
160. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2. Ленинград: Музыка, 1983. 192 с.
161. Левко О. Типология современного камерно-инструментального ансамбля. В: Традиционное и новаторское в современной музыке: Сб. трудов МДОЛГК. Москва: МДОЛГК, 1987. с. 123-138
162. Леонов В. Функции дыхания, губного аппарата и языка и их взаимосвязи при игре на фаготе. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
163. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
164. Лукьянова Е. Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля. Диссертация кандидата педагогических наук. Екатеринбург, 174 с.
В: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-professionalno-kommunikativnykh-kachestv-u-studentov-muzykalno-ispolnitelskikh-#ixzz2RQ7fhznp>
(Data consultării 19.10.2014)
165. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва: Музыка, 1978. 352 с.
166. Мазель Л. О мелодии. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.
167. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
168. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
169. Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. Москва: Музыка, 1966. 105 с.
170. Мартынюк И. Начало. В: Советская Молдавия, 1985, №. 139 (15597). с. 4.

171. Мдивани Т. и др. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – XXI века Минск: Беларус. Навука, 2012. 560 с.
172. Медведева И. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1979. 239 с.
173. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.
174. Меркулов А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: Старинная музыка, 2002, № 2. <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm> (Data consultării 29.05.2013).
175. Меркулов А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: Старинная музыка, 2002, № 3. http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm#_edn1 (Data consultării 29.05.2013).
176. Меркулов А. Проблема целостности интерпретации (на материале фортепианных сюитных циклов Шумана и Мусоргского). Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1981. 24 с.
177. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Москва: Музыка, вып. 1, 1964. 232 с.
178. Методика обучения игре на духовых инструментах. Ред.: Ю. Усова. Москва: Музыка, 1966, вып. 2. 271 с.
179. Милютина И. Камерная инструментальная музыка и музыкознание в современном социокультурном контексте. В: Археология, этнография и искусствоведение Молдавии: итоги и перспективы. Кишинёв: Штиинца, 1989. с. 78-80.
180. Милютина И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978. с. 190-212.
181. Милютина И. Камерный инструментальный ансамбль в Молдавской музыке 60-70х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1988. с. 7-31.
182. Милютина И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции: Академия Музыки им. Г. Музическу. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 79-87.
183. Милютина И. Некоторые национальные особенности музыки Советской Молдавии. В: Музыка и музыканты братских народов Советского Союза. Ленинградское отделение: Музыка, 1972. с. 77-91.
184. Милютина И. Обращаясь к душе человеческой. В: Вечерний Кишинев, 1979, nr. 37 (4226). с. 3.

185. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 136-158.
186. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Кишинев: Центральная типография, 2000. 118 с.
187. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинёв: Б.и., 2014. 464 с.
188. Мироненко Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 104-112.
189. Мироненко Е. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, вип. 80. Київ: изд-во, 2009, с. 377-390.
190. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинёв: Штиинца, 1986. с. 16-26.
191. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
192. Молодые композиторы Советской Молдавии. Сб. очерков. Кишинев: Литература артистикэ, 1982. 98 с.
193. Музыкальное искусство Советской Молдавии. В: Сборник статей. Ред. В. Мунтян. Кишинев: Штиинца, 1984. 84 с.
194. Музыкальная культура Молдавской ССР. В: Сб. статей. Сост. Клетинич Е. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
195. Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965. 328 с.
196. Музыкальная культура союзных республик: Сб. статей. Москва: Музыка, 1970. 265 с.
197. Музыкальная форма. Общая ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974. 396 с.
198. Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1988. 164 с.
199. Мюльберг К. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста /дыхание, напряжение губ, реакция трости, выразительность штриха легато/. Автореферат диссертации кандидата искусствовед. Киев, 1978. 24 с.
200. Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. Одесса: КП ОГТ, 2003. 86 с.
201. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
202. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 318 с.

203. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.
204. Назайкинский Е. Оркестр – инструменты – партитура. Предисловие. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 44. Вып. 1 Москва: МГК, 2003. с. 4-6.
205. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Владос, 2003. 248 с.
206. Ничков Б. Исполнительство на духовых музыкальных инструментах в Беларуси середины XIX – начала XX столетия. Автореферат (17.00.02), Минск, 1999. 23 с.
207. Новикова Р. Фортепианный исполнительский стиль и педагогика Брамса. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1983. 20 с.
208. Островский А. Творческая задача исполнителя. В: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Москва, 1967. Вып. 4. с. 3-21.
209. Петров В. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск IV. Москва: Музыка, 1976. с. 150.
210. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1958. 48 с.
211. Пожар С. Ансамбли с кларнетом. В: Советская Молдавия, 1982, № 296 (14854). с. 4.
212. Пожар С. Их приглашают лучшие оркестры. В: Кишиневские новости, 2003, № 20-21 (639-640). с. 4.
213. Пожар С. Кларнет Евгения Вербецкого. В: Вечерний Кишинев, 1985, № 127 (6116). с. 3.
214. Пожар С. Моцартовский юбилей Е. Вербецкого. В: Столица, 2002 № 546 с. 4.
215. Пожар С. Музыка, вдохновленная дружбой. В: Независимая Молдова, 1999, № 92 (2040). с. 3.
216. Пожар С. Наслаждаясь Музыкой. В: Вечерний Кишинев, 1990, № 281-282 (7770-7771). с. 4.
217. Пожар С. Новая надежда профессора Вербецкого. В: Кишиневский обозреватель, 2000, № 8. с. 4.
218. Пожар С. От замысла к воплощению. В: Вечерний Кишинев, 1985, № 289 (6278). с. 3.
219. Пожар С. Памяти Евгения Вербецкого. В: Кишиневские новости, 2007. с. 4.
220. Пожар С. Полет души талантливой и беспокойной (Творческий портрет кларнетиста Евгения Вербецкого). В: Кодры. Кишинев: Молдова литературная, 1997. с. 269-288.

221. Пожар С. Семеро кларнетистов Евгения Вербецкого. В: Новое Время, 2000, № 99. с. 4.
222. Пожар С. Умолк чарующий кларнет. В: Коммунист, 2007, № 24 (571). с. 11.
223. Пожар С. Что нам предложит исполнитель. В: Кодры, Кишинев: ЦК КП Молдавии, 1986. с. 134-142.
224. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
225. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград. 1962, вып. 1. с. 20-50.
226. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград: Музгиз, 1963. 340 с.
227. Раппопорт С. О вариантной множественности в исполнительстве. В: Музыкальное исполнительство. Москва, 1972. Вып. 7. с. 3-46.
228. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва: Музыка. 1961. 288 с.
229. Розанов С. Основы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1958. 145 с.
230. Рукавишников В. Полифония Моцарта. Москва: Музыка, 1981. с. 94.
231. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 267 с.
232. Рэйляну Л. Конкурс: победы, надежды, проблемы. В: Вечерний Кишинев, 1983, № 91 (5480). с. 3.
233. Скороходов В. Мастер-класс профессора Скороходова. Минск: Витпостер, 2014. 216 с.
234. Соловьева Т. Вербецкий мечтает о кларнетах за 2500 долларов для своих студентов. В: Новое время, 2001, № 46. с. 4.
235. Соллертинский И. Симфонии Брамса. В: Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Ленинград: Музгиз, 1963, 2-е изд. с. 276-300.
236. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
237. Способин И. Элементарная теория музыки. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. 202 с.
238. Степанов А. Особенности тембро-образования кларнета. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ленинград, 1989. 24 с.
239. Столяр З. Заслуженный успех. В: Вечерний Кишинев, 1980, № 35 (4524). с. 3.

240. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Академия Наук МССР, Отдел этнографии и искусствоведения. Кишинёв: Штиинца, 1985. 164 с.
241. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 172 с.
242. Теория современной композиции: Учебное пособие. Ответственный редактор В. Ценова. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
243. Тертерян Р. Драматургическая роль тембра. В: Советская музыка. № 10, 1985. с. 95-98.
244. Тихоняк В., Особенности интерпретации молдавского репертуара для кларнета Е. Вербецким (на примере сочинений В. Ротару) В: Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: [сб. статей]. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. с. 126-135.
245. Уварова О. Парадоксы музыкального барокко: к вопросу о методике преподавания. В: Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Часть II: Сборник статей по материалам международной юбилейной научно-практической конференции к 100-летию саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. 21-22 ноября 2012 г. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова, 2013. 168 с.
246. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Москва, 1979. 41 с.
247. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
248. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 200 с.
249. Усов Ю. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Москва: Советский композитор, 1989. 344 с.
250. Усов Ю. Советская школа игры на духовых инструментах в 1960-1980е гг. В: Музыкальное исполнительство и современность. Сост.: М. Смирнов. Москва: Музыка, 1988. с. 179-212.
251. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования. В: Проблемы музыкальной педагогики. Москва, 1981. с. 89-108.
252. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 159 с.

253. Холопов Ю. Гармония. Москва: Музыка, 1988. 512 с.
254. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс: Учебник. Санкт Петербург: Лань, 2003. 544 с.
255. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Музыка, 1994. 261 с.
256. Холопова В. Теория музыки. Санкт Петербург: Лань, 2002. 368 с.
257. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е издание, Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
258. Царева Е. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
259. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 88-99.
260. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
261. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 158 с.
262. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 318 с.
263. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра Москва: Музыка, 1972. 176 с.
264. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество. Москва: Композитор, 1992. 192 с.
265. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества. Москва: КомКнига, 2007. 224 с.
266. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва, 1986. 39 с.
267. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Музыка, 1977. 274 с.

În limba ucraineană:

268. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти. Автореферат диссертации кандидата мистецтва. Київ, 2001. 21 с.

În limba engleză:

269. Drinker H. The Chamber music of Johannes Brahms. Philadelphia: Elkan-Vogel, 1932. 130p.
270. Etheridge D. Mozart's Clarinet concerto (KV. 622): the clarinetist's view. Gretna, Louisiana: Pelican Publishing, 1983. 192 p.
271. Koons K. Comparing Published Editions of Mozart's Clarinet Concerto, K. 622. <http://www.clarinet.org/clarinetfestarchive.asp?archive=46> (Data consultării 11.11.2013)

- 272.Minor L. Janice “Were they truly neoclassic?” A study of French neoclassism through selected clarinet sonatas by “les six” composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud and Francis Poulenc.
https://etd.ohiolink.edu/ap/10?229086381464460::NO:10:P10_ETD_SUBID:79912
(Data consultării 21.03.2014)
- 273.Osseck W. Brahms’ Clarinet Quintet. University of Rochester, 1942. 34 p.
- 274.Paul Jean-Marie The Poulenc Sonata for clarinet and piano, the French tradition according to Guy Deplus. In: The Clarinet. ICA, 2010. Vol. 37 nr. 2. p. 82-83.
- 275.Veilhan J.-C. The Rules of Musical interpretation in the Baroque Era (17th – 18th centuries). Paris: Alphonse Leduc, 1979. p. 100.

ANEXE

Anexa 1

LISTA DOCUMENTELOR ARHIVISTICE

1. Absolvenții clasei *Clarinet*.
2. Activitatea concertistică și de creație.
3. Afișe de concert.
4. Biografie.
5. Caracteristica șefului catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* a Academiei de Muzică „G. Musicescu” din Moldova, Artist al Poporului din Republica Moldova, profesor universitar Eugeniu Nicolai Verbețchi (4.10.96).
6. Darea de seamă a șefului catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*, profesor universitar E. N. Verbețchi despre lucrul efectuat la catedră pentru perioada 1993-2000.
7. Darea de seamă a șefului catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*, profesor universitar E. N. Verbețchi despre lucrul efectuat la catedră pentru perioada 1999-2002.
8. Darea de seamă a șefului catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*, profesor universitar E. N. Verbețchi despre lucrul efectuat la catedră pentru perioada 2000-2002.
9. Darea de seamă a catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pe anul universitar 2002-2003.
10. Darea de seamă cu privire la desfășurarea examenelor de licență la catedra *Instrumente de suflat și de percuție*.
11. Darea de seamă despre îndeplinirea activității științifice și de creație a colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul 2001.
12. Darea de seamă despre îndeplinirea lucrului interpretativ și metodic la catedra *Instrumente de suflat și de percuție* de la USAM pentru anul 2000.
13. Darea de seamă despre lucrul științifico-metodic și de creație al catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul 2002.
14. Decret al președintelui RSSM cu privire la conferirea titlului onorific de Artist al Poporului din R.S.S. Moldova dlui Verbețchi Eugen. In: *Moldova Suverană*, sâmbătă, 4 mai 1991.
15. Diplomă de onoare dlui Eugen Verbețchi pentru merite deosebite în educația artistică a tinerei generații de interpreți și aportul considerabil la dezvoltarea culturii naționale, cu ocazia sărbătorii frumosului jubileu de 60 ani din ziua nașterii domniei sale (1996).

16. Diplomă dlui Eugen Verbețchi pentru activitate didactică excelentă timp de 45 ani (4 octombrie 2001).
17. Diplomă dlui Verbețchi pentru merite deosebite în dezvoltarea artei muzicale naționale.
18. Diplomă dlui Evghenii Verbețchi, profesor universitar, Artist al Poporului din Republica Moldova pentru contribuția deosebită la dezvoltarea artei interpretative și meritul substanțial în educarea mai multor generații de instrumentiști de valoare (2001).
19. Diplomă profesorului Eugen Verbețchi pentru realizări deosebite la Concursul Internațional al tinerilor interpreți *Eugen Coca*, ediția a VIII-a, 26 iunie 2002.
20. Diplôme de participation. M. In: Mme Eugen Verbetchi a participé(e) à l'Université de vacances „Les arts et la dimension culturelle du développement sociale”. UNESCO 50. République de Moldova 1997.
21. *Eugeniu Verbețchi*. 1936. Biografie.
22. Fișă personală de evidență a cadrelor a lui Eugen Verbețchi (22 noiembrie 2002).
23. Memoriu explicativ.
24. Planul de lucru metodico-științific și de creație al colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul de studii 2003-2004.
25. Planul lucrului metodico-științific și de creație al colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul de studii 2004-2005.
26. Planul lucrului științifico-metodic și de creație al profesorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul 2001-2002.
27. Planul lucrului științifico-metodic și interpretativ al colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul 2001.
28. Planurile de lucru metodico-didactic, interpretativ și de creație ale catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul universitar 2005-2006.
29. Proces-verbal nr. 1 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 3 septembrie 2002.
30. Proces-verbal nr. 2 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 26 noiembrie 2002.
31. Proces-verbal nr. 3 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 13 decembrie 2002.
32. Proces-verbal № 4 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 28 ianuarie 2003.

33. Proces-verbal № 5 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 27 februarie 2003.
34. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 27 martie 2003.
35. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 24 aprilie 2003.
36. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 26 iunie 2003.
37. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 6 septembrie 2003.
38. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 30 octombrie 2003.
39. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 27 noiembrie 2003.
40. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 25 decembrie 2003.
41. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 13 februarie 2004.
42. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 31 martie 2004
43. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 29 aprilie 2004.
44. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 28 mai 2004.
45. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 24 iunie 2004.
46. Proces-verbal nr. 1 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 2 septembrie 2004.
47. Proces-verbal nr. 2 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 18 octombrie 2004.
48. Proces-verbal nr. 3 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 9 decembrie 2004.
49. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 3 februarie 2005.
50. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 31 martie 2005.
51. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 17 iunie 2005.
52. Proces-verbal nr. 7 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 24 iunie 2005.
53. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 8 septembrie 2005.

54. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 20 octombrie 2005.
55. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 1 decembrie 2005.
56. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 26 ianuarie 2006.
57. Proces-verbal nr. 5 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 16 februarie 2006.
58. Proces-verbal al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 30 martie 2006.
59. Proces-verbal nr. 6 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 27 aprilie 2006.
60. Proces-verbal nr. 7 al ședinței catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* din 15 iunie 2006.
61. Programul concertului din 4 octombrie 1996 cu prilejul jubileului de 60 ani din ziua nașterii. Sala cu Orgă.
62. Raport despre activitatea didactică, metodică, științifică și de creație a colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul de studii 2004-2005.
63. Raport despre îndeplinirea jumătății a doua a sarcinii didactice a colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul de studii 2005-2006.
64. Raport despre îndeplinirea jumătății a doua a sarcinii didactice, catedra *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul de studii 2002-2003.
65. Raport despre lucrul metodic-științific și de creație al colaboratorilor catedrei *Instrumente de suflat și de percuție* pentru anul universitar 2003-2004.
66. Scrisoare adresată dlui Verbețchi din partea directorului Alliance Française din Chișinău, Atașatului Cultural Bernard Barbereau.
67. Scrisoare adresată dlui Verbețchi din partea dlui Chebykin Serghei.
68. Автобиография.
69. Автобиография (10 ноября 1994).
70. Аксёнов В. Важный вклад в дело воспитания музыканта-исполнителя. (14.02.1980).
71. Аксёнов В. Ретроспектива творческой эволюции Евгения Вербецкого.
72. Аксёнов В. Троекратный успех молдавского артиста. (03.03.1980).
73. Аттестат доцента. ДЦ. № 009879.
74. Аттестат профессора ПР. № 000520.

75. Выписка из трудовой книжки Вербецкого Евгения Николаевича о работе на научных и педагогических должностях. Сведения о работе.
76. Грамота Вербецкому Евгению Николаевичу за заслуги в развитии искусства, высокое исполнительское мастерство (22 сентября 1967).
77. Диплом второй степени Министерства культуры Молдавской ССР Вербецкого Евгения Николаевича, за исполнительское мастерство на кларнете, продемонстрированное на Республиканском Конкурсе Молодых Исполнителей.
78. Заключение конкурсной комиссии по кандидатуре Вербецкого Е. Н., подавшего заявление о переизбрании его на новый пятилетний срок, в должности заведующего кафедрой *Духовые и ударные инструменты*.
79. Кишинев, Органный зал. Камерный концерт из произведений композиторов Социалистической Республики Румыния. Программа. 3 ноября 1981 г.
80. Копия Диплома Вербецкого Евгения об окончании Кишиневского музыкального училища им. Шт. Няги (1955 г.).
81. Копия Диплома Вербецкого Евгения, окончаний Кишиневской Консерватории им. Г. Музическу (1961 г.).
82. Копия трудовой книжки Вербецкого Евгения Николаевича. Сведения о работе (03.03.95).
83. Личный листок по учету кадров Вербецкого Евгения Николаевича (23 октября 1984).
84. Милютина И. Прощание. Израиль, 2007 г., 23 мая.
85. Наградной лист. Медаль: *Ветеран Труда* от 01.12.1983 г. Юбилейная медаль: *За доблестный труд в ознаменование 100-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина* от 1970 г.
86. Отзыв Р. П. Терехина в ВАК о присвоении Вербецкому Евгению Николаевичу звания профессора (25.09.86).
87. Отзыв М. Л. Биешу об исполнительской и педагогической деятельности залуженного артиста Молдавской ССР, и.о. профессора, заведующего кафедрой *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерватории Вербецкого Евгения Николаевича, о присвоении ему ученого звания профессора кафедры *Духовые и ударные инструменты*.
88. Отзывы М. Л. Биешу, Т. И. Гуртового, Е. Доги, Р. П. Терехина, В. Г. Загорского.

89. Отзывы Ю. А. Усова, А. Г. Самоилэ, С. Н. Еремина, Л. Ф. Худолея, Д. Г. Гершвельда.
90. Отчет о государственных экзаменах кафедры *духовых и ударных инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства* АМТАР.
91. Отчёт заведующего кафедрой *духовых инструментов* Молдавской Консерватории, и.о. профессора Вербецкого Е. Н. о работе за 1982-1987 гг.
92. Отчет кафедры *духовых и ударных инструментов*.
93. Протокол № 2 заседания кафедры *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерватории от 11 сентября 1986 г.
94. Протокол № 7 заседания кафедры *духовых и ударных инструментов* Молдгосконсерватории от 16 января 1987 г.
95. Протокол №12 заседания комиссий Молдгосконсерватории по переизбранию на следующий срок и по замещению вакантных должностей профессорско-преподавательского состава (22 января 1987 г.).
96. Рецензия старшего преподавателя Е. С. Зака на концерт доцента В. В. Левинзона и и.о. доцента Вербецкого Е. Н. Сонатный вечер.
97. Список выпускников, класса кларнета, кафедры *Духовые и ударные инструменты* Молдавской Государственной Консерватории им. Г. Музическу, профессора Вербецкого Е. Н.
98. Список лиц, участвующих в переизбрании профессорско-преподавательского состава Молдавской государственной Консерватории (2 февраля 1987 г.).
99. Список произведений, записанных в фонд радио Молдавской ССР Заслуженным артистом МССР Вербецким Е. Н.
100. Список произведений, записанных фирмой *Мелодия* на грампластинки Заслуженным артистом МССР, и.о. профессора кафедры *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерваторий Вербецким Евгением Николаевичем (3 октября 1986 г.).
101. Список произведений, исполненных в концертных программах заслуженного артиста МССР, профессора кафедры *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерватории им. Г. Музическу Вербецкого Евгения Николаевича.
102. Справка о присвоении Вербецкому Евгению Николаевичу ученого звания профессора по кафедре *духовых и ударных инструментов*.

103. Характеристика Вербецкого Е. Н., заведующего кафедрой *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерватории. Характеристика дана для представления в Министерство культуры МССР.
104. Характеристика заведующего кафедрой *духовых инструментов*, и.о. доцента Государственного Института Искусств имени Г. Музическу и.о. профессора Вербецкого Е.Н. Выдвижение Вербецкого Е. Н. на звание *Заслуженный деятель искусств МССР*.
105. Характеристика заведующего кафедрой *духовых инструментов*, и.о. доцента Государственного Института Искусств имени Г. Музическу Вербецкого Евгения Николаевича. Характеристика дана для поездки в Кубу в качестве консультанта по методике и истории духовых инструментов сроком на три месяца. Протокол №13 от 13 февраля 1974 года. (15 февраля 1974 г.)
106. Характеристика заведующего кафедрой *духовых и ударных инструментов* Молдавской Государственной Консерватории, и.о. профессора Вербецкого Е. Н. для утверждения Вербецкому Е. Н. концертной ставки солиста-инструменталиста в размере 25 рублей.
107. Характеристика научно-педагогической, производственной, исполнительской и общественной деятельности Заслуженного артиста МССР, и.о. профессора, заведующего кафедрой *духовых инструментов*, заместителя декана Молдавской Государственной Консерватории Вербецкого Е. Н. Характеристика дана для представления в ВАК СССР о присвоении ученого звания профессора кафедры *духовых инструментов*. Протокол № 22 от 23 марта 1987 г.
108. Характеристика-рекомендация Вербецкого Евгения Николаевича, доцента, зав. кафедрой *духовых и ударных инструментов* исполнительского факультета Госинститута искусств имени Г. Музическу. Характеристика дана для поездки во Францию в 1983 г. сроком на 7 дней. Протокол № 14 от 26.09.83.
109. Характеристика-рекомендация заслуженного артиста МССР, профессора, заведующего кафедрой *духовых и ударных инструментов*, заместителя декана Молдавской Государственной Консерватории имени Г. Музическу Вербецкого Евгения Николаевича. Характеристика дана для поездки в Тунис сроком на 8 дней сентябре-октябре месяце 1988 г. Протокол № 39 от 20 апреля 1988 года.

Anexa 2

REPERE BIOGRAFICE

Eugen Verbețchi s-a născut la 4 octombrie 1936, în satul Mocra, raionul Râbnița. Mama sa Maria Verbețchi era profesoară în sat, iar tatăl Nicolae Verbețchi era colhoznic și cânta bine la mai multe instrumente: chitară, balalaică și tubă. În familie erau trei copii: Eugen era cel mai mare, fratele mai mic Valeriu (n. 1939) și sora mezină Tamara (n. 1944).

În anul 1951, după absolvirea școlii ucrainene de șapte ani din satul natal, E. Verbețchi a urmat studiile la *Colegiul de Muzică din Chișinău*, în clasa profesorului Vasile Povzun, unde a studiat clarinetul. Din anul 1953, când acesta a fost numit rector al *Conservatorului de Stat „G. Musicescu”*, Eugen și-a continuat studiile în clasa profesorului N. Iordatii. Pedagogii din epoca respectivă mărturisesc despre calitățile deosebite ale elevului E. Verbețchi. Muzicalitatea, dorința de a obține noi cunoștințe și atitudinea serioasă față de profesie au dat roade în perioada anilor de studii la colegiu.

Absolvind în 1955 cu mențiune Colegiul, Eugen Verbețchi și-a continuat studiile la *Conservatorul de Stat „G. Musicescu”* (1955–1961), în clasa primului său dascăl Vasile Povzun. Aici el a continuat să-și perfecționeze măiestria interpretativă și să-și lărgască orizontul cunoștințelor în domeniul disciplinelor muzical-teoretice, având ca profesori pe A. Abramovici, B. Kotlearov, L. Axionov (istoria muzicii), G. Borș (armonie și solfegiu), I. Miliutina (forme muzicale). Munca enormă și dragostea pentru meseria aleasă au asigurat obținerea unor rezultate excelente la învățătură, dovadă fiind diploma de laureat câștigată la concursul universitar al interpreților la instrumente de suflat. Profesionalismul înalt al tânărului muzician și abilitățile lui interpretative i-au permis, ca fiind deja student al anului III la Conservator, să-și înceapă activitatea artistică ca solist²⁹ în cadrul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat (1957), fiind invitat de către Timofei Gurtovoi, pe atunci dirijor al orchestrei. Deja după doi ani (1959) este numit maestru de concert al grupului de clarinete.

După absolvirea *Conservatorului de Stat „G. Musicescu”* în anul 1961, Eugen Verbețchi a urmat prin corespondență studiile postuniversitare de pe lângă *Conservatorul de Stat „N. A. Rimski-Korsakov”* din Sankt-Petersburg cu Vladimir Ghensler (1906–1963) și Vladimir Krasavin (1917–1994). În același an, paralel cu serviciul în orchestra simfonică, Eugen Verbețchi a fost angajat ca lector prin cumul, clasa *clarinet*, catedra *Instrumente de suflat și de percuție*, la *Conservatorul de Stat „G. Musicescu”* (din 1963 fiind redenumit în *Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu”*). În anul 1963 E. Verbețchi a participat la *Concursul Republican al*

tinerilor interpreți la instrumente de suflat obținând premiu de gradul II. În luna decembrie a aceluiași an a participat la *Concursul Unional al interpreților la instrumente de suflat* unde a devenit diplomant.

După moartea prematură a profesorului Vladimir Ghensler în 1963, Eugen Verbețchi și-a continuat învățătura în clasa profesorului Vladimir Krasavin, absolvind cu succes studiile post-universitare în anul 1965. La un an după absolvire (1966), Eugen Verbețchi devine angajat de bază la *Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu”*, fiind numit în calitate de lector superior. Concomitent, a continuat să lucreze – prin cumul (până în anul 1982) – în *Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat*, în calitate de maestru de concert al grupului de clarinete.

La 22 septembrie 1967, pentru înalta măiestrie interpretativă lui Eugen Verbețchi i-a fost conferit titlul de *Artist Emerit din Republica Moldova*. Ca urmare a activității sale artistice vaste, E. Verbețchi a înregistrat numeroase creații în *fondul de aur* al IPNA *Teleradio-Moldova*. În anul 1976, la studioul *Telefilm-Chișinău*, a fost realizat filmul documentar *Evghenii Verbețchi*. De asemenea, muzicianul a înregistrat două discuri de vinil la firma *Melodia*, în care au fost incluse creațiile lui K. Stamitz, A. Dimler, V. Rotaru și V. Poleacov.

Din muzicienii autohtoni E. Verbețchi a colaborat cu pianiștii Ghita Strahilevici, Victor Levinzon, Serghei Covalenco, Nina Sunțova, violoniștii Sofia Propișcian, Boris Dubosarschi, violoncelistul Nicolae Tatarinov, fagotistul Simion Vrînceanu ș.a. De asemenea, a colaborat cu dirijorii T. Gurtovoi, Gr. Șramko, B. Miliutin, A. Samoilă, D. Goia, A. Gauk ș.a. Succese remarcabile a avut și pe tărâmul pedagogic, fiind ales prin concurs, în anul 1969, în calitate de *conferențiar universitar interimar* al catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*, titlu care i-a fost conferit abia în anul 1977, iar din luna octombrie 1970 ocupă postul de șef catedră *Instrumente aerofone și de percuție* a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu”.

În anul 1972 a fost decorat cu medalia *Lucrător eminent al culturii*. În anul 1982 a trecut prin concurs la postul de *profesor universitar interimar* al catedrei *Instrumente de suflat și de percuție*, titlu care, de asemenea, i-a fost conferit abia în anul 1987. În 1983 a fost decorat cu medalia *Veteran al Muncii*. A susținut turnee artistice în Cuba, Moscova, Sankt-Petersburg, Erevan, Sofia, România, Tunisia etc. La 4 mai 1991 i-a fost conferit titlul de *Artist al Poporului din Republica Moldova*.

Pe lângă activitatea interpretativă și pedagogică Eugen Verbețchi a dus o intensă activitate metodico-științifică, didactică, elaborând două culegeri de piese pentru instrumente de suflat. Printre numeroasele transcripții și prelucrări mai putem nominaliza: *Păstorul de pe stâncă* pentru două clarinete și pian de F. Schubert, *Morișca* pentru clarinet și pian de D. Fedov, *Sonata*

pentru flaut și pian de J.S. Bach (prelucrare pentru saxofon și pian) ș.a. Eugen Verbețchi este și autorul unor lucrări metodice:

Despre învățământul primar la clarinet;

Rolul respirației în procesul interpretării la instrumente de suflat;

Din istoria clarinetului;

Cerințele înaintate abiturienților la instrumente de suflat.

Cu aceste lucrări a participat la conferințele republicane, la ședințele catedrei Conservatorului din Sankt-Petersburg și Moscova, de asemenea – la conferințele pedagogilor școlilor muzicale din Republica Cuba, Republica Bulgaria. Împreună cu S. Duja a scris *10 studii de virtuozi pe teme moldovenești* pentru clarinet.

Din inițiativa lui Eugen Verbețchi au fost organizate concursuri republicane ale tinerilor interpreți în anii 1970, 1979, 1983. A fost numit de multe ori președinte și membru al juriului la diverse concursuri republicane și internaționale.

În anul 1996 a fost decorat cu medalia *Meritul Civic*, iar în 1997 – cu ordinul *Gloria Muncii*. A fost membru al Uniunii Muzicienilor din Republica Moldova.

A educat în jur de 100 de discipoli care astăzi îi duc faima în întreaga lume și lucrează în cele mai prestigioase colective atât la noi în republică, cât și peste hotarele ei. Printre elevii săi sunt numeroși laureați ai diferitor concursuri republicane și internaționale, artiști emeriți, doctori în studiul artelor – toți fără excepție fiind minunați interpreți. Printre maeștrii de concert ai clasei sale au fost N. Sunțova, N. Corețcaia, E. Rogozenco, M. Moraru, S. Danilova, A. Criganuța, L. Verbețcaia.

Printre numeroasele realizări ale lui Eugen Verbețchi se numără și sextetul de clarinete *Everans*. În repertoriul sextetului intră *Hora staccato* și *Hora Mărțișor* de Grigoraș Dinicu, *Ragtime* și *Parafrază pe teme melodice populare* de O. Negruță, *Rapsodie în blue* (transcripție pentru sextetul de clarinete) de J. Gershwin, *Badinerie* de J. S. Bach, *Concert pentru trompetă și pian* de T. Albinoni (prelucrare pentru trompetă și sextet) ș.a.

Eugen Verbețchi a decedat la 22 mai 2007, lăsând în urma sa multe idei nerealizate, colegi, prieteni, discipoli și familie.

Anexa 3

LISTA COMPLETĂ A ABSOLVENȚILOR MAESTRULUI

(cu indicarea anului de absolvire)

1. Altă S.I. (1970)
2. Ambros V. (2004)
3. Amelin I.V. (1988-2013), saxofon
4. Andrusenco S.L. (1979)
5. Baranovschi C. S. (1969)
6. Băncilă A.V. (1984)
7. Belousov I.A. (1970)
8. Berlin V.A. (1989)
9. Boboc E. (2001)
10. Bojonca A.B. (1989)
11. Buldumea D. (2009)
12. Buldumea I. (1984)
13. Burduja P. (?)
14. Cazacu R. (2004)
15. Ceban A. (?)
16. Ceban I.S. (1981)
17. Cebîchin S. A. (1981)
18. Cebotaru A.P. (1971)
19. Cernavca V. (2001)
20. Certan A.A. (1980)
21. Cheiser S.A. (1970)
22. Cheiserman P.M. (1987)
23. Chiriac A. (1993)
24. Chiriac I.P. (1976)
25. Chirilov M. (1997)
26. Chișinevschii I.M. (1968)
27. Chișlaru P. (2003)
28. Cincilei V.V. (1992)
29. Ciochină A. (2004)

30. Ciupac V. (1971)
31. Ciutac A. (?)
32. Cîrciumaru D. (2005)
33. Codreanu V.P. (1979)
34. Colpacci A.B. (1970)
35. Colț V.S. (1973)
36. Corețchi M.A. (1986)
37. Crasnopolischi I.V. (1968)
38. Cravcenco A. (2003)
39. Cuciuc S.G. (1970)
40. Davîdovici D.N. (1974)
41. Dănilă A.C. (1970)
42. Dănilov A. (2003)
43. Doltu L. (?)
44. Duca N. (?)
45. Duja S.I. (1971)
46. Enenco A. (?)
47. Faerman V. (?)
48. Frecauțanu G. (2003)
49. Frotovcean I. (1998)
50. Fulga A. (?)
51. Fux B.I. (1971)
52. Găină V. (2007)
53. Gladîș V.P. (1967)
54. Gorodețchi I.E. (1978)
55. Gorodețchi M.E. (1972)
56. Grosu P.V. (1983)
57. Ichim A. (2001)
58. Ichisceli V.F. (1965)
59. Iriciuc B.A. (1985)
60. Istrati E. (2001)
61. Istrati V.A. (1984)
62. Ivanov P. (?)

63. Lupoi G.I. (1970)
64. Malai P.A. (1983)
65. Moga V.P. (1970)
66. Moroşanu V.P. (1987)
67. Motînga A. V. (1984)
68. Muşat I.T. (1969)
69. Muşat S. (2003)
70. Nagacevschi E.N. (1966)
71. Nani V. (1974)
72. Negruţă A. (1998)
73. Nirca R. (1998)
74. Pascaru A. (1999)
75. Peresnicenco I. (?)
76. Pîslaru P.L. (1984)
77. Ponomariov I. (1998)
78. Plugaru P.C. (1976)
79. Radomschii A.E. (1965)
80. Rîdvan Ş. (2003)
81. Sadigurschi I. (?)
82. Shnitser M.S. (1979)
83. Spînu S. (2005)
84. Stoianov P.D. (1968)
85. Stoilov A. P. (1975)
86. Stratan A. (2004)
87. Strezev A.I. (1978)
88. Şaran O. (2008)
89. Ştefăneţ G.F. (1978)
90. Tamazlîcaru M. (2007)
91. Tatarin A. (?)
92. Tihoneac V. (2003)
93. Tolcaciiov A.S. (1965)
94. Topolniţchi A. (?)
95. Truş S. (1981)

96. Tabur A. (?)
97. Topa A. (2003)
98. Vatovschi I.S. (1967)
99. Voloc A. (?)
100. Zilberman I.L. (1977)
101. Znagovan V. (1989)

Anexa 4

LISTA ÎNREGISTRĂRILOR AUDIO ȘI VIDEO ALE LUI E. VERBEȚCHI

4.1. Lista creațiilor înregistrate în fondul IPNA Teleradio-Moldova

1. Bach J. Chr. *Adagio pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrată la 10 iulie 1972.
2. Bach J. S. *Sonata in g-moll*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 18 decembrie 1973.
3. Bernstein L. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 20 ianuarie 1979.
4. Bozza E. „*Arie*” *pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrată la 21 martie 1972.
5. Brahms J. *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Cvartetul de coarde al IPNA Teleradio-Moldova. Înregistrat la 26 iunie 1976.
6. Brahms J. *Sonata № 2 pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrată în aprilie 1970.
7. Buzilă S. *Concert pentru clarinet și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Timofei Gurtovoi. Înregistrat la 12 noiembrie 1975.
8. Dimler A. *Concert pentru clarinet și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Lev Marchiz. Înregistrat la 17 mai 1977.
9. Dubosarschi B. *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Cvartetul de coarde al IPNA Teleradio-Moldova: Iu. Nasușkin, A. Mirocinik, B. Dubosarschi, N. Tatarinov. Înregistrat la 18 noiembrie 1982.
10. Fișman M. *Scherzo pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrat la 21 ianuarie 1979.
11. Fișman M. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrată la 12 iunie 1964.
12. Freeman B. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 16 aprilie 1979.
13. István M. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 16 aprilie 1979.

14. Krein Iu. *Nocturnă pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrată la 21 martie 1972.
15. Lobel S. *Sonata № 2 pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrată la 19 septembrie 1968.
16. Lorinov V. „*Piesa*” *pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrată la 1 iunie 1976.
17. Lungul S. „*Scherzino*” *pentru clarinet și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Vladimir Rotaru. Înregistrat la 21 martie 1977.
18. Martinu B. *Sonatina pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 10 decembrie 1973.
19. Mayer A. *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Cvartetul de coarde al IPNA Teleradio-Moldova. Data înregistrării nu se cunoaște.
20. Mozart W. *Concert pentru clarinet și orchestră simfonică*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Alexandru Samoilă. Înregistrat la 27 februarie 1980.
21. Mozart W. *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Cvartetul de coarde al IPNA Teleradio-Moldova. Înregistrat la 5 mai 1974.
22. Mustea Gh. *Trio pentru nai, clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Gh. Mustea (nai); R. Sheinfeld (pian).
23. Perminov L. *Balada pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); H. Talmațscaia (pian). Data înregistrării nu se cunoaște.
24. Poleacov V. *Scherzino pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrat la 9 octombrie 1964.
25. Poleacov V. „*Scherzino*” *pentru clarinet și pian*. Prelucrare: Vladimir Bitkin. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Alfred Gherșfeld. Înregistrat la 26 octombrie 1975. Data înregistrării nu se cunoaște
26. Poleacov V. „*Studiu de Concert*” *pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrat în anul 1972.
27. Poulenc F. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 26 octombrie 1971.

28. Rotaru V. *„Andante cantabile” pentru clarinet și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Vladimir Rotaru. Înregistrat la 12 iunie 1977.
29. Rotaru V. *„Romanță” pentru clarinet și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Vladimir Rotaru. Înregistrată la 2 iunie 1976.
30. Saint-Saëns C. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată la 20 decembrie 1973.
31. Schumann R. *Trei piese pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); N. Sunțova (pian). Înregistrate la 10 iulie 1972.
32. Stamitz K. *Concert nr. 4 pentru două clarinete și orchestră de cameră*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), A. Musienko (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA Teleradio-Moldova, dirijor – Alfred Gherșfeld. Înregistrat la 22 ianuarie 1976.
33. Tkaci Z., *Cvintet „Istorii amuzante” pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: I. Popescu (lectură), E. Verbețchi (clarinet), A. Kaftanat (vioară), A. Mirocnik (vioară), B. Dubosarschi (violă), N. Tatarinov (violoncel). Înregistrat în anul 1978 la Studioul „Melodia”.
34. Templeton A. *Sonata pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrat la 21 ianuarie 1979.
35. Verhola V. *Fuga nr. 1*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), S. Vrîncean Vîrlan (fagot) N. Nicolaiciuc (oboi). Data înregistrării nu se cunoaște.
36. Verhola V. *Fuga nr. 2*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), S. Vrîncean (fagot), N. Nicolaiciuc (oboi). Înregistrată în 1972.
37. Weber C. *Grand duo concertant, Op. 48 pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); S. Covalenco (pian). Înregistrat la 30 martie 1984.
38. Weber C. *Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Cvartetul de coarde al IPNA Teleradio-Moldova. Înregistrat la 7 martie 1975.
39. Zagorschi V. *Sonata-fantezie pentru clarinet și pian*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); V. Levinzon (pian). Înregistrată în anul 1976.

4.2. Lista creațiilor înregistrate de firma „Melodia” pe discuri de vinil.

1. Dimler A. *Concert* pentru clarinet și orchestră de cameră // Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor Alfred Gherșfeld, Moscova, firma *Melodia*, C10 – 12534. Biblioteca Națională a Republicii Moldova – CT 13733.
2. Poleacov V. *Scherzino* pentru clarinet și pian.
3. Rotaru V. *Andante – cantabile* pentru clarinet și orchestră de cameră.
4. Rotaru V. *Romanță* pentru clarinet și orchestră de cameră // Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor V. Rotaru, Moscova, firma *Melodia*, 1980, C10 – 12929. Biblioteca Națională a Republicii Moldova – CT 13908.
5. Rotaru V. *Balada* pentru clarinet și orchestră de cameră // Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor V. Rotaru, Moscova, firma *Melodia*, 1980, C10 – 12929. Biblioteca Națională a Republicii Moldova – CT 13908.
6. Stamitz K. *Concert nr. 4* pentru două clarinete și orchestră de cameră (partea clarinetului II – Artistul Emerit din RSSM A. Musienko) // Orchestra de Cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor - Alfred Gherșfeld, Moscova, firma *Melodia*, 1978, C10 – 09529. Biblioteca Națională a Republicii Moldova – CT 11920.

4.3. Filmografie

Евгений Вербецкий, Telefilm-Chișinău, 1976, FC-23.

Anexa 5

LISTA PUBLICAȚIILOR NOTOGRAFICE REDACTATE DE E. VERBEȚCHI

1. *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chișinău, Editura *Cartea Moldovenească*, 1974.
2. *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chișinău, Editura *Literatura artistică*, 1978.

Anexa 6

CD-UL CU ÎNREGISTRĂRILE AUDIO ALE CREAȚIILOR INTERPRETATE DE E. VERBEȚCHI STUDIATE ÎN CADRUL TEZEI

01. Bach J. Chr., *Adagio* pentru clarinet și pian. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), N. Sunțova (pian). Înregistrat la 10 iulie 1972.

02. Poulenc F., Sonata pentru clarinet și pian. *Allegro tristamente*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), V. Levinzon (pian). Înregistrată la 26 octombrie 1971.

03. Poulenc F., Sonata pentru clarinet și pian. *Romanza*.

04. Poulenc F., Sonata pentru clarinet și pian. *Allegro con fuoco*.

05. Mozart W., Concert pentru clarinet și orchestră, K 622. *Allegro*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet); Orchestra de cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor – Alexandru Samoilă. Înregistrat la 27 februarie 1980.

06. Mozart W., Concert pentru clarinet și orchestră, K 622. *Adagio*.

07. Mozart W., Concert pentru clarinet și orchestră, K 622. *Rondo. Allegro*.

08. Brahms J., Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde. *Allegro*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), Cvartetul de coarde al IPNA *Teleradio-Moldova*. Înregistrat la 26 iunie 1976.

09. Brahms J., Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde. *Adagio*.

10. Brahms J., Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde. *Andantino*.

11. Brahms J., Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde. *Con moto*.

12. Rotaru V., *Balada* pentru clarinet și orchestră de cameră. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), Orchestra de cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor – V. Rotaru. Înregistrată la 12 iunie 1977.

13. Rotaru V., *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), Orchestra de cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor – Vladimir Rotaru. Înregistrată la 2 iunie 1976.

14. Lobel S., Sonata pentru clarinet și pian nr. 2. *Allegro moderato*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), G. Strahilevici (pian). Înregistrată la 19 septembrie 1968.

15. Lobel S., Sonata pentru clarinet și pian nr. 2. *Largo*.

16. Lobel S., Sonata pentru clarinet și pian nr. 2. *Tempo di Valse*.

17. Lobel S., Sonata pentru clarinet și pian nr. 2. *Allegro*.

18. Buzilă S., Concert pentru clarinet și orchestră de cameră. *Allegro non tanto*. Interpreți: E. Verbețchi (clarinet), Orchestra de cameră a IPNA *Teleradio-Moldova*, dirijor – T. Gurtovoi. Înregistrat la 12 noiembrie 1975.

19. Buzilă S., Concert pentru clarinet și orchestră de cameră. *Largetto*.
20. Buzilă S., Concert pentru clarinet și orchestră de cameră. *Allegro con brio*.
21. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *În pădure*. Interpreți: I. Popescu (lectură), E. Verbețchi (clarinet), A. Kaftanat (vioară), A. Mirocnik (vioară), B. Dubosarschi (violă), N. Tatarinov (violoncel). Înregistrat în anul 1978 la firma „Melodia”.
22. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *Neastâmpărații*.
23. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *Necazuri*.
24. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *Săniuța nouă*.
25. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *Cântec de leagăn*.
26. Tkaci Z., *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde. *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!*

Anexa 7

NOTE

¹Aici și mai departe traducerea aparține autorului.

²E. Verbețchi a colaborat cu acești muzicieni ca membru al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat „Serghei Lunchevici”.

³Sarrusofon-ul (fr.; germ. *sarrusophone*), face parte din familia instrumentelor de suflat din lemn, fiind confecționat (asemeni saxofonului) din metal. El a fost confecționat în 1856 de francezul Gautrot, la sugestia șefului de fanfară militară Sarrus (în omagiul căruia a fost denumit instrumentul).

⁴Problematica vizată se analizează de autor în cadrul articolului *Din istoria muzicii tradiționale*, publicat în *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*.

⁵După cum relatează K. Mühlberg, „..., pe lângă acest concert al lui W. A. Mozart, se contestă crearea concertului în *Es-dur* pentru clarinet. La propunerea clarinetistului și cercetătorului german Dieter Klöcker, acest concert de asemenea i se atribuie lui W. A. Mozart, fiind conceput inițial pentru vioară. În afară de aceasta, se presupune că Mozart a mai scris și două variațiuni pentru clarinet” [200, p. 38].

⁶Keith Koons – profesor de muzică la University of Central Florida din Orlando. Deține diplome de muzică acordate de Universitatea din Carolina de Nord-Chapel Hill, Școala de Muzică din Manhattan și Universitatea din California de Sud. Activează ca președinte al Comitetului de cercetare ICA.

⁷Paul Anton Stadler (1753-1812), celebru virtuoz vienez, interpret la clarinet, un muzician proeminent al epocii sale. W.A. Mozart i-a dedicat *Concertul* (K.622) și *Cvintet pentru clarinet și coarde A-dur* (K.581). Stadler a fost un susținător al interpretării la clarinet în poziția cu ancia în jos, care „..., permite un control exact al calității sunetului” [85, p. 19]. Potrivit contemporanilor, Stadler avea un sunet moale și catifelat. Din anul 1787, fiind susținut de Theodor Lotz, a lucrat asupra extinderii diapazonului clarinetului din contul registrului grav. Pe data de 16 octombrie 1791 a interpretat în premieră concertul lui Mozart la acest instrument, care a intrat în istoria artei interpretative sub denumirea de bassethorn sau "clarinetul lui Stadler".

⁸Henri Louis Kling (născut la Paris la 14 februarie 1842 – decedat la 2 mai 1918 la Geneva). A crescut în Karlsruhe, Germania, unde a studiat cornul cu Jacob Dorn. În 1861, după o perioadă de turnee, a devenit cornul solo la Teatrul Mare din Geneva și în 1866 a fost numit profesor de corn și teoria muzicii în conservatorul din localitatea respectivă, unde a activat până la moartea sa, în 1918. El a creat *The Art of Modern Orchestration and Instrumentation* în 1905. A scris un șir de piese pentru *piccolo*, metoda de interpretare pentru clarinet, corn, precum și aranjamente ale creațiilor lui W.A. Mozart, C.M. Weber.

⁹Semionov, Alexandru – clarinetist, doctor în studiul artelor, pedagog sovietic. A absolvit Conservatorul de Stat din Moscova „P. Ceaikovski” în clasa de clarinet a lui S. Rozanov. A activat ca solist al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii de Stat din Moscova. Este autor al mai multor culegeri de studii, prelucrări și transcripții pentru clarinet.

¹⁰Śliwiński, Zbigniew – pianist și profesor polonez. A studiat la Conservatorul din Varșovia în clasa de pian a lui Sophia Buckiewiczowej și – particular – cu Bolesław Woytowicz în Milanówek (1944-1945). În 1949 a absolvit Școala Superioară de Muzică din Katowice, iar în perioada anilor 1953-1956 a urmat studiile post-universitare sub conducerea lui Bolesław Woytowicz în Cracovia. Din 1965 a lucrat în calitate de șef catedra *Pian*, iar în perioada anilor 1982-1984 a deținut funcția de vice-rector al universității din Gdansk.

¹¹Paweł Roček a studiat la Conservatorul de Muzică din Katowice. După cel de-al Doilea Război Mondial, și-a continuat studiile cu profesorul de clarinet W. Smykowski. Laureat al diferitor concursuri naționale. A lucrat la Filarmonica Opolska, precum și în Orchestra Simfonică din Silezia a radioului polonez din Katowice, unde, din

1966, a lucrat ca prim clarinetist. La sfârșitul anilor '60 a fost numit decan al Universității din Katowice, a fost șef catedră „Instrumente de suflat”.

¹²Socolov, Vladimir – clarinetist, laureat al diferitor concursuri unionale și internaționale. A absolvit Conservatorul de Stat din Moscova „P. Ceaikovski” în clasa de clarinet a lui A. Volodin. Artist al Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Unionale (1959-1963), iar din 1963 – artist al Orchestrei Simfonice de Stat a URSS.

¹³S. Duja. Concertul pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622) P. 1.: <https://www.youtube.com/watch?v=ctrycATTHHk>. Data consultării 08.04.2015

¹⁴S. Mușat. Concertul pentru clarinet și orchestră de W.A. Mozart (K. 622) P.1 [09.04.2015]: <https://www.youtube.com/watch?v=UfEsU8clKug>, <https://www.youtube.com/watch?v=dEPXudSOK-c>. Data consultării 08.04.2015

¹⁵Kalio Müllberg – clarinetist ucrainean, doctor în studiul artelor, profesor universitar la Academia națională de muzică din Odessa „A. Nejdanova”. Este autorul studiilor metodico-științifice „Bazele teoretice de interpretare la clarinet” (1975), „Despre măiestria clarinetistului” (2002), „Calea spre perfecționarea interpretării la clarinet” (2003). A evoluat în Moscova, Sankt-Petersburg, Kiev, Tbilisi, Celeabinsk, Finlanda, Italia, Portugalia ș. a.

¹⁶Clarino este o denumire dată unei varietăți a trompetei, diapazonul căreia se extindea în registrul acut și era pe larg utilizată în creațiile marilor polifoniști (sec. XVII – XVIII). Partida trompetei *clarino* se deosebea printr-o mare virtuozitate și cuprindea cea mai înaltă secțiune a scării naturale.

¹⁷Chalumeau – instrument antic francez, o formă veche a flautelor (fluiere), patria căruia este considerată Egiptul. Răspândindu-se în întreaga Europă, el a primit diferite denumiri, în Italia se numea *ciaramella*, în Franța *chalumeau*, Germania *schalmei*. Acest instrument (mai cu seamă varietatea franceză a acestuia) este considerat predecesorul clarinetului. Chalumeau era utilizat pe larg în diferite orchestre din Franța, au fost scrise și unele creații solo pentru el (G. F. Telemann *Concert pentru două chalumeau, doi fagoți și orchestră de coarde*, *Concert pentru două chalumeau și orchestră de coarde*; J. F. Fasch *Concert pentru chalumeau și orchestră*; H. J. Adolph *Concert pentru oboi, chalumeau, fagot și continuo în F-dur* etc.).

¹⁸Autorul recomandă unele culegeri de studii și creații muzicale, studierea cărora este necesară pentru interpretarea mai corectă și mai reușită a concertului. Printre ele sunt: studiile de H. Klosé, K. Bärmann, C. M. Weber, F. Kroepsch, A. Stark; creațiile semnate de F. Kramář, C. M. Weber, R. Rossetti ș.a. [200, p. 38]

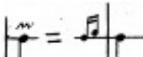
¹⁹Romanța și Improvizatia au fost incluse în două culegeri, editate sub redacția lui E. Verbețchi *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chișinău, *Cartea Moldovenească*, 1974; *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chișinău, *Literatura artistică*, 1978.

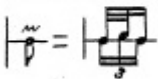
²⁰Analiza este realizată în baza partiturii editate în: *Culegere de piese pentru instrumente de suflat*, Chișinău, editura *Literatura artistică*, 1978, p. 34-39.

²¹Ceea ce ține de utilizarea secundelor mărite, acesta reprezintă un element specific muzicii populare.

²²În aceste fraze se păstrează doar un nucleu intonativ, grație căruia tema capătă un caracter mai straniu și sălbatic.

²³Timofei Gurtovoi (1919-1981) – trombonist, dirijor. În perioada anilor '50 - '70 ai secolului trecut a activat ca director artistic și prim-dirijor al Filarmonicii Naționale din Republica Moldova. Pe parcursul activității sale artistice a colaborat cu așa interpreți ca H. Neuhaus, E. Gilels, L. Kogan, S. Lemeșev, M. Rostropovici etc. Unul dintre întemeietorii școlii naționale de dirijat simfonic.

²⁴Schneller – 

²⁵*Pralltriller* – 

²⁶Cu părere de rău, versiunea reflectată în clavierul concertului se deosebește considerabil de versiunea cântată și înregistrată de E. Verbețchi. În analiza noastră ne orientăm pe versiunea sonoră a creației în cauză.

²⁷Creația menționată a fost înregistrată în anul 1978 la firma „Melodia” de I. Popescu (lectură), E. Verbețchi (clarinet), A. Kaftanat (vioară), A. Mirocinik (vioară), B. Dubosarschi (violă), N. Tatarinov (violoncel).

²⁸*Antispast* -  ; *Coriamb* - 

²⁹Practic în toate sursele este menționat faptul că Eugen Verbețchi a fost primit la lucru în *Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat* în calitate de solist. Excepție este articolul scris de Tatiana Soloviova [234, p. 3] și articolul scris de M. Corețchi [140, p. 2] unde autorii afirmă că Eugen Verbețchi a fost primit la serviciu în *Orchestra simfonică* la pupitrul clarinetului doi și abia după doi ani a devenit solist și maestru de concert al grupului de clarinete.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Tihoneac Victor, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Tihoneac Victor

Semnătura

Data

CURRICULUM VITAE



Numele de familie și prenumele: Tihoneac Victor

Data și locul nașterii: 21 septembrie 1983, sat. Medveja, raionul Briceni

Cetățenia: Republicii Moldova

Studii: medii: Colegiul Republican de Muzică „Șt. Neaga” (1999-2003), specialitatea *Instrumente aerofone*, profilul *Interpretare instrumentală*, clasa prof. Eugen Verbețchi, calificarea artist al orchestrei, dirijor al orchestrei, profesor.

superioare – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2003-2007), licențiat în muzică, specialitatea *Interpretare instrumentală*, specializarea *Instrumente aerofone și de percuție (clarinet)*, clasa clarinet al lui Aurelian Dănilă dr. hab., prof. univ.

masterat – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2007-2009), specialitatea 212 – Muzică și arte interpretative, specializarea 212.1 – *Interpretare instrumentală*, conducător artistic Aurelian Dănilă dr. hab., prof. univ., conducător științific Victoria Tcacenco, dr., prof. univ. interimar;

doctorat – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2010-2013), specialitatea 653.01 – *Muzicologie*, conducător științific Victoria Tcacenco, dr., prof. univ. interimar.

Domeniile de interes științific: Studiul artelor – Arta muzicală (Istoria și teoria artei interpretative).

Activitatea profesională: Din 17.12.2007 artist al orchestrei Ansamblului Național Academic de Dansuri Populare „Joc”. Începând cu anul 2009, lector universitar, clasa clarinet, catedra *Instrumente aerofone și de percuție* la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; din 2014 lector superior.

Participări la foruri științifice internaționale:

1. Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățăământ artistic – dimensiuni culturale* care a avut loc pe data de 15 aprilie 2011, cu comunicarea „*Activitatea pedagogică a lui Eugen Verbețchi*”.

2. Conferința științifică *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective* care a avut loc pe data de 28-29 octombrie 2011 în incinta Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cu comunicarea *Eugen Verbețchi și creația componistică din Republica Moldova*.

3. Conferința științifică internațională *Художественное произведение: творчество – исполнительство – гуманитарное знание* din or. Celeabinsk (Rusia), cu

articolul *Особенности интерпретации молдавского репертуара для кларнета Е. Вербецким (на примере сочинений В. Ротару)*.

4. Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* care s-a desfășurat la data de 25 octombrie 2012 în incinta AMTAP, cu comunicarea *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian de S. Lobel sub aspectul interpretativ*.

5. Conferința științifică națională *Creația muzicală din Republica Moldova: Viziuni din perspectivă istorică* organizată la data de 27 aprilie 2012 în incinta AMTAP, cu comunicarea *Istorioare Amuzante (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z. Tkaci sub aspect interpretativ*.

6. Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* organizată 25 octombrie 2013, în incinta AMTAP, cu comunicarea *Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă, în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi*.

7. Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: documentare și valorificare* organizată la 14 mai 2014, cu articolul *Probleme de interpretare a muzicii sec. XX în practica concertistică națională (Sonata pentru clarinet și pian de Fr. Poulenc în interpretarea lui E. Verbețchi și V. Levinzon)*.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate:

1. Tihoneac V. Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră de S. Buzilă, în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2013, nr. 3 (20), p. 59-67.
2. Tihoneac V. Eugen Verbețchi și creația componistică din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, nr. 1-2 (12-13), p. 116-121.
3. Tihoneac V. Eugen Verbețchi și discipolii săi. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 2 (15). p. 35-38.
4. Tihoneac V. Istorioare amuzante (șase crochiuri) pentru cvartet de coarde și clarinet de Z. Tkaci sub aspectul interpretativ. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 3 (16). p. 104-111.
5. Tihoneac V. Sonata pentru clarinet și pian nr. 2 de S. Lobel în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2012, nr. 4 (17). p. 134-141.

6. Tihoneac V. Muzica franceză pe scena națională. Fr. Poulenc în viziunea interpretativă a lui Eugen Verbețchi și Victor Levinzon. În: La Francopolyphonie. Chișinău: Ulim, 2015, nr. 10/2015, vol. 1. p. 275-287. ISSN 1857-1883. Categoria B.
7. Тихоняк В., Особенности интерпретации молдавского репертуара для кларнета Е. Вербецким (на примере сочинений В. Ротару) В: Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: [сб. статей]. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. с. 126-135.

Cunoașterea limbilor: româna – limba maternă; rusa – fluent; franceza – cu dicționarul

Date de contact: Republica Moldova, or. Briceni, str. Prieteniei 81, ap. 2. Tel.: (+37322) 102679. GSM: 069699534. E-mail: tihoneac@mail.ru