

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL
REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 785.73:781.68 (043.3)
785.73.036 (478)

NATALIA COSTICOVA

**TRATAREA PARTIDEI VIOLONCELULUI ÎN TRIOURILE
DE PIAN ALE COMPOZITORILOR MOLDOVENI LA
CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

Referat al tezei de doctor în arte

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE
(DOCTORAT PROFESIONAL)**

CHIȘINĂU, 2021

Teza a fost elaborată în cadrul Școlii doctorale Studiul artelor și culturologie a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Conducător științific:

Victoria Tcacenco, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Componența comisiei de susținere a tezei de doctor în studiul artelor:

1. **Ghilaș Victor, președinte**, doctor habilitat, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei
2. **Bunea Diana, secretar**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
3. **Victoria Tcacenco, conducător științific**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
4. **Aurelian Dănilă, referent oficial**, doctor habilitat, profesor universitar, Academia de Științe a Moldovei
5. **Elena Mironenco, referent oficial**, doctor habilitat, profesor universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
6. **Margareta Tetelea, referent oficial**, doctor în pedagogie, conferențiar universitar, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

Susținerea va avea loc în data de 15 decembrie 2021, la orele 14.00, la ședința Consiliului Științific Specializat de susținere a tezei de doctor în arte a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, str. Mateevici, 87, classroom 52). Teza și referatul pot fi consultate la Biblioteca Națională a Republicii Moldova (Chișinău, str. 31 August 1989, 78A), la biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Chișinău, str. Mateevici 87, sala de lectură), cât și pe site-urile web ANACEC www.cnaa.md și AMTAP <http://amtap.md>.

Autoreferatul a fost expediat la „_____” _____ 2021

Secretar științific al Consiliului Științific Specializat:

Bunea Diana, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar: _____

Conducător științific:

Tcacenco Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar: _____

Autor:

Natalia Costicova: _____

TEZELE PRINCIPALE ALE CERCETĂRII

Actualitatea și importanța temei de cercetare. Trioul de pian este unul dintre cele mai importante genuri ale muzicii instrumentale de cameră, abordat de compozitorii moldoveni contemporani – Gh. Neaga, Z. Tcaci, V. Rotaru, B. Dubosarschi, O. Negruța ș. a. În creațiile lor sunt dezvoltate nu doar tradițiile clasice ale interpretării camerale, ci are loc și lărgirea spectrului imaginilor figurative, la care se adaugă și diverse modalități de interpretare contemporane. O particularitate importantă a limbajului muzical al triourilor de pian scrise de autorii moldoveni este reflectarea trăsăturilor folclorului moldovenesc, fapt ce necesită o atenție deosebită, atât în contextul interpretării în ansamblu, cât și în procesul cercetării muzicologice.

Creațiile autorilor autohtoni în genul de trio de pian se pretează proceselor de interpretare și popularizare atât la noi în țară, cât și peste hotare. Este important de menționat, că în perioada scrierii tezei de față, autorul a predat violoncelul la Universitatea *Inonu* din Turcia, unde au fost organizate două concerte, iar programele acestora au inclus triouri de pian ale compozitorilor moldoveni. Astfel, activitatea interpretativă a autorului reprezintă un aport în dialogul cultural dintre popoarele moldovenesc și turc, contribuind la lărgirea orizontului al auditoriului turc. Menționăm, că triourile de D. Gagauz și V. Rotaru s-au bucurat de un mare succes la publicul turc.

În creațiile cercetate în teza de față a fost relevată îmbogățirea semanticii violoncelului, ce variază de la imaginile lirice și sentimentale până la cele dramatice și chiar tragice. Prin aceasta, creațiile autorilor moldoveni pentru trio de pian oferă o problematică actuală de cercetare a partidelor unor instrumente separate ale ansamblului cameral, inclusiv a violoncelului.

Scopul tezei rezidă în relevarea specificului partidei violoncelului în triourile de pian ale compozitorilor moldoveni de la hotarul secolelor XX-XXI.

Sarcinile cercetării: studierea scrierilor științifice axate pe acest profil; analiza particularităților stilisticii, limbajului muzical și a arhitectonicii creațiilor; studierea detaliată a tratării partidei de violoncel, căutarea unor soluții tehnologice pentru depășirea dificultăților interpretative; sintetizarea propriilor experiențe de interpretare a triourilor compozitorilor moldoveni, în scopul identificării celor mai potrivite soluții artistic-expressive.

Noutatea și originalitatea concepției artistice a tezei a fost determinată de selectarea unor triouri remarcabile ale autorilor moldoveni, create la confluența secolelor XX-XXI, în scopul însușirii teoretice și practice (interpretative) a acestora. Tratarea individuală a genului de trio de pian

în aceste creații a permis autorului tezei, în componența trioului de pian D. Fedoreanu (vioară) – N. Costicova (violoncel) – N. Djalilova (pian) să demonstreze diversitatea de gen și stil a creațiilor interpretate, utilizarea unor tehnici componistice inovative, contopirea limbajului muzical individual cu elemente ale folclorului diferitelor etnii, ce locuiesc în Republica Moldova. În cât privește aspectele teoretice ale tezei, pentru prima dată în muzicologia moldovenească a fost efectuată analiza muzicologică și interpretativă a unor creații în genul de trio de pian, abordate în contextul tratării partidei de violoncel, totodată, fiind formulate un șir de recomandări interpretative.

Metodologia cercetării de doctorat se bazează pe îmbinarea muzicologiei teoretice și istorice cu teoria și istoria artei interpretative. Materialele cercetării rezumă o experiență de circa 25 de ani în domeniul interpretării și pedagogiei muzicale a autorului tezei.

Importanța teoretică a tezei constă în completarea unui șir de teze teoretice și metodologice, legate de analiza trioului de pian din punctul de vedere al unui practicant violoncelist.

Importanța practică a tezei. Fiind bazată pe îndelungata experiență de activitate interpretativă în orchestrele simfonice ale Companiei de Stat TeleRadio Moldova, Filarmonica Națională *S.Lunchevici*, Teatrul Național de Operă și Balet *M. Bieșu*, cât și pe experiența pedagogică ce însumează mai bine de 10 ani de predare a violoncelului la catedra de artă interpretativă la Universitatea *Inonu*, autorul propune recomandări interpretative ce contribuie la transmiterea mai precisă a concepției componistice. Creațiile analizate în teză pot fi utilizate în practica pedagogică a catedrei de ansamblu cameral la instituțiile de învățământ muzical superior și în clasele mari ale liceelor de muzică specializate și ale colegiilor de muzică. Editarea culegerii elaborate de autorul tezei de față, în baza manuscriselor triourilor de pian semnate de Gh. Neaga, V. Rotaru, O. Negruța, D. Gagauz, poate aduce o contribuție în completarea repertoriului didactic al catedrelor de ansamblu cameral în instituțiile superioare de învățământ muzical. Materialele tezei pot fi utilizate în cadrul cursului de *Istorie a artei interpretative*. Concluziile și recomandările tezei pot fi utile muzicienilor, ca mijloc de completare a repertoriului concertistic al ansamblurilor de cameră, contribuind în așa mod la popularizarea creațiilor autorilor moldoveni în genul de trio de pian, în Republica Moldova și peste hotarele acesteia.

Aprobarea rezultatelor lucrării. Teza a fost efectuată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. **Componenta practică** a tezei a fost prezentată în cadrul a trei evoluări concertistice, în sala de concerte a facultății Conservatorului de pe lângă Universitatea de Stat *Inonu* și în Sala mare a AMTAP.

Principalele rezultate ale cercetării teoretice sunt reflectate în 10 publicații, dintre care 6 – în reviste științifice, 4 teze ale comunicărilor la conferințele științifice. Materialele tezei de asemenea au fost prezentate la 4 conferințe internaționale.

Componentele practică și teoretică ale cercetării au fost discutate la ședințele comisiei de îndrumare în cadrul doctoratului. Teza a fost discutată și recomandată spre susținere de către Comisia de îndrumare și Consiliul științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Structura și conținutul lucrării. Teza include 95 pagini ale textului de bază, ce constă din introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 97 de surse în limbile rusă, ucraineană, turcă, găgăuză, română, engleză și franceză; 70 de exemple muzicale, 8 scheme. Anexa 1 conține o listă de abrevieri întâlnite pe parcursul tezei. Anexa 2 include programele celor trei evoluări de concert ale autorului, care reprezintă componenta artistică a tezei. În Anexa 3 se găsesc partiturile triourilor de pian vizate în teza de față, în versiune digitală.

Cuvinte-cheie: violoncel, interpretare, tehnică interpretativă, ansamblu cameral, scriitură componistică, trio, folclor.

CONȚINUTUL TEZEI

În primul Capitol – **Triouri de pian ale compozitorilor moldoveni ai secolului XX (anii 1930-1980): limbaj muzical, particularități arhitectonice, tratarea violoncelului** – a fost efectuată o scurtă trecere în revistă a triourilor de pian din această perioadă. În atenția autorului s-au aflat opusurile lui C. Romanov, N. Ponomarenco și Z. Tcaci. În compartimentul **1.1.** este analizat **Trioul de pian** semnat **de C. Romanov**. Prima parte a ciclului, scrisă în formă de sonată, este bazată pe imagini lirico-dramatice. Se remarcă mișcarea monoritmă din șase note *legato*, pe întreaga panglică a arcușului la instrumentele cu corzi (cf. 3). În partida de violoncel trebuie remarcată tehnica mâinii drepte: interpretarea pe trei corzi a celor șase note *legato*, cu arcușul întreg amintește de *Preludiul* din prima *Suită* de J. S. Bach pentru violoncel solo. În *Trioul* de C. Romanov, acest procedeu este utilizat concomitent în partidele viorii și a violoncelului, fapt ce necesită de la interpreți sincronizarea mișcărilor și a emiterii sunetului.

În secțiunile polifonice ale primei părți (cel de-al treilea segment al tratării), în interpretarea temei *fugato* scrisă pe materialul temei principale, în partidele cordofonelor este necesară utilizarea unor trăsături de arcuș similare, întrucât acest procedeu este preluat din tradițiile clasiciste și romantice ale interpretării triourilor de pian. Tema partidei secundare din repriză creează asociații cu melodica opusurilor cameral-vocale ale lui S. Rahmaninov: timbrul profund al violoncelului, ce amintește de sonoritatea vocii umane, conferă temei secundare o pasionalitate aparte. Pentru o expresivitate mai accentuată a interpretării, recomandăm violoncelistului să-și structureze bine trăsăturile de arcuș, începând cu prima măsură, în care va începe să cânte cu arcușul în jos (**II**). Totuși, o cantitate mai mare de arcuș este capabilă să provoace accente inutile pe timpii tari, ceea ce va știrbi din unitatea frazelor. Dacă nu se va reuși evitarea acestui defect, este necesar ca *legato* să fie păstrat pe parcursul întregii măsuri. În coda primei părți, partidele cordofonelor sunt bazate pe grupuri de șaisprezecimi (trăsătura de dublu *legato* în partea de jos a arcușului). Aici, va fi necesară o unitate de ansamblu mai strânsă a corzilor, din punctul de vedere al dinamicii, ritmului și coordonării mișcărilor. Violoncelistul trebuie să-și acomodeze cu sobrietate încheietura mâinii drepte, fără a o încorda, însă: acest fapt îi va permite să controleze mai bine deschiderea mâinii, trecerile de pe o coardă pe alta.

Partea a doua, *Sostenuto, ma non troppo* se deosebește printr-un caracter contemplativ, apropiat de melodica miniaturilor de pian ale lui F. Chopin și F. Mendelssohn-Bartholdy. În virtutea necesității etalării unei timbralități profunde și expresive, melodia cantilenă se află în partida violoncelului, dezvoltând astfel rolul de instrument romantic-sentimental al violoncelului.

În finală – variațiuni pe tema *Begli, occhi, merce* de compozitorul italian din secolul al XVII-lea A. F. Tenaglia, partida violoncelului se remarcă prin diversitatea facturii: așa, în prima variațiune se utilizează *pizzicato*, în acorduri din două sau trei sunete, în baza diatonicii. Trăsăturile de arcuș neuniforme combinate – două note *staccato* unite prin ligă – vor fi cântate în prima jumătate a arcușului (partea de jos), unde trăsătura de arcuș poate fi mai bine controlată, iar caracterul ei va fi ușor, săltăreț, dacă e să vorbim în termenii profesorului pedagogului-violonist I. Amvrosov. Este necesar să atragem atenția asupra neuniformității trăsăturilor de arcuș (două note legate la *staccato*, care sunt mai scurte ca sonoritate decât două note la *legato*), care se compensează prin sprijinul pe următorul timp relativ tare; în caz contrar, există riscul de încălcare a regularității metro-ritmice și de accelerare treptată a tempoului. În cea de-a V-a variațiune, scrisă în spiritul unei melodii de dans (*Vivace*), iese în evidență expunerea de tip *ostinato* a motivului de secundă mică la *staccato*; acordurile pe timpii slabi din partida pianului trebuie să coincidă clar cu regularitatea pulsației ritmice, susținută de violoncel. În interpretarea secvențelor canonice la violoncel și vioară se utilizează o trăsătură de arcuș combinată – opt note *legato* și două note *staccato*; *staccato* cu note duble; acorduri din trei sunete la *pizzicato*; mișcare în șaisprezecimi în tehnica de opt note *legato* pe un arcuș; optimea la *staccato* și două note șaisprezecimi *legato*; patru note șaisprezecimi *staccato* pe un arcuș. Așa, în această variațiune sunt implicate cele mai diverse trăsături de arcuș combinate.

În variațiunea a VII-a *Scherzino. Molto vivace*, duetul de corzi în tehnica *spiccato* creează o dispoziție ludică. Aici putem recomanda utilizarea „digației ritmice”, iar pentru a obține o precizie a interpretării ritmului punctat de către vioară și violoncel, ambele note din grupul punctat vor fi interpretate „pe un singur arcuș”.

Compartimentul **1.2.** este dedicat **Trioului de N. Ponomarenco**. Această creație tripartită denotă o diversitate tematică, suplețe arhitectonică, democratism al limbajului muzical. Tema principală din I parte *Moderato* este o melodie de respirație largă, încredințată timbrului cald și profund al violoncelului. Interpretul va etala o manieră liberă de utilizare a arcușului și un *legato* larg, păstrat pe parcursul întregii măsuri. Partea a II-a, *Andante*, este scrisă în formă de variațiuni: tema variațiunilor amintește de lirismul luminos al cântecului popular moldovenesc. Inițial, tema este expusă în partida pianului; în m. 11, aceasta este preluată de violoncel, iar în cea de-a treia expunere, tema apare în partida viorii, în m. 21, fiind interpretată pe fundalul isonurilor violoncelului și pianului. Trebuie să menționăm că ligile indicate în manuscrisul autorului corespund caracterului materialului muzical și sunt comode pentru interpretare.

În variațiunile a IV-a și a V-a (*B-dur și g-moll*, măsura 6/8, *Allegretto*), în prim-plan

apare caracterul dansant, iar prima expunere a temei este rezervată violoncelului. În cea de-a V-a variațiune, *Allegretto*, dialogul pasajelor ascendente în șaisprezecimi, în partida viorii și violoncelului (structurate în câte șase note *legato*) trebuie interpretat „ca și cum ar fi” un singur instrument și nu două. Desenul ritmic caracteristic în partida pianului, ce descinde către genurile de habaneră și tango, necesită din partea pianistului o precizie ritmică și flexibilitate, iar pasajele cordofonelor, ce se intercalează în ritmul dansant, trebuie să coincidă cu timpii de bază ai măsurilor.

Muzica celui de-al treilea grup de variațiuni (VI-X), *Allegro moderato*, 2/4, cu funcția de repriză, „emană” sentimente de bucurie: în dialogurile viorii și violoncelului în *staccato* este necesar de a obține o similaritate a sonorității în partida cordofonelor și unitate în interpretarea pasajelor. În virtutea diverselor culori timbrale, este necesar de a unifica trăsăturile de arcuș, care ar corespunde cu caracterul „spinos” al liniei melodice. Expunerea temei în culminație, în unisonul de octave al cordofonelor se va interpreta la *marcato* (în corespundere cu indicația compozitorului), fapt ce va conferi strălucire și mișcare acestei teme pline de elan. În continuare, compozitorul indică pentru acest pasaj *spiccato*; aici acesta apare în nuanța de *p*, ca temă de sine stătătoare în partida viorii. În partidele pianului și violoncelului, este expusă o formulă ritmică de acompaniament, ce necesită de la pianist posedarea procedurii *staccato*, iar de la violoncelist – *pizzicato*. Violoncelistul ar putea imita pe deplin, în acest caz, caracterul de emisie al *staccato*, specific pianului, cântând sec și tenace. În condițiile facturii transparente a acompaniamentului, pianistul și violoncelistul vor evita accelerarea tempoului, lăsându-i posibilitatea violonistului să articuleze cu calm materialul melodic de bază.

Cea de-a III-a parte sintetizează *Allegro de sonată* cu fuga dublă. Partida principală (trată și ca expoziție a fugii la trei voci) are un caracter vivace, plin de entuziasm. Introducerea scurtă la pian impune chiar de la început un caracter mișcat al temei principale în partida violoncelului, la nuanța *f*. Nota doime și nota întreagă accentuate vor fi interpretate cu un *detashe* dens, bine articulat, în partea de jos a arcușului. Pentru obținerea caracterului unitar al interpretării expoziției fugii, este necesar ca cordofonele, iar, mai apoi, și pianistul, să utilizeze trăsături de arcuș unificate (*legato*, *spiccato*) și o dinamică similară (*f*, conform remarcii autorului). În momentul expunerii temei, ceilalți participanți ai ansamblului vor diminua sonoritatea, „retrăgându-se” pe planul doi.

În următorul compartiment al fugii (tema de legătură) apare o mișcare în triolete, în partida pianului, care mai apoi este preluată de corzi. Putem recomanda violoncelistului să interpreteze trioletele cu un accent ușor, pentru a menține tempoul și sincronizarea interpretării; totodată, evitând știrbirea unității discursului general. Este preferabil să se utilizeze „digația ritmică”, în special, să se înceapă fiecare grup nou de triolete cu degetul 4. În tema secundară apare tema populară

moldovenească cu caracter de dans; pentru prima dată, aceasta este expusă în partida violoncelului (*D dur, p*).

În repriză, predomină tema secundară dansantă. Creșterea dinamică are loc din contul unisonului de octavă la vioară și în partida mâinii drepte a pianului, la *f*. Partida violoncelului este transparentă: duratele de doimi sunt interpretate cu arcușul întreg, debutul sonor va fi ușor accentuat, fiecare sunet va fi filat. În codă, în tema secundară (*Piu mosso*), partida violoncelului are un rol de acompaniament: aici sunt expuse sunetele susținute, în procesul interpretării cărora arcușul va „apăsa” cât mai dens pe coardă. Emiterea sunetului necesită un atac ușor, o repartizare corectă a vitezei la începutul mișcării, în îmbinare cu forța tensiunii cu care apasă arcușul pe coardă.

Compartimentul **1.3.** este dedicat **Trioului de Z. Tcaci**, scris de compozitoare în anii studenției (1961). Creația este orientată spre limbajul muzical romantic, deosebindu-se prin tratarea tradițională a mijloacelor muzical-expressive. Este o lucrare monopartită, cu corelația *Moderato – Allegro – Largo* în interiorul compartimentelor. Tema cantilenă în secțiunea inițială, expusă la violoncel, la *p*, necesită o frazare bine elaborată. Recomandăm un schimb lin al arcușului, trecerile îngrijite de pe o coardă pe alta. Hașurile combinate din două *legato* și două *marcato* vor fi interpretate mai dens, similar cu două note *legato* și două *detashe*. În cf. 2, dezvoltarea temei continuă la cordofone, prin pasajul ascendent comun, în note optime, în tehnica *pizzicato*, în dinamică ascendentă. Aici, violoncelistul va urmări atent interpretarea *pizzicato*, întrucât coarda poate lovi tastiera cu un sunet specific, asemănător cu o împușcătură. De asemenea, este important de a asigura sincronizarea sonorității de ansamblu, coincidența precisă a celor mai mici durate – atât a sunetelor, cât și a pauzelor – la toți participanții ansamblului, tratarea unitară a tempoului și pulsului ritmic.

În cf. 3, o nouă temă vibrantă, expusă inițial în partida pianului, este preluată de violoncel, ca o imitație. Fatura fină, transparentă a discursului ansamblului, conține numeroase pauze ce întrerup frazele „la jumătatea cuvântului”. Emiterea sunetului la violoncel va fi moale, fără scârțâit sau sunete „îmbrâncite”. În secțiunea *Allegro*, tema de virtuositate în partida pianului este preluată de corzi. Este o „provocare” excelentă pentru cordofone, care își vor demonstra măiestria motoricii mărunte în ansamblu: tema se complică prin note duble, ce necesită de la participanți o percepere unitară a tempoului și a pulsației ritmice. Expunerea univocală a temei din partida violoncelului se va interpreta *detashe*, iar notele duble – *spiccato*. Mâna dreaptă va fi mai rigidă, ceea ce va permite un control mai riguros al arcușului și articularea mai bună a salturilor. Întregul fragment va fi interpretat, după posibilitate, mai aproape de căluș. În ce privește mâna stângă, este necesar de a

elabora digitația în așa mod, încât, cântând notele duble, degetele să calce similar ca în interpretarea acordurilor pe trei corzi (spre exemplu, primul deget apasă pe corzile *sol* și *re*, iar degetul doi – pe coarda *la*).

În compartimentul de încheiere *Largo*, în care rolul central îl are tema la violoncel, *rubato*, recomandăm respectarea preciziei intonaționale în interpretarea sunetelor cu semne de alterație accidentale. Reîntoarcerea temei inițiale a *Trioului* (*a tempo*), la *p*, în partida violoncelului, pe fundalul acompaniamentului de pian la *staccato*, sună ca o amintire, „topindu-se” la *pp*. Menținerea motoricii mișcării, inclusiv până la ultimul sunet al partidelor participanților ansamblului cameral permite o accentuare și mai acută a caracterului trecător al temei *Trioului*.

1.4. Concluzii la primul capitol. Cercetarea surselor teoretice, a partiturilor din perioada interbelică și din primele decenii postbelice au determinat constatarea despre procesul de formare a tradițiilor naționale de afirmare a genului în cauză. În calitate de model stilistic și genuistic, compozitorii aleg atât creații semnate de compozitori clasici și romantici, cât și ale celor ce aparțin tradiției școlii ruse (P. I. Ceaikovski, S. Rahmaninov). Astfel, *Trio* de C. Romanov oferă participanților la ansamblul cameral posibilități egale de demonstrare a măiestriei cantilene, a tehnicii mărunte, a procedeelelor polifonice – atât în fragmentele solistice, cât și în cele de ansamblu. Calitatea materialului muzical în *Trioul* de C. Romanov necesită de la muzicieni o înaltă măiestrie tehnică, cultură interpretativă și simț al stilului. Cât despre tratarea funcțiilor expresive și constructive ale violoncelului în cadrul ansamblului de cameră, creațiile Z. Tcaci, N. Ponomarenco și C. Romanov tratează violoncelul ca pe un participant egal al ansamblului de cameră, conferindu-i roluri diverse în cadrul acestuia.

Cel de-al doilea capitol al tezei – **Tratarea procedeelelor de interpretare la violoncel în triourile de pian ale autorilor moldoveni între anii 1990-2010** – este dedicat cercetării celor mai semnificative opusuri în genul de trio de pian apărute la confluența secolelor XX-XXI.

2.1. *Trio „Oglan” de D. Gagauz* (1995) este o creație cu program la baza căreia stă textul unui cântec popular găgăuz despre doi tineri îndrăgostiți, conținut care și-a găsit reflectarea în distribuirea rolurilor instrumentelor muzicale: timbrul vioarei simbolizează chipul fetei, al violoncelului – al flăcăului, iar pianul întruchipează imaginile naturii din sudul Moldovei. *Oglan* este o creație monopartită cu caracter liric, iar fondul intonațional al acesteia se axează pe particularitățile melodice și ritmice ale cântecelor și dansurilor populare găgăuze.

Tema centrală poartă un caracter de cântec, având o melismatică tipică folclorului găgăuz. În secțiunea *Allegro moderato*, tema cantilenă trece în partida violoncelului, căpătând o anumită

profunzime și expresivitate a sonorității. Este cunoscut, că cantilena de expresivitate este unul din criteriile de măiestrie interpretativă a violoncelistului. Pentru a obține acest efect, este oportună utilizarea unui *vibrato* larg și un schimb moale al arcușului, a unei maniere firești și libere de a ține și mânuiește arcușul, controlul frumuseții și calității intonației sonore.

Secțiunea *Andante sostenuto* scoate în evidență rolul de lider al violoncelului în cadrul ansamblului cameral. Tema acestuia se remarcă printr-un salt de octavă de o expresivitate aparte, preluat din invocările de buciem, interpretate *portamento*. În interpretarea temei trebuie tins spre o sonoritate ideală, ce îmbină forța și căldura, bogăția nuanțelor timbrale. În această parte se remarcă și natura dialogală a materialului muzical: frazele melodice ale violoncelului se completează prin triluri și pasaje ascendente în partida viorii în registrul acut, toate împreună prefigurând o atmosferă idilică a discuției dintre fată și flăcău.

Compartimentul central al formei concentrice *Piu mosso* are un caracter ludic, de dans, accentuat prin schimbarea măsurii (12/8) și utilizarea particularităților metro-ritmice ale horei. Fiecare instrument, datorită timbrului său, aduce un aport în dezvoltarea muzical-figurativă; în timpul trecerii temei de la un instrument la altul, este important să se păstreze caracterul dansant.

Cea mai mare dificultate pentru un violoncelist o prezintă secțiunea propriei partide, bazată pe pasaje arpegiate în sextolete, în diapazonul D-g² (c 1 până în poziția 13). Aici este importantă opțiunea pentru o digitație comodă, utilizarea aceleiași poziții pe trei corzi. Cea mai comodă trăsătură de arcuș pentru interpretarea sextoletelor este 2 note *legato*, 2 note *non legato*, 2 note *legato* (fiecare sextolet începe cu arcușul în jos), fapt ce ajută la controlul emiterii sunetului și al articulării. În lucrul asupra arpegiilor, pot fi utile recomandările metodice expuse în *Școala de violoncel* de K. I. Davâdov, inclusiv versiunile de combinații de trăsături de arcuș, utilizate în arpegiile pe trei și patru corzi, cât și „articulația Davâdov”.

Un interes aparte îl trezește compartimentul de încheiere, structurat inițial pe tema duetului violoncelului și viorii. Dacă la începutul creației aceasta avea o sonoritate tandră, apoi acum ea devine patetică și plină de vitalitate. Unisonul instrumental ornamentat prin mordenți descendenți în partida violoncelului pe corzile *sol* și *do*, modelează procedeul monodiei, tipic pentru muzica tradițională găgăuză.

2.2. Trio nr. 2 de Gh. Neaga (2001) pentru vioară, violoncel și pian este o creație monopartită amplă, ce constă din trei „blocuri” ce se desfășoară în tempouri diferite: *Lento*, *Allegro con brio*, *Lento*. Tema inițială este expusă în partida violoncelului, în registrul grav, pe fundalul pedalei pianului, pe sunetul *c*, fapt ce creează aluzii cu o monodie arhaică. Motivele cromatice

presupun interpretarea accentuată pe plan intonațional, specifică marilor maeștri ai trecutului. În acest context, este interesantă amintirea lui A. Brown despre P. Casals: marele interpret permitea devieri de la acordajul temperat, acutizând tonurile sensibile, coborând bemolii și urcând diezii.

Frazele din două măsuri în melodie vor fi accentuate prin *legato*, ce se prelungește pe parcursul acestora, iar salturile melodice la septimă se vor interpreta pe corzi vecine, pentru evitarea unor accente inutile, capabile să deterioreze caracterul sumbru al melodiei.

Construcția temei este apropiată de tema fugii, iar cea de-a doua expunere a temei de la sunetul *f*, amintește de corelația *proposta-risposta*. Alte două elemente constructive (sextele paralele în mișcare descendentă și îmbinarea pe verticală a paralelismului de sextă și a motivelor de terțe mici, scot în evidență natura lineară a facturii ansamblului. Prezentarea temei în partida violoncelului necesită accentuarea sunetului de vârf, la *legato*: durata de doime se va interpreta cu arcușul în jos, iar măsura următoare – în sus, fapt ce va permite interpretarea începutului motivului cu un sunet mai articulat, iar continuarea acestuia – cu un sunet mai moale.

În secțiunea *Tempo I*, tema este expusă la violoncel într-un tempo mai mișcat, păstrând același contur sinuos, cu salturi de cvintă și septimă. Aici este necesar de a analiza și elabora digitația într-o singură poziție pe corzi apropiate, având în vedere convergența dintre digitație, nivelul de flexibilitate și maleabilitatea aparatului interpretativ al violoncelistului. În compartimentul median, în tema omofon-armonică, amplificată prin cele două voci contrastante și ornamente (apogiaturi cromatice), se creează asociații cu muzica populară, demonstrând îmbinarea gândirii polifonice cu procedeele de geneză folclorică, caracteristice pentru lucrările instrumentale de cameră ale lui Gh. Neaga.

În compartimentul de debut al tratării, este necesar de a atrage atenția asupra unisonului în octavă, în partidele cordofonelor – o modalitate excelentă de verificare a sincronizării motoricii. Partida violoncelului, în cea de-a doua etapă a tratării, se dezvoltă în baza materialului temei secundare, în care sunt introduse elemente tematice ale temei principale și care ar fi mai logic de cântat în aceeași poziție, cu o digitație similară și cu utilizarea poziției degetului mare. Acest fapt va permite obținerea unei intonații stabile și a unui caracter identic al interpretării.

În repriză, partida violoncelului conține acorduri placate, având un caracter declamativ, la dinamica *f*. Mișcarea ascendentă în melodie se va interpreta cu un sunet dens, iar fiecare sunet trebuie articulat foarte bine. Digitația va fi gândită în așa fel, încât ultimele două sau, mai bine, trei sunete din arpeggiu să fie interpretate în aceeași poziție: acest fapt va oferi mai multă unitate frazării și va permite evitarea brutalității fonice. În secțiunea finală a lucrării (*Lento, b-moll*), în partida

violoncelului apare o temă meditativă – o încheiere filosofică originală a întregii creații: interpretarea acesteia necesită o vibrație largă și o atenție sporită asupra frecvenței cu care se vibrează: degetul ce vibrează trebuie să fie destul de stabil, pentru evitarea unor distorsiuni intonaționale. Arcușul trebuie să fie „lipit” de coardă, pe întreaga lungime a panglicii, iar schimbările de arcuș trebuie să fie practic, neauzite.



2.3. I. N. O. nr. 2 de V. Rotaru (2004) este un ciclu de tipul „rar-rapid” (*Lento e molto rubato – Allegro scherzando*), caracteristic pentru suita instrumentală moldovenească. *Trio* este scris cu utilizarea notației non-tactate, procedeu al tehnicii componistice contemporane, fapt ce, pe de o parte, permite interpretului să improvizeze iar, pe de alta – creează anumite dificultăți în interpretarea de ansamblu. În cât privește tratarea instrumentelor, vioara simbolizează elementul melodic, pianul are rolul de verticală armonică, iar partida violoncelului sau dublează melodia viorii sau participă în dialogurile imitative.

Materialul tematic al primei părți a ciclului este expus sub formă de unison în octavă, în stilul monodiei bizantine, în partidele viorii și violoncelului: astfel, melodia de diapazon îngust, ce se desfășoară în intervale de secundă-terță, însă bogat ornamentată, se desfășoară lent, amintește de o doină sau un bocet, atât prin ritmul *parlando-rubato*, cât și prin structura melodică. Cea mai mare dificultate pentru interpreți se află la nivelul bio-fizic al interacțiunii, la care este necesar de a atinge o unitate tehnică și stilistică maximă a interpretării.

În cea de-a doua parte *Allegro scherzando*, compozitorul face uz de principiul organizării metro- ritmice *tempo giusto*, bazându-se pe formulele ritmice rapide ale dansurilor bulgărești. Melodia activă a temei principale la vioară este preluată de pian, iar în partida violoncelului este expus acompaniamentul în „ison”, pe corzi libere; cvintele *pizz.*, coincid cu sunetele accentuale din partida viorii.

În tema secundară, cu caracter liric, ce amintește de o arie (*Un poco meno mosso, p, leggiero e poco crescendo*) vioara solo este susținută de un acompaniament arpeggiat, caracteristic pentru acest gen, iar violoncelul interpretează un acompaniament cu caracter dansant, *arco*. Notele pătrimi trebuie interpretate printr-un *detashe* accentuat, ce ar aminti de sonoritatea *pizzicato*. Tema declamativă a unisonului de octavă la corzi, în secțiunea de tratare, se va interpreta bine sincronizat, cu arcuș larg și emiterie viguroasă: violoncelistul va etala posedarea măiestrită a tehnicii tastierei și abilitatea de a trece lin cu arcușul, de pe o coardă pe alta.

2.4. Trio de O. Negruța (2004) este o adaptare a concertului pentru corn și orchestră cu corzi, scris în 1988. Prima parte – *allegro de sonată* cu introducere, este bazată pe îmbinarea

trioletelor și a ritmului punctat , la *crescendo*, în partida violoncelului. Această formulă ritmică, aflată sub influența practicii jazzului, va fi interpretată ca un triolet,  fapt ce „ascunde” pericolul accelerării treptate. Trecând din partida violoncelului în cea a viorii, linia melodică formează un segment monoritmnic la două voci, în sextă și decimă, lărgind diapazonul general al sonorității cordofonelor și îmbogățind pe plan timbral melodia. Această monoritmie și caracter consonant în partidele cordofonelor, necesită o anumită lejeritate în interpretare, atât în ce privește ritmul, cât și în articulare, care vor fi identice, păstrând, totodată, caracterul energetic al melodiei.

În tema principală, corzile interpretează tema la unison de octavă, iar pianul utilizează procedeul de jazz *walking bass*. Pentru o interpretare adecvată a sincopelor jazistice, violoncelistul va distribui corect arcușul: sunetele lungi nu vor fi interpretate pe întreg arcușul (în corespundere cu canoanele tehnicii interpretative clasice), ci cu nu mai mult de jumătate de arcuș. În caz contrar, cordofonele vor fi nevoite să cânte duratele scurte în tempo rapid, la *non legato*, iar mâna dreaptă se va afla într-o poziție instabilă. În tema de legătură din partida violoncelului, se vor interpreta arpeggiile placate, pe sunetele dominantei, urmate de *a¹* cu sunetele vecine. Diapazonul registrului partidei violoncelului, ce cuprinde intervalul de undecimă, necesită o emiterie clasică a sunetului: optimile din arpegiu vor fi interpretate *non legato*, fără grabă, larg; sunetele lungi vor fi pline, cu o filare minimală.

În tema secundară, cu caracter liric, stilistica de jazz se schimbă cu cea folclorică. Tema cantilenă este expusă la violoncel la *mf*, iar în partida viorii – la *mp*, completând tema de bază. Datorită procedurii imitației în partidele cordofonelor (în octavele mare și mică) poate fi atinsă amploarea timbrală a facturii de ansamblu, completată de sonoritatea caldă, catifelată a timbrului violoncelului. Pentru a sesiza respirația melodiei, a arăta coloritul timbral al instrumentului, se recomandă schimbarea moale a arcușului, ce condiționează o rezonanță mai bună a notelor lungi.

Tratarea, axată pe materialul temei principale (Tempo I, *Risolto*) aduce în prim plan pianul, cu solo de acorduri în bloc, sincopate în și între măsuri, septima de blues. Complementaritatea corelației partidelor instrumentelor cordofone (contrastul direcțiilor și tipurilor de mișcare, îmbinarea pe verticală a sunetelor susținute și a duratelor mărunte), la care se adaugă partida pianului bazată pe pulsații uniforme, necesită de la participanții la ansamblu o precizie ritmică, pulsație bine marcată, unificarea percepției timpilor măsurilor. Pentru a obține o bună calitate a interpretării în ansamblu, este necesară studierea riguroasă nu doar a propriei partiții, ci și a partidelor partenerilor, comprehensiunea structurii partiturii, a funcțiilor fiecărui instrument, a corelațiilor fundalului sonor și a reliefului melodic.

În partea a doua ciclului – Romanță (*Tranquillo*), O. Negruța introduce două micro-cadențe ale cordofonelor: prima dintre acestea coincide cu partea de mijloc – de legătură, iar cea de-a doua, delimitează repriza de codă. Astfel, compozitorul îmbină forma tripartită cu repriză, cu principiul varierii tematice, legat de genul de romanță, și cu micro-cadența, preluate din genul de concert instrumental. Sursele vocale ale materialului muzical dictează nu doar caracterul partidelor ansamblului, ci și procedeele de interpretare. În materialul melodic al cordofonelor predomină mișcarea treptată, iar în acompaniamentul de pian poate fi întrevăzut modelul ritmic al horei fetelor.

Tematismul părții a doua se bazează pe un motiv de tip „interogativ”, fapt sugerat de linia melodică ascendentă în partida violoncelului și instabilitatea armonică generală. Lărgirea treptată a ambitusului, „asimilarea” unor noi vârfuri melodice (*es¹*, *as¹*) necesită utilizarea efectului de „arcuș nesfârșit” la violoncel, executat la *legato*. Din punctul de vedere al distribuirii arcușului, este oportun să se utilizeze *legato* pe întreg parcursul măsurii, ceea ce ar permite omiterea accentului pe nota optime. Deosebit de important este ca această trăsătură de arcuș să se interpreteze pe salturile mari – așa, acestea vor avea o sonoritate mai apropiată de cantilena vocală. Tehnica mâinii stângi este bazată pe trecerile line, care vor corespunde cu frazarea și se vor efectua în timpul pauzelor dintre fraze.

Prima cadență a cordofonelor, *Rubato*, fără participarea pianului, este bazată pe imitația canonică în octavă, la distanța de 1 măsură, cu mișcare melodică monoritmă în decimă, fapt ce va permite menținerea unei sonorități armonioase, consonante. În condițiile remarcii *Rubato*, este important să se atingă, pe de o parte, o anumită spontaneitate a interpretării, iar, pe de alta – o sincronizare în partidele instrumentelor cordofone.

Introducerea părții a treia a ciclului, *Allegro con brio*, inițiază o pulsație ritmică în partida pianului $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, susținută de repetarea optimilor la corzi, fapt ce creează aluzii cu genul de tarantelă. Este important ca vioara și violoncelul să lucreze asupra sincronizării și interpretarea *staccato* în mâna dreaptă, în timp ce violoncelistul va utiliza o mână mai rigidă. Refrenul rondo-ului clasic din cinci părți este expus în formă bipartită simplă, *aal*. Tema nu este foarte complicată, fiind scrisă în tradițiile finalelor din ciclurile clasicilor vienezi și se remarcă prin prevalarea elementului ritmic asupra celui melodic. Aproximarea de folclorul moldovenesc se manifestă prin tematismul refrenului, ce abundă în procedee modale (cvarta lidică, septima mixolidică), apogiaturi în melodie, fapt ce conferă temei violoncelului un caracter comic. Este necesar ca violoncelistul să nu mențină sunetele lungi până la sfârșit în sonoritate plină, ci să le marcheze prin mici accente, după care să fileze imediat sunetul; de asemenea, se va acorda atenție faptului ca optimile să nu se cânte mai tare

ca pătrimile.

În primul episod, se schimbă tonalitatea (*d-moll*) și măsura (4/4), se încetinește tempoul (*Meno mosso*), iar în partida violoncelului predomină cantilena, ce denotă indicii genuistice de romanță, dictând utilizarea unor procedee precum „arcușul nesfârșit” și un arpeggiu cantabil. În cadrul celui de-al doilea episod (*Des-dur*) ponderea principală aparține pianului, iar violoncelul doar subliniază mișcarea fulgerătoare prin accente izolate. În expunerea temei la cordofone (unison în primă și octavă), sarcina tehnică constă în sincronizarea interpretării liniilor melodice în condițiile tempoului *Presto*. Toate pătrimile vor fi interpretate foarte bine articulat, „elastic”, iar mâna dreaptă va fi rigidă, degetele mâinii drepte vor „lipi” dens și cu insistență coarda de tastieră. O astfel de precizie în interpretarea colectivă se obține doar în procesul de repetiții.

2.5. Concluzii la capitolul al doilea. Triourile compozitorilor moldoveni create la confluența secolelor XX-XXI se remarcă prin diversitatea orientărilor stilistice și de gen, utilizarea diverselor tehnici de compoziție. Așa, *Trio “Oglan”* de D. Gagauz este bazat pe asimilarea modelului genuistic al trioului de pian cu elemente ale folclorului găgăuz iar sursele ansamblului cameral (întâi de toate, ale cordofonelor) sunt utilizate în scopul imitației timbrurilor instrumentelor populare găgăuze.

Trio nr. 2 de Gh. Neaga este axat pe un material tematic legat de cultura muzicală academică, pe gândirea polifonică, forma monopartită ciclică, tipice pentru creația compozitorului. În *Trio I. N. O. nr. 2* de V. Rotaru, folclorul bulgăresc și cel moldovenesc întâlnesc stilistica muzicală a lui I. Stravinski, S. Prokofiev și A. Schnittke. Neofolclorismul concepției autorului se manifestă la nivelul arhitectonicii (influența suitei folclorice instrumental bipartite „lent – rapid”), metro-ritmului (notația non-tactată de tipul *parlando rubato*), orientările genuistice (aluzii la monodia bizantină, doină și bocet).

Trioul de pian al lui O. Negruța reprezintă un conglomerat al tradițiilor clasice cu elemente ale folclorului moldovenesc și de jazz. Influențele clasice se reflectă în structura tripartită, utilizarea formei de sonată în prima parte și rondo în finală, logica tonală a părților, axarea pe tonalitățile înrudite. Limbajul muzical al trioului denotă un aliaj organic ce include idiomaticele de folclor și jazz. Astfel, influențele de jazz se manifestă în specificul modal al tematismului (septima de *blues*), al metro-ritmicii (*swing, walking bass*); în timp ce influențele folclorice pot fi întrevăzute în intonațiile romanței orășenești moldovenești, modelele horei fetelor, procedee modale, ornamentică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În teza de față au fost cercetate cele mai remarcabile triouri de pian ale compozitorilor moldoveni de la confluența secolelor XX-XXI, din perspectiva unică a abordărilor muzicologică și interpretativă; în corespundere cu specializarea autorului tezei, accentul a fost pus pe tratarea partidei violoncelului în triourile de pian de C. Romanov, N. Ponomarenco, Z. Tcaci, D. Gagauz, Gh. Neaga, V. Rotaru și O. Negruța. În contextul interpretării camerale, triourile de pian ale compozitorilor moldoveni create la hotarul secolelor XX-XXI, relevă îmbinarea tradițiilor interpretării camerale a trecutului cu realizările tehnicilor componistice ale secolului XX.

- Axarea pe *tradițiile clasice* determină tratarea violoncelului ca *instrument de cantilenă*, ce necesită posedarea măiestriei de emiteră a unui sunet calitativ, bogat în armonice, și posedarea unei largi game a trăsăturilor de arcuș. Îmbinarea modelelor intonaționale de genă folclorică cu orizontala cromatică a muzicii din a doua jumătate a secolului XX a necesitat din partea muzicienilor și experimentarea interpretării repertoriului de muzică instrumentală de cameră contemporană.
- *Funcțiile violoncelului se lărgesc* din contul unor procedee cum sunt imitația contrabasului de jazz (*walking bass* în *Trio* de O. Negruța) sau a unui instrument de percuție (*I. N. O. nr. 2* de V. Rotaru).
- Tratarea violoncelului ca *instrument cu drepturi depline în cadrul ansamblului cameral* se reflectă în prezența a două tipuri de factură a ansamblului – discurs polifonic și sonoritate monodică. Cele mai diverse s-au dovedit a fi *procedeele polifonice*, atestate în partida violoncelului, în *Trio* de Gh. Neaga (două voci contrastante, forme polifonice complexe).
- Expunerea *monodică* a temelor, îmbogățită prin ornamentică de tip folcloric, trăsătură ce înrudește triourile de D. Gagauz și V. Rotaru.
- *Gândirea metro-ritmică* în opusurile analizate este destul de variată: în creația lui Gh. Neaga predomină complementaritatea ritmică, în *Trio* de O. Negruța pe prim plan apare imitația swing-ului jazistic, iar interpretarea notației non-tactate în *Trio* de V. Rotaru pune în față participanților la ansamblu sarcina de a modela interpretarea improvizatorică, care necesită organizarea gândirii în fraze melodice lungi, desfășurate. Totodată, mai tradițională apare a fi utilizarea modelelor ritmice ale dansurilor populare moldovenești, găgăuze, bulgărești, în opusurile lui O. Negruța, D. Gagauz, V. Rotaru.

- Sub influența folclorului, în creațiile analizate este utilizată ornamentica (*apogiatura* în *Trio* de Gh. Neaga și V. Rotaru, *mordenții* în prima parte din *Trio* de V. Rotaru), care necesită cunoașterea de către membrii ansamblului a tradițiilor interpretării instrumentale folclorice.
- Imitația instrumentelor populare lărgeste paleta componenței ansamblului, inclusiv a violoncelului: în *Trio* de D. Gagauz partida acestuia conține intonații de bucium; în *Trio* de O. Negruța – similarități cu cornul, iar în *Trio* de V. Rotaru – reminiscențe ale tâmpanului bulgăresc.

Recomandări

1. Căutarea unor noi creații în genul de trio de pian de autori moldoveni;
2. Colaborarea cu compozitorii moldoveni contemporani, stimularea creării unor noi creații în acest gen;
3. Participarea interpreților muzicii de cameră moldoveni la festivalurile de muzică contemporană naționale și internaționale;
4. Popularizarea triourilor de pian ale autorilor moldoveni pe scenele naționale și internaționale; Utilizarea repertoriului studiat în activitatea pedagogică, în instituțiile de învățământ cu profil muzical;
5. Completarea metodologiei cercetării genului de trio de pian, din perspectiva unității aspectelor muzicologic și interpretativ;
6. Crearea unor elaborări metodice dedicate interpretării camerale contemporane, noilor procedee componistice și metodelor de emiterie a sunetului.

**PROGRAME DE CONCERT
(COMPONENTA ARTISTICĂ A TEZEI)**

Programul de concert nr. 1

Concert de muzică de cameră

Universitatea de Stat Inonu, orașul Malatya, Turcia

Sala de concerte a Conservatorului de Stat

18.04.2017

Muzică de cameră a compozitorilor din Europa, Turcia, Moldova, Rusia

1. *Trio de pian "Oglan"* de D. Gagauz
2. *Valsul lunii* de I. Dunayevski
3. *Serenada* de F. Schubert
4. *Salut d'amour* de E. Elgar
5. *Primăvara* de A. Piazzolla
6. *Hicas mandira*, melodie populară turcă
7. *Dans ungar nr. 4* de J. Brahms

Componenta cvartetului:

Djalilova Natalia (pian)
Fedorean Daniel (vioară)
Costicova Natalia (violoncel 1)
Trohin Gheorghii (violoncelul 2)

Componenta trioului:

Djalilova Natalia (pian)
Fedorean Daniel (vioară)
Costicova Natalia (violoncel)

Programul de concert nr. 2

Concert de muzică de cameră

Universitatea de Stat *Inonu*, orașul Malatya, Turcia

Sala de concerte a Facultății Arte Plastice și Design

07.03.2018

Concert de muzică de cameră pentru cvartet de corzi și trio de pian

1. *Scrânciobul* de P. Ilin
2. *Cântec de leagăn* de N. Niyazi
3. *Dans georgian* de O. Gordeli
4. „*Studiu-capriciu*” de G. Golterman
5. *”Meditație”* de K. Karaev
6. „*Plimbare*” de N. Rakov
7. „*Vals lent*” de A. Ghedike
8. *Gavotă* de D. Șostakovici
9. *Barcarola* de P. Ceaikovski
10. *Rondo* de G. Bononcini
11. *Gavotă* de J. S. Bach
12. *Concertino* de A. Yanșinov
13. *Mic marș vienez* de F. Kreisler
14. *”Grave”* de J. Bend
15. *Dans ungar nr. 6 Dis-Dur* de J. Brahms

Componența cvartetului:

Djalilova Natalia (pian)
Fedorean Daniel (vioară)
Costicova Natalia (violoncel 1)
Trohin Gheorghii (violoncelul 2)

Componența trioului:

Djalilova Natalia (pian)
Fedorean Daniel (vioară)
Costicova Natalia (violoncel)

Programul de concert nr. 3

Concert de muzică de cameră

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Sala mare, blocul 2,

Chișinău, Republica Moldova

28 august 2019

Creații de compozitori sovietici și moldoveni pentru trio și duet de violoncel și pian

1. *Trio de pian I. N. O. nr. 2* de V. Rotaru
2. *Sonata-poem* pentru violoncel și pian de A. Stârcea
3. *Sonata* pentru violoncel și pian de S. Lobel
4. *Sonata nr. 2* pentru violoncel și pian de N. Miaskovski

Componența trioului:

Minakova Anastasia (pian)
Vrabii Svetlana (vioară)
Costicova Natalia (violoncel)

Componența duetului:

Minakova Anastasia (pian)
Costicova Natalia (violoncel)

PUBLICAȚII LA TEMA TEZEI

2. Articole în diverse ediții științifice periodice:

1. Costicova N. D. Gagauz's trio "Oglan" as the brightest example of Gagauzian music culture. In: ÎNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 1 (2017): pp. 187-197.: DOI 10.22252/ijca.337024. ISSN 2458-7915. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/30377/337024> (дата обращения 23.09.2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339334>

2. Costicova N. Gagauz müzik kültürünün canlı bir örneği: Dmitri Gagauz'un "Oğlanğ" üçlemesi. In: ÎNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 1 (2017): ss.187-197. e- ISSN 2458-7915. URL: <http://www.dergipark.org.tr/tr/search?q=costicova+natalia§ion=articles> (дата обращения 24.11.2017).

3. Costicova N. Trio "I. N. O. 2" for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: particularities of composition and musical language. In: ÎNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 2 (2018): pp. 11-16. DOI 10.22252/ijca.528574 ISSN 2458-7915. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/41617/528574> (дата обращения 23.09.2020). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/651577>

2.3. în ediții incluse în registrul Național al edițiilor periodice de profil:

Categoria B

4. Костикова Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (39), 2021, pp.68-73. ISSN2345-1408, E-ISSN 2345-1831

Categoria C

5. Костикова Н. Композиционные особенности трио № 2 для скрипки виолончели и фортепиано Г. Няги. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică 2019. Chișinău: Notograf PRIM, 2019, nr. 2 (35), pp.53-57. ISSN 2345-1408

6. Костикова Н. Раннее фортепианное Трио Златы Ткач (1961): к проблеме трактовки виолончельной партии. In: Revista de științe socioumane, Nr.2 (48) 2021. Chișinău: 2021, pp.99-105. ISSN 1857-0119, ISSN: 2587-330X.

4. Materiale/teze la forurile științifice:

4.2. conferințe internaționale în republică:

7. Costicova N. Trioul pentru vioară, violoncel și pian Oglan de G. Gagauz: tratarea partidei violoncelului. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională* (7 aprilie 2017). Chișinău: Notograf Prim, 2017, p. 28. ISBN 978-9975-9617-8-3.

8. Костикова Н. “I. N. O. 2” Владимира Ротару для фортепианного трио: особенности замысла, музыкального языка, композиции. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională. Ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. Chișinău* (26 septembrie 2017). Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2017, pp. 67-68. ISBN 978-9975-3126-7-7.

9. Костикова Н. Трактовка классических форм в фортепианном трио О. Негруцы. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Ediția a IV-a. Chișinău* (25 septembrie 2018). Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2018, pp. 45-46. ISBN 978-9975-3119-1-5.

10. Костикова Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională* (15 mai 2020). Tezele comunicărilor. Volumul I. Chișinău: Artă muzicală, 2020, pp. 77-79

ADNOTARE

Costicova Natalia. Tratarea partidei violoncelului în triourile de pian ale compozitorilor moldoveni la confluența secolelor XX-XXI.

Teza pentru obținerea gradului de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2021. Teza cuprinde: introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie ce include 97 de titluri, 3 anexe, 127 de pagini de anexe; 95 de pagini ale textului de bază, 70 exemple notate, 8 tabele. Rezultatele obținute sunt publicate în 10 lucrări științifice.

Cuvinte cheie: Violoncel, interpretare, tehnică interpretativă, ansamblu cameral, scriitură componistică, trio, folclor.

Domeniul de studiu: istoria muzicii naționale de cameră, interpretare instrumentală.

Scopul tezei: relevarea specificului partidei violoncelului în triourile de pian ale compozitorilor moldoveni la confluența secolelor XX-XXI.

Obiectivele cercetării: identificarea partiturilor disponibile ale autorilor moldoveni din această perioadă; analiza particularităților stilistice și de gen ale opusurilor alese; determinarea sarcinilor legate de tratarea partidei violoncelului, formularea recomandărilor interpretative din perspectiva muzicianului practician.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei sunt legate de faptul, că demersul în cauză este o primă încercare de analiză interpretativă a partidei violoncelului în cele mai reprezentative triouri de pian compuse de compozitori din Moldova la confluența secolelor XX-XXI.

Valoarea aplicativă a lucrării: Rezultatele cercetării pot fi utilizate atât în practica artistică națională, cât și în activitatea pedagogică la diferite discipline predate la instituțiile de învățământ superior muzical (*Istoria muzicii naționale, Istoria artei interpretative, Analiza formelor muzicale, Ansamblu cameral*).

Aprobarea rezultatelor. *Aprobarea practică* a fost efectuată în cadrul a trei concerte realizate atât în sălile de concert ale Universității de Stat Inonu, Malatya, Turcia, cât și în Sala Mare a AMTAP, Republica Moldova. Rezultatele *cercetării teoretice* au fost reflectate în 10 publicații, inclusiv 6 articole științifice și 4 rezumate ale comunicărilor prezentate la 4 conferințele științifice internaționale.

АННОТАЦИЯ

Костикова Наталья. **Трактовка партии виолончели в фортепианных трио молдавских композиторов на рубеже XX-XXI веков.** Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинэу, 2021.

Структура диссертации: 1. *Творческая часть:* три концертные программы; 2. *Научное исследование:* введение, две главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 97 наименований, 3 приложения; 95 страница основного текста, 127 страница приложений, 70 нотных примеров, 8 схем. Результаты опубликованы в 10 научных работах.

Ключевые слова: виолончель, исполнение, исполнительская техника, камерный ансамбль, композиторское письмо, трио, фольклор.

Область исследования: история национальной камерной музыки, инструментальное исполнительство.

Цель диссертации: выявление специфики виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов рубежа XX-XXI веков. **Задачи исследования:** анализ стилевых и жанровых особенностей данных опусов; выявление исполнительских задач, связанных с трактовкой виолончельной партии, формулирование исполнительских рекомендаций.

Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации связана с тем, что в данной работе впервые в отечественном музыкознании предпринята попытка изучения трактовки виолончельной партии в фортепианных трио молдавских композиторов рубежа веков. Автор также сформулировал рекомендации по преодолению исполнительских трудностей в партии виолончели с точки зрения практикующего музыканта.

Практическая значимость работы. Результаты работы могут быть использованы как в национальной исполнительской практике, так и в педагогической деятельности высших музыкальных учебных заведений, в рамках таких дисциплин, как *История национальной музыки, История исполнительского искусства, Анализ музыкальных произведений, Камерный ансамбль.*

Апробирование результатов работы. *Практическая апробация* была осуществлена в рамках трех концертных выступлений в концертном зале факультета Консерватории Государственного университета имени Иону в городе Малатья, Турция, и в Большом зале АМТИИ. Результаты *теоретических изысканий* отражены в 10 публикациях, из которых 6 в научных журналах, 4 тезисных изложения выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации также были представлены на 4 международных конференциях.

ANNOTATION

Costicova Natalia. Treatment of the cello part in piano trios written comp by Moldovan composers at the turn of the 20th-21st centuries. Thesis for Ph.D. Degree in Arts, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2021. The thesis includes: introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 97 titles, 3 annexes, 127 pages of annexes; 95 pages of basic text, 70 music examples, 8 tables. Research materials are reflected in 10 scientific papers.

Keywords: cello, interpretation, interpretive technique, chamber ensemble, composers' writing, ensemble, trio, folklore.

Field of study: history of national chamber music, instrumental interpretation.

The goal of the thesis is to reveal the specifics of cello part in piano trios written by Moldovan composers at the confluence of the 20th-21st centuries.

Research objectives: search for available scores of Moldovan authors from this period; analysis of genre and style peculiarities of the chosen opuses; identifying the tasks related to the interpretation of cello part, formulating performance recommendations from the prospective of a practicing musician.

The scientific novelty and originality of the thesis is related to the fact that the thesis is the first attempt to study the cello part in the most representative Moldovan piano trios from the confluence of the 20th-21st centuries.

The practical value of the paper: The research results can be used both in national artistic practice and in pedagogical activity within different disciplines taught at higher music education institutions (*History of National Music, History of Performing Arts, Analysis of Musical Forms, Chamber Ensemble*).

Scientific results implementation. *The practical approval* was made during three concerts held both at the concert halls of Inonu State University, Malatya, Turkey, and at the Great Hall of AMTAP, Republic of Moldova. *The theoretical research* results are reflected in 10 publications, including 6 scientific articles and 4 abstracts presented at 4 international scientific conferences.

COSTICOVA NATALIA

**TRATAREA PARTIDEI VIOLONCELULUI ÎN TRIOURILE
DE PIAN ALE COMPOZITORILOR MOLDOVENI LA
CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

(DOCTORAT PROFESIONAL)

Rezumatul tezei de doctor în arte

Aprobat spre tipar: 08.11.2021
Hârtie ofset. Tipar ofset.
Coli de tipar.: 1,48

Formatul hârtiei 60x84 1/16
Tiraj 20 ex.
Comanda nr. 35/81

XEROX SERVICE

str. Kogălniceanu 58,

Chișinău Republica Moldova, MD 2009