

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris:
C.Z.U. 780.8.780.614.332.071.2(478)(043.2)
780.8.780.614.333.071.4(478)

BRÎNZILĂ-COȘLEȚ ZINAIDA

ACTIVITATEA DE CREAȚIE A LUI SERGHEI LUNCHEVICI ÎN
CONTEXTUL CULTURII MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

653.01 – Muzicologie

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Elena Mironenco,
Dr. hab., prof. univ.

Autor: _____ Zinaida Brînzilă-Coșleț

Chișinău, 2022

© BRÎNZILĂ-COȘLEȚ Zinaida, 2022

CUPRINS

ADNOTĂRI (ROMÂNĂ, RUSĂ ȘI ENGLEZĂ)	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. PERSONALITATEA LUI SERGHEI LUNCHEVICI ÎN LUMINA SURSELOR ȘTIINȚIFICE, DOCUMENTARE ȘI PUBLICISTICE	16
1.1. Repere istoriografice privind viața și creația maestrului Serghei Lunchevici	16
1.2. Aspecte teoretice despre arta de interpretare violonistică	20
1.3. Creația și stilul interpretativ ale lui S. Lunchevici reflectate în sursele științifice dedicate artei lăutărești.....	24
1.4. Concluzii la capitolul 1	35
2. ASPECTE ALE TEHNICII ȘI MANIEREI INTERPRETATIVE A LUI SERGHEI LUNCHEVICI	38
2.1. Anii de formare profesională	38
2.2. Particularități stilistico-interpretative în abordarea repertoriului folcloric de concert	49
2.3. Îndrumător al tinerilor violoniști	65
2.4. Măiestria violonistică a lui Serghei Lunchevici ca model în lucrul cu orchestra	72
2.5. Concluzii la capitolul 2	78
3. PRIM-DIRIJOR ȘI CONDUCĂTOR ARTISTIC AL ORCHESTREI <i>FLUIERAȘ</i>	80
3.1. Particularitățile artei dirijorale a lui Serghei Lunchevici	80
3.2. Activitatea în funcția de prim-dirijor al Orchestrei <i>Fluieraș</i>	88
3.2.1. Formarea componenței de instrumentiști ai Orchestrei <i>Fluieraș</i>	88
3.2.2. Componența soliștilor-vocaliști	95
3.3. Repertoriul – factor definitoriu al activității Orchestrei <i>Fluieraș</i>	102
3.3.1. Repertoriul național de muzică populară	107
3.3.2. Turneele internaționale ale Orchestrei <i>Fluieraș</i> și repertoriul interpretat	112
3.3.3. Serghei Lunchevici – autor și aranșor de piese muzicale	117
3.4. Concluzii la capitolul 3	127
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	130
BIBLIOGRAFIE	133
NOTE	143

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	144
CV-ul AUTORULUI	145
ANEXE	147
Anexa nr. 1. Componenta Orchestrei <i>Fluieraș</i> condusă de Serghei Lunchevici	147
Anexa nr. 2. Materiale arhivistice	149
Anexa nr. 3. Materiale ilustrative	169
TABEL CRONOLOGIC	172

ADNOTARE

Zinaida Brînzilă-Coșleț. Activitatea de creație a lui Serghei Lunchevici în contextul culturii muzicale din Republica Moldova. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2022.

Structura tezei: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 141 de titluri, 132 de pagini ale textului de bază, 3 anexe. Rezultatele obținute sunt reflectate în 11 lucrări științifice (10 ca autor unic și 1 în calitate de coautor).

Cuvinte-cheie: Serghei Lunchevici, activitate de creație, arta interpretativă academică, arta lăutărească, conducător artistic, cultură muzicală, prim-dirijor, repertoriu, vioară, violonist.

Scopul și obiectivele tezei: constă în cercetarea aportului multilateral al lui S. Lunchevici la dezvoltarea culturii muzicale naționale. Realizarea acestuia prevede următoarele **obiective:** stabilirea bazei metodologice care să constituie suport în procesul de investigare a biografiei maestrului; definirea trăsăturilor specifice stilului violonistic al artistului; studierea particularităților caracteristice artei sale dirijorale; relevarea modului de selectare și menținere în componența Orchestrei *Fluieraș* a valoroșilor artiști vocaliști și instrumentiști care au promovat cu succes arta națională în lume; identificarea unor principii metodice în activitatea lui S. Lunchevici ca mentor și îndrumător al tinerilor violoniști; evidențierea aportului lui S. Lunchevici la îmbogățirea și propagarea repertoriului concertistic în circuitul local și internațional.

Noutatea și originalitatea științifică: studierea complexă a activității de creație a lui S. Lunchevici, cercetarea oferind un material amplu ce vizează maniera interpretativă a maestrului, caracteristicile artei sale dirijorale, activitatea de îndrumător al tinerilor violoniști, repertoriul Orchestrei *Fluieraș* ca factor determinant al activității acesteia. Caracterul inedit al tezei este asigurat și de elementele conținutului: sunt identificate și analizate, prin raportare la piese muzicale concrete, particularitățile stilului interpretativ al lui S. Lunchevici, maniera artistică de dirijare, este relatată experiența autoarei prezentei teze în urma comunicării personale cu maestrul în procesul studierii specialității *Vioară academică*, dar și a prezenței personale la repetițiile colectivului *Fluieraș*.

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante constă în determinarea, din punct de vedere științific și metodologic, a fenomenului muzical-artistic unic pe care îl reprezintă S. Lunchevici; în aprecierea argumentată a aportului său la dezvoltarea culturii muzicale naționale, fapt care ar putea impulsiona dezvoltarea elementelor de valoare ale creației sale în arta muzicală contemporană a Republicii Moldova.

Semnificația teoretică a studiului rezidă în stabilirea metodologiei științifice sintetice, fapt care a permis realizarea în exclusivitate a unei prezentări panoramice a activității de creație a lui S. Lunchevici prin prisma unei viziuni contemporane. Având drept suport demersul științific, experiența interpretativă și pedagogică personală a autoarei, prezenta lucrare va contribui la îmbogățirea și aprofundarea cunoștințelor teoretice în domeniul artei violonistice, dirijorale, componistice și organizatorice, reprezentate și de personalitatea lui S. Lunchevici.

Valoarea aplicativă: teza poate fi utilizată ca sursă complementară la studierea disciplinelor *Instrument (vioară)*, *Orchestra*, *Dirijat*, *Folclor muzical*, *Aranjament folcloric*, *Istoria artei interpretative*, *Metodica predării disciplinei de specialitate* în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior, dar și în practica de interpretare în orchestre, tarafuri și alte colective muzicale concertistice.

Implementarea rezultatelor științifice s-a realizat în cadrul procesului de instruire a studenților AMTAP, precum și în activitatea interpretativă și științifică, prin participarea la conferințe științifice internaționale și naționale și publicarea de articole și studii la tema tezei.

Zinaida Brinzila-Coslet. The creative activity of Serghei Lunchevici in the context of the musical culture of the Republic of Moldova. PhD thesis in the study of arts and science of culture, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2022.

Thesis structure: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 141 titles, 132 pages of the basic text, 3 annexes. The obtained results are reflected in 11 scientific papers (10 as sole author and 1 as co-author).

Keywords: Serghei Lunchevici, creative activity, academic performing art, fiddle art, artistic director, musical culture, chief conductor, repertoire, violin, violinist.

Purpose and objectives of the paper: to investigate the multilateral contribution of S. Lunchevich to the development of national musical culture. Its realization provides for the following **objectives:** to establish the methodological basis that will support the process of investigating the biography of the maestro; to define the specific features of the violinistic style of the artist; to study the peculiarities of his conducting art; to reveal how to select and maintain in the ranks of the *Fluieras* Orchestra valuable vocal and instrumental artists who had successfully promoted the national art in the world; to identify certain methodological principles in his work as a mentor and tutor of young violinists; ; to highlight the contribution of S. Lunchevici to the enrichment and propagation of the concert repertoire both locally and internationally.

Scientific novelty and originality: a complex study of the creative activity of Serghei Lunchevici, a research offering a comprehensive material concerning the performance style of the maestro, the characteristics of his conducting art, the repertoire of *Fluieras* Orchestra as a key factor of its activity, the guiding activity of young violinists. The unique character of the thesis is also ensured by the elements of the content: the peculiarities of S. Lunchevich's interpretative style and artistic manner of conducting are identified and analysed in relation to specific pieces of music. The author's experience is conveyed following interactions with the maestro during her studies with a major in Academic Violin and also from being present at the rehearsals of the Orchestra.

The obtained result that contributes to resolving an important scientific problem consists in determining, in scientific and methodological terms, the unique musical and artistic phenomenon of Serghei Lunchevici; in the reasoned appreciation of his contribution to the development of the national musical culture, which could boost the development of the valuable elements of his creation in the contemporary musical art of the Republic of Moldova.

The theoretical significance of the study lies in the establishment of the synthetic scientific methodology, which has made it possible to produce exclusively a panoramic presentation of S. Lunchevich's creative activity through the lens of a contemporary vision. Based on the author's scientific approach and her personal interpretative and pedagogical experience, this work will contribute to the enrichment and deepening of theoretical knowledge in the field of violin, conducting, composition and organizational art, represented by the personality of S. Lunchevici.

Applied value: the thesis can be used as a supplementary source in studying the disciplines *Instrument (violin), Orchestra, Conducting, Folk Music, Folk Music Arrangement, History of Performing Arts, Methodology of Teaching the Subject of Specialty* in secondary and higher musical and artistic education institutions, and in the practice of orchestra performance, folk bands and other concert music groups.

The implementation of scientific results was achieved within the training process of AMTAP students, as well as in the interpretive and scientific activity, by participating in international and national scientific conferences and by publishing articles and studies on the topic of the thesis.

Зинаида Брынзилэ-Кошлец. Творческая деятельность Сергея Лункевича в контексте музыкальной культуры Республики Молдова. Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыковедение, Кишинев, 2022 г.

Структура диссертации: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 141 наименования, 132 страниц основного текста, 3 приложения. Полученные результаты отражены в 11 научных работах (10 в качестве единого автора и 1 в соавторстве).

Ключевые слова: Сергей Лункевич, творческая деятельность, академическое исполнительское искусство, лэутарское искусство, художественный руководитель, музыкальная культура, главный дирижер, репертуар, скрипка, скрипач.

Цель работы состоит в исследовании многостороннего вклада Сергея Лункевича в развитие национальной музыкальной культуры. Реализация цели предусматривает следующие **задачи исследования:** формирование методологической базы, служащей основанием для исследования биографии мастера; определение специфических черт скрипичного стиля артиста; изучение характерных особенностей его дирижерского искусства; выявление принципа отбора в состав оркестра *Флуераш* одарённых артистов вокалистов и инструменталистов, которые успешно пропагандировали национальное искусство в мире; определение авторских методических принципов С. Лункевича в его деятельности куратора и наставника молодых скрипачей; акцентирование вклада С. Лункевича в обогащение и распространение концертного репертуара в отечественном и международном пространстве.

Научная новизна и оригинальность состоит в комплексном изучении творческой деятельности Сергея Лункевича; в исследовании, открывающем широкий спектр материалов, направленных на исполнительскую манеру виртуоза, особенности его дирижерского искусства, репертуарной политики оркестра *Флуераш* как определяющем факторе его деятельности, работы наставника молодых скрипачей.

Полученный результат, способствующий решению важной научной проблемы состоит в определении с научной и методологической точек зрения уникального музыкально-художественного феномена, который представляет Сергей Лункевич; в аргументированной оценке его ценного вклада в развитие национальной музыкальной культуры, что оказало влияние на продвижение важнейших принципов его творчества в современное музыкальное искусство Республики Молдова.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке комплексной научной методологии, что позволило впервые представить обзор творческой деятельности С. Лункевича в оптике современного видения. Благодаря научному подходу, личному исполнительскому и педагогическому опыту автора исследования, данная работа будет способствовать обогащению и углублению теоретических знаний в области скрипичного, дирижерского, композиторского и организаторского искусства, представленного маэстро.

Практическая значимость: диссертация может быть использована в качестве дополнительного источника при изучении дисциплин: *Инструмент (скрипка), Оркестр, Дирижирование, Музыкальный фольклор, Фольклорная аранжировка, История исполнительского искусства на струнных инструментах*, в средних и высших музыкально-художественных учебных заведениях, а также в практике исполнительского мастерства в оркестрах, ансамблях народной музыки и других концертных музыкальных коллективах.

Внедрение научных результатов достигнуто в процессе обучения студентов АМТИИ, а также исполнительской, научной деятельности, участии в международных и национальных научных конференциях, публикации статей и исследований по теме диссертации.

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DEX – Dicționarul explicativ al limbii române

Ed. – Editură

EDP – Ediție prescurtată

KGB – Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti (în rom. – Comitetul Securității Statului)

p. – parte

p., pp. – pagină, pagini

R.P.R. – Republica Populară Română

RSR – Republica Socialistă România

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

UNESCO – United Nations Education, Science and Culture Organization (în rom. – Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură)

Вып. – Выпуск

c. – страница

INTRODUCERE

Actualitatea temei de cercetare. În istoria unei culturi naționale personalitățile artistice dau adevărata dimensiune creației stimulând progresul și afirmarea valorilor autentice. La fel și în muzică, ca parte a ei, personalitățile stau la temelia creației acordându-i consistență artistică prin ponderea și anvergura operei lor. Marile figuri ale muzicii dotate cu geniul eternului, revoluționează mijloacele de expresie, gândirea artistică, anticipând tendințele viitorului, configurând noi tradiții și acest lucru face mult mai prețioasă contribuția lor la cultura spirituală a neamului și mult mai indicată datoria noastră de a le evoca meritul și gândirea artistică novatoare.

Este și cazul lui Serghei Lunchevici (29.04.1934, Chișinău – 15.08.1995, Chișinău), violonist, dirijor, autor de cântece, mentor, de numele căruia se leagă o contribuție artistică impresionantă la dezvoltarea culturii și artei muzicale moldovenești. Prim-dirijor și director artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș* a Filarmonicii de Stat din RSS Moldovenească, S. Lunchevici a reușit, chiar din primii ani ai activității sale, să restructureze formația, fiind deschizătorul unei noi direcții artistice în ceea ce privește, în primul rând, stilul inconfundabil al ansamblului, remarcat prin îndepărtarea de sentimentele uzate (atestată atât la nivel de interpretare, cât și la cel de dirijare), renunțarea la inteligibilitatea limitativă, intervenția inovativă, sugestivitatea polivalentă, obținută de el grație fanteziei nelimitate și jocului imaginației. Prestanța sa în calitate de violonist se datora unei stăpâniri depline a instrumentului muzical, prin virtuozitate, temperament, originalitate, reflectată în creativitatea spontană – toate acestea plasându-l în fruntea elitei muzicale moldovenești.

În fiecare domeniu funcționează criterii specifice de validare și de omologare a performanțelor. Aprecierea contribuției unei personalități artistice poate fi făcută în funcție de: a) valoarea specifică, reală a creației acesteia, stabilită prin examenul critic și comparativ; b) raportarea operei la contextul cultural intern sau la contextul cultural european, la cadrul național și/sau la cel universal; c) impactul creației asupra mediului cultural autohton sau recunoașterea ei internațională; d) importanța istorică a operei; e) valoarea în sine sau notorietatea. Indiscutabil, dominând, prin activitatea sa în calitate de violonist și de dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, perioada în care a trăit, S. Lunchevici rămâne unul dintre exponenții plenari ai culturii muzicale moldovenești, creația sa – un patrimoniu de idei, atitudini și mesaje – continuând să modeleze spiritul contemporanilor, să aibă o influență considerabilă în câmpul culturii naționale. S. Lunchevici se înscrie în categoria personalităților care au exercitat influențe masive, au generat

atitudini, ecouri, replici, chiar dacă a avut un câmp limitat de acțiune în perioada în care a trăit. Am putea afirma că S. Lunchevici este o personalitate de sinteză a epocii sale cu ramificații viguroase în prezentul nostru și, cu certitudine, în viitor.

Așadar, **actualitatea tezei** este determinată de necesitatea imperioasă de a umple un gol important în istoria artei muzicale naționale. Lucrarea vizează istoria culturii muzicale moldovenești din perioada sovietică, a cărei abordare științifică se află, în mare măsură, în fază incipientă din cauza unor viziuni ambigue existente la scară mondială. Activitatea creatoare de lungă durată a lui S. Lunchevici și-a atins punctul culminant și a evoluat în condițiile dictate de principiile ideologiei sovietice, ale cărei politici culturale s-au subordonat orientărilor doctrinare ale Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. Necesitatea acestei cercetări constă, de asemenea, în reabilitarea continuității celor mai bune tradiții naționale, a moștenirii creatoare a reputatului artist, fără de care existența culturii în sine ar fi fost, cu siguranță, incompletă.

În lucrările privind arta muzicală moldovenească din perioada postbelică, practic, lipsesc referințele la activitatea de creație a lui S. Lunchevici și la impactul acesteia asupra dezvoltării culturii moldovenești, implicit, a celei muzicale, excepție făcând o singură lucrare, mai mult cu caracter biografic, apărută în grafie chirilică, semnată de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [32]; informații succinte din enciclopedii [26; 59] și o serie de articole de natură publicistică. Din motive necunoscute pentru noi, nu a fost arhivat niciun program de concert din sutele de spectacole susținute de Orchestra *Fluieraș*, nicio partitură orchestrală a dirijorului și a altor autori, niciun protocol al ședințelor Colegiului din cadrul Ministerului Culturii privind aprobarea programelor artistice de concert.

Cu toate acestea, am reușit să găsim informații despre S. Lunchevici și turneele orchestrei în arhiva de familie a soției regretatului artist, la fel, și în arhiva personală a cântăreței Zinaida Julea, care a făcut parte, în calitate de solistă-vocalistă, din componența Orchestrei *Fluieraș*.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul lucrării constă în cercetarea aportului multilateral al lui S. Lunchevici la dezvoltarea culturii muzicale naționale. Realizarea acestuia prevede următoarele **obiective**:

1. stabilirea bazei metodologice care să constituie suport în procesul de investigare a biografiei maestrului S. Lunchevici;
2. definirea trăsăturilor specifice stilului violonistic al artistului;
3. studierea particularităților caracteristice activității sale dirijorale;

4. relevarea modului de selectare și menținere în componența Orchestrei *Fluieraș* a valoroșilor artiști vocaliști și instrumentiști care au promovat cu succes arta națională în lume;
5. identificarea unor principii metodice în activitatea lui S. Lunchevici în calitate de îndrumător al tinerilor violoniști;
6. evidențierea aportului lui S. Lunchevici la îmbogățirea și propagarea repertoriului concertistic autohton în circuitul local și internațional.

Scopul și obiectivele tezei au condiționat **metodologia cercetării științifice** care, având un caracter sintetic și interdisciplinar, se bazează pe complexul metodelor științifice generale și speciale. Metodele științifice generale includ *analiza și sinteza, inducția și deducția, metoda comparativă*. Pe parcurs, au fost utilizate, de asemenea, metode de cercetare ale științelor umanistice. Respectiv, *metoda reconstituirii biografice* a făcut posibilă colectarea informațiilor despre viața și activitatea lui S. Lunchevici și a artiștilor, vocaliști și instrumentiști, care au colaborat cu Orchestra *Fluieraș*. *Metoda istoriografică* a permis valorificarea celor mai importante pagini ale culturii muzicale naționale din perioada sovietică, fiind puse în lumină articole și studii cu valoare referențială istorică. *Metoda de analiză culturologică* este asociată cu aspecte ale influenței reciproce a culturilor și aspecte ale relației culturii cu structurile de putere. Grupul de metode de cercetare speciale a cuprins: metode tradiționale de istorie și teorie a muzicii; metode de analiză etnomuzicologică dictate de folclorul muzical și arta lăutărească; elemente ale unei analize complexe a compozițiilor selectate, precum și o metodă de analiză a principiilor pedagogice muzicale.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constau în studierea complexă a activității de creație a lui S. Lunchevici, cercetarea oferind un material amplu ce vizează maniera interpretativă a violonistului, caracteristicile artei sale dirijorale, repertoriul Orchestrei *Fluieraș* ca factor determinant al activității acesteia, activitatea de îndrumător al tinerilor violoniști. Caracterul inedit al tezei este asigurat și de elementele conținutului: sunt identificate și analizate, prin raportare la piese muzicale concrete, particularitățile stilului interpretativ al lui S. Lunchevici, maniera artistică de dirijare, este relatată experiența autoarei prezentei teze în urma comunicării personale cu maestrul în procesul studierii specialității *Vioară academică*, dar și a prezenței personale la repetițiile colectivului *Fluieraș*. Modul în care este apreciată contribuția lui, analizele efectuate corespund

unor criterii estetice actuale, raportate și la contextul social-politic și cultural postbelic în care a trăit și a activat S. Lunchevici.

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante constă în determinarea, din punct de vedere științific și metodologic, a fenomenului muzical-artistic unic pe care îl reprezintă Serghei Lunchevici; în aprecierea argumentată a aportului său la dezvoltarea culturii muzicale naționale, fapt care ar putea impulsiona dezvoltarea elementelor de valoare ale creației sale în arta muzicală contemporană a Republicii Moldova.

Semnificația teoretică a studiului rezidă în elaborarea metodologiei științifice sintetice, fapt care a permis realizarea unei prezentări panoramice a creației maestrului S. Lunchevici prin prisma unei viziuni contemporane. Având drept suport procesul de cercetare în sine, experiența interpretativă și pedagogică personală a autoarei tezei, prezenta lucrare contribuie la îmbogățirea și aprofundarea cunoștințelor teoretice referitoare la arta violonistică, dirijorală, componistică și organizatorică a lui S. Lunchevici.

Valoarea aplicativă a lucrării: teza poate fi utilizată ca sursă complementară la studierea disciplinelor *Instrument* (vioară), *Orchestra*, *Dirijat*, *Folclor muzical*, *Aranjament folcloric*, *Istoria artei interpretative*, *Metodica predării disciplinei de specialitate* în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior, dar și în practica de interpretare în orchestre, tarafuri și alte colective muzicale concertistice.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în conformitate cu prevederile planului de cercetare științifică al AMTAP, fiind discutată și recomandată pentru susținere de departamentul *Muzicologie, compoziție și jazz* și de Seminarul științific de profil din cadrul AMTAP. Rezultatele investigațiilor au fost reflectate în 11 articole științifice și în comunicările prezentate de autoare la conferințe științifice naționale și internaționale:

1. Conferința Științifică Internațională din cadrul proiectului *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* din 11-12 decembrie 2014, cu comunicarea *Particularitățile formei și stilului „Baladei” de C. Porumbescu în viziunea lui S. Lunchevici*.
2. Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică)* în contemporaneitate din 27 septembrie 2016, cu comunicarea *Particularități ale manierei interpretative violonistice a lui Serghei Lunchevici*.
3. Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică)* în contemporaneitate, ediția a treia, dedicată memoriei muzicologului

Vladimir Axionov din 26 septembrie 2017, cu comunicarea *Arta violonistică academică a lui Serghei Lunchevici*.

4. Conferința Științifică Internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* din 20 aprilie 2018, cu comunicarea *Isidor Burdin și Serghei Lunchevici: legături artistice*.
5. Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, ediția a IV-a, din 25 septembrie 2018, cu comunicarea *Particularitățile artei dirijorale a lui Serghei Lunchevici*.
6. Seminarul Științific Metodologic *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* din 16 noiembrie 2018, cu comunicarea *Principiile pedagogice ale lui Serghei Lunchevici*.
7. Simpozionul Științific cu participare internațională *Patrimoniul muzical în contemporaneitate (Folclor și creație componistică). Centenar Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919–2019)* din 17 mai 2019, cu comunicarea *Aportul soliștilor vocaliști ai Orchestrei de muzică populară „Fluieraș” condusă de S. Lunchevici la cultura muzicală mondială*.
8. Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică) în contemporaneitate*, ediția a V-a, din 24 septembrie 2019, cu comunicarea *In memoriam Lucian Cocea*.
9. International Musicology Congress, 5th edition, din 21 noiembrie 2020, Timișoara, România, cu comunicarea *Originalitatea stilistică a interpretării pieselor muzicale populare de către legendarul violonist Serghei Lunchevici*.
10. Conferința Științifică Internațională *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*, ediția a IV-a, din 28-29 septembrie 2021, cu comunicarea *Repertoriul orchestrei Fluieraș – factor definitoriu în activitatea lui Serghei Lunchevici în calitate de dirijor și conducător artistic al colectivului*.

Rezultatele cercetării au fost verificate și consolidate în timpul activității autoarei în calitate de lector la Departamentul instrumente orchestrale, secția Instrumente cu coarde și la Catedra muzică populară din cadrul AMTAP, la disciplinele *Instrument*, *Cvartet*, *Ansamblu*, precum și în activitatea ca solistă-instrumentistă și membră a componentelor de ansamblu.

Sumarul compartimentelor tezei. Prezenta teză este alcătuită din trei capitole, precedate de o introducere și urmate de un compartiment al concluziilor și al recomandărilor și de o bibliografie

ce include 141 de titluri în limbile română și rusă. În încheierea tezei sunt plasate anexe, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Introducerea cuprinde cele mai importante repere conceptuale ale lucrării: aici este argumentată actualitatea și importanța problemei abordate, sunt formulate scopul și obiectivele tezei, este consemnată problema științifică și soluționarea acesteia, sunt enumerate principalele metode de cercetare, este subliniată valoarea aplicativă a tezei, sunt expuse informații cu privire la abordarea lucrării și compartimentarea textului.

Capitolul 1 – Personalitatea lui Serghei Lunchevici în lumina surselor științifice, documentare și publicistice – conține o descriere complexă a suportului bibliografic al investigației. Cele trei subcapitole au în vizor gradul de cunoaștere în prezent a diferitor aspecte ale problemei abordate. În subcapitolul întâi, *Repere istoriografice privind viața și creația maestrului Serghei Lunchevici*, sunt analizate: monografia *Serghei Lunchevici* de G. Ciaicovschi-Mereșanu, articole publicistice și recenzii din presa periodică, memorii semnate de compozitorul și folcloristul Constantin Rusnac și muzicologul Izolda Miliutina. În cel de-al doilea subcapitol, *Aspecte teoretice despre arta de interpretare violonistică*, sunt examinate lucrări științifice și metodice de specialitate avându-i ca autori pe Ioan Sârbu, Leopold Auer, Konstantin Mostras, Israel Iampolski. Subcapitolul al treilea, *Creația și stilul interpretativ ale lui S. Lunchevici reflectate în sursele științifice dedicate artei lăutărești*, este destinat studierii complexe a fenomenului lăutăriei, care presupune îmbinarea metodologică a aspectelor istorice, teoretice, etnomuzicologice și interpretative. Sunt analizate succint lucrările științifice ale cercetătorilor Diana Bunea, Vasile Chiseliță, Viorel Cosma, Victor Ghilaș, Boris Kotlearov ș.a. Capitolul 1 se finalizează cu *Concluzii*.

Capitolul 2 al prezentei teze, intitulat *Aspecte ale tehnicii și manierei interpretative a lui Serghei Lunchevici*, este alcătuit din 4 subcapitole, care corespund cronologic biografiei artistice a reputatului artist. Așadar, în primul subcapitol, *Anii de formare profesională*, este descris parcursul constituirii stilului său concertistic de interpretare a muzicii academice, un stil de virtuozitate prin excelență; sunt oferite opinii ale contemporanilor referitoare la prestația sa scenică. Subcapitolul doi, *Particularități stilistico-interpretative în abordarea repertoriului folcloric de concert*, cuprinde câteva schițe analitice muzicologice ale unor creații de popularitate, selectate din repertoriul solistic a lui S. Lunchevici, cum ar fi: *Cântec de leagăn*, *Balada* de Ciprian Porumbescu, *Romanța veche* de Isidor Burdin etc. Intitulat *Îndrumător al tinerilor violoniști*, subcapitolul 3 pune în lumină procesul de studiere la clasa de vioară a ultimei eleve a regretatului artist, Zinaida Brînzilă-Coșleț, lector

universitar la AMTAP. Subcapitolul 4, *Măiestria violonistică a lui Serghei Lunchevici în lucrul cu orchestra*, vizează procesul de studiu al dirijorului cu fiecare instrumentist și vocalist al Orchestrei *Fluieraș*, procedeu pedagogic prezent constant în cadrul repetițiilor orchestrei. Toate cele expuse în cadrul capitolului sunt generalizate în *Concluzii*.

Ultimul capitol, ***Prim-dirijor și conducător artistic al Orchestrei de muzică populară Fluieraș***, relevă particularitățile definitorii ale artei sale dirijorale. Tot aici se fac referințe la componența, repertoriul și stilul de interpretare al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, al cărei prim-dirijor și conducător artistic a fost reputatul artist. În subcapitolul 3.1, *Particularitățile artei dirijorale a maestrului S. Lunchevici*, este analizată îmbinarea stilului de dirijat academic cu cel de dirijat lăutăresc. Subcapitolul 3.2, *Activitatea în funcția de prim-dirijor al Orchestrei Fluieraș*, descrie procesul de formare a componenței de artiști-instrumentiști și soliști-vocaliști ai orchestrei, cu includerea portretelor de creație ale lui Petre Zaharia, Victor Copacinschi, Lucian Cocea, Gheorghe Banariuc; Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac, Zinaida Julea. În subcapitolul 3.3, *Repertoriul – factor definitoriu al activității Orchestrei Fluieraș*, este prezentată o analiză a aspectului formării repertoriului concertistic, divizat pe grupuri: *repertoriul național de muzică populară, turneele internaționale ale Orchestrei Fluieraș și repertoriul interpretat, piese muzicale orchestrale și vocale* avându-l ca autor pe S. Lunchevici. La fel, este examinat în exclusivitate aspectul ce vizează impactul ideologiei sovietice asupra constituirii programelor de concert ale Orchestrei *Fluieraș*, condusă de reputatul artist. Capitolul 3 include, de asemenea, *Concluziile* de rigoare.

Rezultatele principale ale investigației, precum și câteva recomandări oportune, sunt enunțate în compartimentul **Concluzii generale și recomandări**.

1. PERSONALITATEA LUI SERGHEI LUNCHEVICI ÎN LUMINA SURSELOR ȘTIINȚIFICE, DOCUMENTARE ȘI PUBLICISTICE

1.1. Repere istoriografice privind viața și creația maestrului Serghei Lunchevici

Referințele bibliografice despre viața și activitatea de creație a personajului central al prezentei teze de doctorat, în pofida notorietății și reputației sale, sunt foarte modeste. Acestea redau doar anumite episoade din biografia sa, accentuându-se diverse laturi ale talentului său polivalent, fără însă o analiză științifică și caracterizare desfășurată. Dintre toate sursele științifice, publicistice, documentare, audio-video, câteva cronici la concertele Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, informații din enciclopedii, pagini documentare, arhive din dosarul personal, cea mai amplă informație o putem găsi în monografia semnată de G. Ciaicovschi-Mereșanu *Serghei Lunchevici*, editată cu caractere rusești în anul 1982 [32]. Structura lucrării în cauză cuprinde o introducere, șase părți și o încheiere. Prima parte, *Violonist – concertist*, reflectă arta interpretativă a lui S. Lunchevici în calitate de violonist-lăutar. Autorul scoate în evidență două laturi definitorii ale stilului interpretativ al marelui artist: virtuozitatea și temperamentul: „Aceste trăsături: virtuozitatea și temperamentul, sunetul catifelat al viorii, ca și întregul stil interpretativ a lui S. Lunchevici, pot fi urmărite în piesele solistice pe care le-a interpretat, fiind susținut de Orchestra *Fluieraș*” [32, p. 25]. Cercetătorul se referă și la cele mai reprezentative piese concertistice din repertoriul lăutăresc interpretate de S. Lunchevici în calitate de solist-violonist: *Cântec de leagăn*, *Jalea Țiganului*, *Sârba de la Călărași*, *Romanța veche* din filmul *Lăutarii* și, nu în ultimul rând, *Balada* de C. Porumbescu, scrisă în stil folcloric.

În partea a doua, *Conducător artistic și prim-dirijor*, autorul descrie succint îmbinarea armonică a acestor două funcții, care în cazul lui S. Lunchevici s-au manifestat prin asigurarea în colectiv a unei atmosfere de coeziune și unitate creatoare, la pregătirea și realizarea noilor programe de concert, elaborarea repertoriului sub aspect muzical, poetic, coregrafic, ținută scenică, vestimentația artiștilor. Totodată, în dubla sa funcție, maestrul este responsabil și de completarea ansamblului cu noi cadre artistice, fiind îndrumătorul și „educatorul” tuturor membrilor colectivului [32, p. 30]. Mai multe dintre piesele interpretate de Orchestra *Fluieraș* sub direcția lui S. Lunchevici au reușit mari succese pe mai multe scene ale lumii: *Ciocârlia*, *Hora primăverii* de V. Radu, *Sărbătoreasca* de C. Rusnac, *Sârba din Călărași*, *Bătuta din Vulcănești* etc.

Partea a treia, *Un cântec pe an*, este dedicată lui S. Lunchevici compozitorul și aranjorul. „Lunchevici compozitorul a început cu prelucrări de melodii populare, apoi a compus și cântece

originale, piese instrumentale. El scrie muzică doar atunci când are ce spune, adică scrie nu orice și nu în grabă”, consemnează Ciaicovschi-Mereșanu [32, p. 41]. Prezentăm cele mai cunoscute cântece compuse de S. Lunchevici: *Doar să semene cu tine* pe versuri de E. Crimerman, *Bate vântul printre spice*, *Mărțișoare* pe versuri de Grigore Vieru, *Vin, bădiță, vin diseară*, *Vin diminețile* pe versuri de Andrei Strâmbeanu.

În partea scurtă *Actor de cinema*, autorul se referă la experiența lui S. Lunchevici în calitate de actor în filmele *Mariana*, *Lăutarii* și *Scripca lăutarului*.

Următoarele două părți ale lucrării întregesc un tablou al turneelor, decadelor, festivalurilor cu participarea Orchestrei *Fluieraș*, avându-l la timonă pe S. Lunchevici – evenimente care au avut loc, practic, în toate localitățile RSSM, în mai multe orașe ale URSS, la fel, și peste hotare. Monografia lui G. Ciaicovschi-Mereșanu constată faptul că, pe parcursul studiilor sale la clasa eminenților profesori Iosif Dailis și Boris Miliutin, S. Lunchevici a manifestat aptitudini deosebite în calitate de dirijor simfonic și violonist academic, a cărui măiestrie a fost înalt apreciată, în special de reputatul violonist sovietic Leonid Kogan, care i-a și propus să-și continue studiile în cadrul Conservatorului *P.I. Ceaikovski* din Moscova. Recapitulând cele expuse anterior, ar trebui să fim recunoscători muzicologului G. Ciaicovschi-Mereșanu, autorul primului eseu despre S. Lunchevici, creat într-o perioadă de cenzură ideologică acerbă a regimului sovietic. Cu toate acestea, eseu oferă o informație incompletă, uneori lipsită de echidistanță privind activitatea de creație a marelui artist, plecat de timpuriu din viață în anul 1995.

În cartea *Arta interpretativă din Moldova Sovietică*, se evidențiază articolul *Serghei Lunchevici*, semnat de S. Mirovici [123]. Chiar dacă acest material conține doar șase pagini, autorul reușește să scoată în evidență măiestria interpretativă a talentatului violonist, expresie a unui temperament deosebit și a unei școli profesioniste de înaltă calitate, cu care se asimilează. Autorul comentează interpretarea lui S. Lunchevici a piesei folclorice *Cântec de leagăn* și a *Baladei* de C. Porumbescu.

Printre editorialele din presa periodică se distinge *Balada viorii* de M. Morăraș, scris în aprilie 1994, cu ocazia împlinirii a 60 de ani din ziua nașterii lui S. Lunchevici. În acest articol, jurnalistul a inclus și câteva destăinuiri ale interlocutorului său: „Nu mă consider violonist de excepție, dar pot fi împăcat cu mine însumi, că prin vioara mea am spus și eu ceva lumii și dacă am reușit să-l pun pe gânduri pe spectator, să-i provoc chiar și o lacrimă sinceră, curată, consider că am achitat o datorie a vieții mele, o datorie de conștiință împlinită” [72].

Un alt editorial, mai amplu, *Serghei Lunchevici cel celebru și necunoscut*, semnat de jurnalistul M. Vătavu, a fost publicat la șase luni după decesul prematur al reputatului artist, în februarie 1996. Articolul este, astăzi, de o mare însemnătate, deoarece înserează mai multe evenimente importante, până atunci necunoscute, din viața lui S. Lunchevici. M. Vătavu evocă în detalii tragedia familiei Lunchevici, când, în toamna anului 1940, a fost arestat și judecat tatăl său, Alexandru Lunchevici, muncitor la depoul de tramvaie, autoritățile sovietice învinuindu-l de „activitate contrarevoluționară”. Sentința – opt ani de detenție. După război, tatăl lui S. Lunchevici se întoarce în Moldova, dar în mai 1950, autoritățile sovietice își aduc din nou aminte despre vechile „păcate” ale vatmanului și-l deportează pentru încă zece ani, de data aceasta în satul *Krasnogorka* din Kazahstan, unde a fost urmat de întreaga familie [99, p. 13].

Reîntorcându-se în Moldova, în 1955, familia a locuit un timp la Hâncești. Exprimându-ne metaforic, putem afirma că artistul, „omul S. Lunchevici a trăit o viață dublă: una pe scenă, alta, printre oamenii obișnuiți, oamenii de rând” [ibidem]. Un paradox reprezintă faptul că au trecut 25 de ani de la decesul regretatului artist, al cărui nume îl poartă în prezent Filarmonica Națională, dar nu a apărut niciun studiu muzicologic dedicat artei sale. În acest context, rețin atenția amintirile publicate la 29 aprilie 2014 de C. Rusnac și muzicologul I. Miliutina (prima soție a regretatului artist), cu ocazia aniversării a 80-a de la nașterea lui S. Lunchevici, care nu conțin analize științifice, oferind mai mult informații referitor la biografia maestrului, fără a pătrunde în aspectul ce ține de formarea stilului interpretativ unic al Orchestrei Fluieraș, limitându-se genului publicistic dar, cu toate acestea, sunt foarte importante pentru a putea desprinde trăsăturile defnitorii ale talentului său artistic, trăsături care au lăsat o amprentă profundă în imaginea de ansamblu a culturii muzicale a Republicii Moldova.

În memoriile sale *Câteva cuvinte despre trecut...*, muzicologul Izolda Miliutina subliniază, în primul rând, dragostea nemărginită a muzicianului charismatic pentru muzica academică: „Serghei a fost întotdeauna extrem de aproape de lumea muzicii clasice. Care a fost pentru el moștenirea clasică în lumea artei muzicale academice? Mărturisesc că în anii în care l-am cunoscut, am putut vedea cum vocația sa muzicală își găsea împlinire în universul muzicii clasice, era fascinat de frumusețea ei. Ar putea continua după poet: «Mă scufund în muzică ca într-un ocean, captivant, periculos...» – vorba de duh a poetului Ch. Baudelaire i se potrivea atât de bine lui Serghei, care era un muzician, cum se spune, de la Dumnezeu. Era capabil să scoată din vioara sa un sunet sublim, care a cucerit o lume. Aflându-se în fața orchestrei, fascina și inspira muzicienii, încânta spectatorii

cu măiestria, expresia, fervoarea viorii sale emblematice” [122] ¹. Pentru a nuanța amintirile sale despre S. Lunchevici, I. Miliutina a ales versurile baudelairiene, relevând esența naturii sale arzătoare, creative: „Originalitatea lui reiese din artistismul debordant, în asociere cu o muzicalitate subtilă, ce creau invariabil imaginea unui artist de o aleasă inspirație. A fost talentat în toate și nu avea simțul măsurii în nimic. A fost o natură dificilă. Nu mă părăsește sentimentul că a ars în flacăra propriei sale vieți” [121, p. 146].

Un semn de profundă recunoștință față de memoria muzicianului reprezintă eseul lui C. Rusnac *Serghei Lunchevici. Amintiri despre marele artist* [133], în care autorul pune accentul pe conexiunile sale creative personale cu maestrul Lunchevici, conexiuni care ulterior au generat o strânsă prietenie, bazată pe dragostea ambilor față de arta lăutărească, dar și pe succesul piesei *Sărbătoreasca* din repertoriul Orchestrei *Fluieraș*.

Desigur, nu putem trece cu vederea autobiografia lui I.L. Dailis, profesorul de vioară al lui S. Lunchevici de la Conservatorul din Chișinău, intitulată *Viața și muzica (pagini de amintiri)* [111], alcătuită din două părți, scrisă de autor la vârsta de 90 de ani și publicată postum. În aparență, cartea poartă un aspect strict personal, și totuși în ea există multe pagini din care cititorul poate să culeagă mărturii interesante despre etapele principale ale activității sale de creație și fapte importante din viața muzicală și socială a Moldovei și României din acele vremuri.

În ordine cronologică, sunt propuse cititorului cele mai semnificative, mai elocvente momente din îndelungata și complicata sa viață, acestea fiind expuse anume în felul în care s-au păstrat în memoriile sale. Astfel, pedagogul basarabean I. Dailis este unul dintre primii absolvenți ai Colegiului de Muzică din Chișinău, clasa de vioară a lui M. Finkel; în 1913 a plecat în Europa, unde și-a continuat studiile la Conservatorul din Bruxelles, apoi la Conservatorul din Geneva, pe care l-a absolvit în 1917 în clasa profesorului Cezar Thompson. În perioada aflării sale la Geneva, comunicarea cu compozitorul Igor Stravinski și dirijorul Ernest Ansermet, care l-a invitat să lucreze în orchestra simfonică aflată sub conducerea sa, a avut o mare influență asupra dezvoltării intelectuale și artistice a lui I. Dailis. După ce s-a întors în România, în 1919, a stat la pupitrul primelor viori pentru mulți ani în cadrul Orchestrei Filarmonicii din București, când astfel de muzicieni precum George Enescu, George Georgescu, Ionel Perlea și Constantin Silvestri au stat la consolă. În același timp, la invitația lui G. Enescu, I. Dailis a făcut parte din componența ansamblului său de cameră. Paralel, I. Dailis a dezvoltat o prodigioasă carieră pedagogică: a condus clasa de vioară de la Conservatorul din Chișinău.

În partea a doua a cărții autobiografice aflăm un șir de mărturii ale colegilor și studenților despre personalitatea sa, devenite nume notorii, precum: E. Cletinici, Gh. Neaga, Gh. Strahilevici și, bineînțeles, S. Lunchevici.

1.2. Aspecte teoretice despre arta de interpretare violonistică

S. Lunchevici a rămas în istoria culturii muzicale a Republicii Moldova ca un strălucit solist-violonist, dirijor și profesor. Pentru a caracteriza activitatea interpretativă violonistică a marelui artist am apelat la studiul mai multor lucrări științifice cu referință la aspectele generale din istoria artei violonistice, precum și la analiza celor mai importante probleme specifice interpretării la acest instrument. Primul grup include lucrări științifice despre istoria artei interpretative violonistice ale următorilor autori: T. Burada, L. Ghinsburg, V. Grigoriev, I. Sârbu, [25; 109; 90] ș.a. Al doilea grup include lucrări științifico-metodice în domeniul pedagogiei violonistice lansate de reputații violoniști și profesori L. Auer, L. Gurevici, I. Iampolski, K. Mostras, N. Pereverzev [106; 110; 46; 74; 130] ș.a, cu privire la aspectele specifice interpretării la vioară: emisia sonoră, intonația, digitația, trăsăturile de arcuș, dinamica. Vom analiza detaliat lucrările care au căpătat o importanță fundamentală în contextul subiectului prezentei teze.

Lucrarea lui Ion Sârbu *Vioara și maestrul ei – de la origini și până azi* reprezintă o sinteză a unei pasionate și îndelungate documentări a autorului, pretinzând a fi una exhaustivă, deoarece oferă informații despre originile viorii și primii violoniști până la cei din prezent. Un factor important reprezintă faptul că autorul a avut posibilitatea să interacționeze cu mai mulți dintre protagoniștii cărții sale. Astfel, în această lucrare cititorul poate afla multe lucruri interesante despre evoluția stilului instrumental în legătură cu marile epoci creatoare ale muzicii și exigențele repertoriale, informații despre succesele răsunătoare, dar și anumite momente de declin artistic al marilor violoniști, în plus, și întâmplări din viața personală care, după spusele autorului, „nu pot să nu constituie surse de învățăminte pentru tinerii care au șansa de a li se pune în mână la vârsta de 5-6 ani o vioriță și de a porni pe drumul anevoios și incert al unei cariere atât de nobile” [90, p. 13]. Putem afirma, cu siguranță, că prin biografiile unui număr însemnat de violoniști din trecut și din prezent, prin analiza unor cariere violonistice, inclusiv a unor probleme ale procesului formativ, ale repertoriului în evoluția sa, precum și ale psihologiei violonistului concertist, eseul poate interesa un cerc larg de profesori ai viorii, melomani și, bineînțeles, tineretul studios atras de muzica de calitate și de arta viorii.

Un paragraf important se referă la istoria artei violonistice în țara noastră – geneza, prima generație de violoniști, printre care este menționat și S. Lunchevici, „care a fost premiat la un concurs unional la Moscova în 1958, conduce cu vioara în mână Orchestra *Fluieraș* a Filarmonicii din Chișinău” [90, p. 339], integrând astfel această latură a spiritului și creativității basarabene într-o viziune de ansamblu, universală.

Reputatul profesor de vioară George Manoliu, în prefața prezentului eseu, remarcă: „Autorul are un stil convingător și o extraordinară bogăție a informației, dobândită în cele mai celebre biblioteci din SUA, Londra, Paris etc.” [90, p. 11].

Pentru a descrie activitatea interpretativă a lui S. Lunchevici, ne-a fost de un real folos lucrarea *Intonația la violină* de K. Mostras, lucrare ce cuprinde două părți largi [74].

În partea I autorul se sprijină pe observațiile sale personale referitoare la soluționarea problemelor ce țin de intonație. Sunt prezentate mai multe mijloace și căi pentru rezolvarea lor. Scopul autorului a fost de a rezuma cele mai importante opinii cu privire la problema intonației expuse în lucrările metodice și publicate de reputați pedagogi violoniști. Capitolul cuprinde și o analiză a considerentelor teoretice și practice ale acestora, care ar putea să vină în sprijinul profesorilor și al interpreților interesați de această problemă.

Un factor important, asupra căruia insistă și S. Lunchevici atunci când se pune problema cizelării intonației – factor pe care-l găsim pe larg expus în această schiță metodică – este acordarea unei atenții sporite exercițiului asupra gamelor și studiilor, deoarece, judecând după propria practică, putem constata, cu siguranță, că intonația este în strictă dependență de gradul în care suntem interesați (am putea spune „absorbiți”) de materialul pe care-l studiem. Deseori se întâmplă că ajungem să considerăm gamele și studiile o adevărată corvoadă, un capitol obligatoriu plicticos. Autorul schiței metodice propune o abordare psihologică demnă de admirat pentru eficientizarea studiului gamelor: „indicația pedagogului că în cele mai mărețe lucrări din literatura violonistică, gamele și succesiunile în formă de gamă, ca și acordurile, au servit compozitorului drept material pentru crearea unor melodii nemuritoare, pot provoca la interpret o altă comportare față de game și exerciții, acestea apărându-i ca un material muzical care întărește orientarea muncii sale pe linie artistică...” [74, p. 25].

În partea a doua a lucrării autorul a înmănuncheat un întreg florilegiu de extrase interesante din mai multe lucrări ale autorilor sovietici și străini referitoare la remedierea problemelor ce țin de intonație. Putem afirma, cu siguranță, că sugestiile și considerațiile autorilor citate în această schiță

metodică sunt tratate ca fiind metode aplicabile în mod obligatoriu în exersările independente ale violoniștilor concertiști. Aplicarea acestor principii este de folos pentru a depăși eficient contextul emoțional pe care ar putea să-l ofere în timpul interpretării devierile de la intonația corectă, acestea devenind minimale și, într-o anumită măsură, admisibile. Ar fi incorect să afirmăm că poziția și forma mâinilor nu au importanță în realizarea unei intonații satisfăcătoare.

Am avea unele obiecții față de faptul că Mostras nu se referă la dezvoltarea auzului anticipat, ci, în mare parte, are în vizor doar controlul auditiv-ulterior care, într-o asemenea acțiune, este mai curând un factor întârziat decât unul preventiv. Deși există unele afirmații discutabile, în opinia noastră, de exemplu, „obținerea unei intonații impecabile este imposibilă”, aprecierile lui K. Mostras nu sunt lipsite, în totalitatea lor, de temei. Fiind folosite și aplicate rațional în activitatea pedagogică, acestea se vor solda, fără îndoială, cu rezultate pozitive, îndemnând interpretul violonist să obțină, prin muncă asiduă, intonația maximal corectă. Autorul ia în calcul și faptul că, în mai toate lucrările citate, problemele intonației sunt privite de pe poziții înguste, limitate, ceea ce vădește existența unei deficiențe în materie de cercetare muzicologică în domeniul metodicii interpretării la instrumentele cu coarde și arcuș.

Cu toate acestea, putem afirma cu certitudine că materialul inserat în această lucrare oferă cititorului o documentare necesară în ceea ce privește experiențele practice și concluziile teoretice la care au ajuns marii pedagogi și oameni de știință, fiind util metodiștilor din domeniu.

Lucrarea ***Digitația la vioară*** de I. Iampolski [46] este concepută ca un îndrumar practic și teoretic, în care autorul a încercat să cuprindă toate laturile artei de a cânta la vioară legate de digitație, scopul său fiind ca, pe baza analizării principiilor de digitație ale școlilor violonistice clasice, în special, ale celor reprezentate de școala violonistică sovietică, să sistematizeze și să generalizeze procesele raționale de digitație, să stabilească corelația între ele, importanța lor, să arate posibilitatea dezvoltării și îmbogățirii lor, oferind violonistului șansa de a se orienta cu ușurință în această problemă.

Referitor la notarea digitației, autorul a folosit indicațiile școlilor violonistice clasice și contemporane care au fost cuprinse în diferite redactări ale pieselor pentru vioară, precum și articole și lucrări metodico-teoretice consacrate acestei probleme. I. Iampolski consideră: „Alegerea digitației reprezintă o latură importantă în arta violonistului. Ea reprezintă o activitate creatoare, în strânsă legătură cu gândirea muzicală a interpretului” [46, p. 4]. În opinia noastră, digitația reprezintă un mod individual de execuție artistică, procedeele, accentuarea, potențarea deplină a

posibilităților coloristice ale instrumentului. Utilizarea unei digitații raționale dezvoltă abilitatea de orientare pe tastieră, contribuie la îmbunătățirea intonației, facilitează citirea la prima vedere a textului muzical, favorizând și memoria muzicală a interpretului.

Cu privire la mijloacele de expresie ale interpretului, I. Iampolski estimează că acestea „sunt determinate în general de intențiile artistice” [ibidem] și, pornind de la această premisă, putem afirma că tehnica violonistică este nedespărțită de interpretarea sa. Ceea ce este artistic în cadrul unui anumit stil de interpretare poate deveni neartistic și contraindicat în cadrul altui stil de interpretare. Din acest motiv, alegerea digitației la vioară este determinată de stilul general de interpretare al violonistului concertist.

Autorul și-a expus și anumite opinii critice asupra unor procedee de digitație care, din punctul său de vedere, s-au învechit pe parcursul procesului istoric de dezvoltare a tehnicii violonistice. Aceste considerații au condus la definirea principiilor și tezelor generale de sistematizare a procedeelelor de digitație și la fundamentarea sistemului lor, care se deosebește mult de vechile practici și tradiții.

În concluzie, putem afirma că lucrarea în discuție ar trebui privită ca un ghid metodic capabil să ajute violonistul să se orienteze în problema generală a alegerii digitației corecte care, după părerea noastră, în niciun caz nu poate fi privit totuși ca o culegere de reguli imuabile.

Nu putem trece cu vederea faptul că, în procesul de dezvoltare a tehnicii de interpretare la diferite instrumente muzicale, este vădit sesizabilă tendința spre o simplificare a procedeelelor tehnice în procesul execuției. Studiind tendința de dezvoltare a procedeelelor de digitație violonistică, constatăm că aceste simplificări, menite să limiteze mișcările de prisos ale mâinii stângi, sunt condiționate de întrebuițarea unor procedee tehnice care nu au fost dezvoltate suficient în pedagogia violonistică. În cazul de față, ne referim la dispunerea strânsă a degetelor, care conduce la utilizarea maximă a degetului 4 și a semipoziției (problemă frecvent întâlnită la violoniști) și întrebuițarea de cvartă-cvintă a poziției, precum și a pozițiilor pare. Digitația bazată pe aceste principii constituie o sursă nouă, importantă a tehnicii mâinii stângi, caracteristică pentru etapa actuală de dezvoltare a artei violonistice.

Pentru a descrie activitatea lui Serghei Lunchevici în calitate de îndrumător al tinerilor violoniști, de un real folos ne-a fost lucrarea lui L. Auer *Școala mea de vioară* [106]. Menționăm faptul că, în opinia noastră, până în prezent ea întrunește cele mai relevante principii metodice în lucrul cu copiii. Este alcătuită din paisprezece capitole și revizuieste sistemul de predare în

învățământul elementar, revenind – până la un anumit grad – la punctul de vedere al lui Leopold Mozart (expus în cartea sa *Școala fundamentală de violină*), care considera că, înaintea începerii exercițiilor la instrument, pedagogul trebuie să-l familiarizeze pe elev cu noțiunile elementare preliminare legate de acordarea viorii, notația, cheile, metrul, recomandând, în special, solfegierea. Numai după această fază de instrucțiuni, autorul consideră posibil să se dea în mâinile elevului vioara și arcușul, ca să se treacă la studierea practică.

Astfel, cartea lui L. Auer reprezintă o colecție a principiilor sale pedagogice. Opiniile sale referitoare la modul de interpretare, gândurile sale despre funcțiile vitale și educaționale ale artei, lupta lui împotriva academismului și a tradiționalismului mort, apărarea sa arzătoare a principiului educării personalității artistului rămân a fi actuale și în prezent.

1.3. Creația și stilul interpretativ ale lui S. Lunchevici reflectate în sursele științifice dedicate artei lăutărești

Studierea fenomenului lăutăresc este necesară pentru aprecierea la justa valoare a aportului lui S. Lunchevici la arta lăutărească, căreia i-a consacrat aproape patru decenii de activitate.

Termenul *lăutărie* este foarte bogat în plan semantic. În ansamblu, el sintetizează straturile socioculturale ale muzicii instrumentale tradiționale autohtone, care, la rândul său, include noțiuni ca lăutar, ansamblu lăutăresc, orchestră de muzică populară, taraf, conducător și dirijor al orchestrei de muzică populară, repertoriul tarafului, arta interpretativă a lăutarilor etc.

Conceptul „taraf” implică fără nicio rezervă alte două: „lăutar” și „artă lăutărească”. Primul termen, *lăutar*, provenind de la cuvântul *lăută* – instrument muzical cu coarde –, desemnează, conform DEX, „un muzician/cântăreț popular, care cântă, mai mult după ureche decât după note, la un instrument cu coarde sau la orice instrument din componența unui taraf” [DEX]. Alecu Russo, scriitor, publicist, folclorist român, într-un studiu, crea următorul portret-simbol al lăutarului moldovean: „Iată un om cu fizionomia veselă: el intră într-o colibă de frunze, scoate de sub suman un instrument ce-i zice lăută și se pune a cânta. Mulțimea de oameni se îndeasă împrejurul-i și-l ascultă cu dragoste, căci el zice balade strămoșești. Ochii mi se deschid: o naționalitate întreagă se dezvelește în graiul, în hainele, în tipul antic, în cântecele acelor oameni. Lăutarul cântă și dinaintea mea se desfășoară o tabelă care mă încântă și, când el sfârșește, toată nedumerirea s-a șters din minte-mi: rămân convins de naționalitatea română, de geniul român, de adevărata literatură română; înțeleg puterea legăturilor de familie. Iată poezia, iată adevărata literatură, de care se pot mândri

românii. Fie forma versurilor uneori defectuoasă: ele îmi par mie poleite în razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cântecul îi este din rai” [88, p. 24].

În viziunea muzicologului Carmen Stoianov și a compozitorului și folcloristului Petru Stoianov, „lăutarii sunt acea categorie de muzicieni flexibili, receptivi la noutate, pregătiți să răspundă comenzii auditoriului, să improvizeze, să realizeze legături surprinzătoare între genuri sau melodii de facturi diferite ori aparținând unor arii disjuncte de cântare. Păstrători și perpetuatori ai tradiției, aceștia vor contribui în mod activ la conservarea fondului străvechi al cântării românești” [95, p. 25].

O problemă discutată frecvent de cercetători este cea legată de apariția lăutarilor, implicit, a artei lăutărești. „Domniile fanariote din Moldova și Muntenia – secolul al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea, susțin C. Stoianov și P. Stoianov, implică manifestarea curentului oriental, mai ales în aria muzicii de curte sau a saloanelor boierești; în același perimetru se înregistrează breslele lăutarilor, în timp ce zona transilvană cultivă în mod constant valorile curentului apusean, valori ce încep să își facă simțită prezența și dincolo de arcul carpatic, favorizate fiind de turneele unor interpreți sau trupe de prestigiu care, la rândul lor, iau cunoștință de vigoarea sevei cântecelor noastre strămoșești” [95, p. 24]. Etnologul Dumitru Lavric opinează că „timp de jumătate de mileniu, muzica populară românească a fost colportată, aproape în exclusivitate, de lăutari; artei lor i se datorează supraviețuirea tezaurului melic național – componentă de bază a specificului sufletesc identitar; formulele și motivele melice cu valoare de nucleu, ornamentica și cromatica, specificul organologiei, posibilitățile interpretative dezvoltate până la virtuozitate – toate acestea au fost fixate, păstrate și transmise prin contribuția lor hotărâtoare” [56]. Același punct de vedere îl exprimă și B. Kotlearov, conform căruia primele mărturii despre lăutari țin de secolele XIV-XV. Ca argument, etnologul invocă un document din timpul lui Ștefan cel Mare, datat 17 ianuarie 1495, în care se pomenește numele lui Mircea Purcel, interpret la surlă [114, p. 42].

Viorel Cosma leagă apariția lăutarilor de anul 1385, când a fost întocmit de către Dan-Vodă un act de danie către mănăstirile Tismana și Vodiță, în care se specifica prezența a „40 de familii de ațigani” [36, p. 14]. În studiul său *Lăutarii de ieri și de azi*, analizând activitatea mai multor lăutari români (Barbu Lăutaru, Nicolae Picu, Nica Iancu Iancovici, Petrea Crețu Șolcan, Grigore Vindireu, Sava Pădureanu ș.a.), autorul lăsa să se înțeleagă că aceștia, impunându-se prin arta lor, deschid calea figurilor de lăutari ce vor intra în istoria muzicii noastre ca mari virtuozii. Din această galerie de lăutari vestiți face parte și lăutarul evreu Lemiș din Bălți, care, pe la 1860–1870, era prezent la

toate nunțile și la petrecerile din casele boierilor moldoveni, cântând la vioară și cu vocea vechi cântece și doine românești, dându-le o interpretare inedită (în 1870, guvernatorul rus al Basarabiei hotărăște să expulzeze acest talentat lăutar din cauza sentimentelor românești prea pronunțate).

În această ordine de idei, menționăm și faptul că în Moldova, prin 1800, tinerii boieri ofereau jupâneselor iubite concerte cu tarafuri de lăutari, aceștia cântând cântece de dragoste la adresa frumoaselor domnițe. Totuși o atestare tot mai constantă a lăutarilor în Basarabia se înregistrează la începutul secolului al XIX-lea. V. Chiseliță, studiind fenomenul lăutăriei, consemna: „În cadrul unei vizite oficiale la Chișinău a țarului Rusiei Alexandru I, care a avut loc în anul 1812, și-au dat concursul tarafurile lui Barbu Lăutaru din Iași și Năstasă din Botoșani, pentru care acestea au fost răsplătite cu 1000 de ruble. Cu prilejul altei vizite imperiale la Tighina, în anul 1870, au evoluat formațiile lăutărești din satele Talmaz și Copanca” [27, p. 83].

Sintetizând opiniile citate, considerăm că arta lăutărească este tot atât de veche ca și folclorul, având în vedere elementele etnogenezei muzicii românești: fondul sonor autohton, structura limbii române cu impact asupra muzicii vocale, factorul psihologic reflectat în felul de a fi al poporului nostru, modul de viață în care se reflectă principalele ocupații, tipul de organizare socială, mediul social-economic, condițiile de ordin geografic sau istoric.

Studierea complexă a fenomenului lăutăriei presupune îmbinarea metodologică a aspectelor istorice, teoretice, etnomuzicologice și interpretative. Știința etnomuzicologică de la noi a fost îmbogățită considerabil cu cercetările muzicologilor L.A. Axionova, S. Badrajan, D. Bunea, G. Ciaicovschi-Mereșanu, V. Chiseliță, V. Ghilaș, E. Florea, B. Kotlearov, L. Răilean ș.a.

În RSSM, prima abordare a fenomenului *lăutăriei* îi aparține muzicologului și violonistului B. Kotlearov, autorul a trei broșuri științifico-metodice: *Despre cultura violonistică din Moldova* (1955), *Viața muzicală a Chișinăului de până la revoluție* (1967), *Lăutarii moldoveni și arta lor* (1989) [117; 116; 115].

La începutul sec. al XV-lea, la loc de frunte în rândul muzicanților populari ajunge vioara, „deoarece ea corespundea cel mai bine preferințelor și gusturilor artistice ale poporului, sensibil la frumusețea, vraja și strălucirea sonorității acestui instrument [...]”. În imaginația poporului, vioara se asocia cu «cele mai nobile și sublime trăiri»; în folclor, acestui instrument, constată autorul, i se atribuie cele mai gingașe epitete” [115, p. 9]. Întrucât printre muzicanții populari figurau mulți romi, în perioada secolelor XV-XVI noțiunea *scripcar*, *lăutar* și *țigan* se întrebunțau cu același sens [ibidem, p. 13]. Pentru prima dată se amintește despre lăutari în cronicile Moldovei din anul

1399, în perioada domniei lui Alexandru cel Bun. Ansamblul, transformat ulterior în orchestră, alcătuită din muzicanți populari, a obținut denumirea de *taraf*.

De-a lungul secolelor componența națională a tarafurilor era polietnică: țigani, moldoveni-români, evrei și alte etnii. Ecourile acestei tradiții se simt și în sec. al XX-lea. Iată ce scrie muzicologul I. Miliutina – prima soție a lui S. Lunchevici – în amintirile sale despre maestru: „Despre originea lui? Dacă este moldovean? Doar mulți considerau că este evreu. Faptul că în această talentată ființă se înrudesec diferite ramuri genetice este de necontestat. Cu siguranță, avea sânge polonez, poate și evreiesc. Dar cel moldovenesc? Ce elemente naționale sunt implantate acestui pământ moldovenesc? Ce s-a amestecat în acest pământ și în muzica lui? Motive țigănești, slavone, orientale... În mare parte, ceea ce era oriental se consideră adus de turci, în urma cotorpirii de veacuri. Dar și a țiganilor nomazi. Și, desigur, din viața de zi cu zi a evreilor, dat fiind că în Basarabia locuiau mulți evrei” [121, p. 144].

În sec. XV-XVI ansamblurile de lăutari erau parte inseparabilă a modului de viață din mediul rural, în sec. al XVI-lea ele au fost răspândite și în casele boierești, palatele voievozilor și ale domnitorilor. Orchestrele de muzicanți populari erau invitate la palatele domnești pentru a participa la diferite ceremonii, fie a sărbători o victorie, fie cu ocazia căsătoriilor ori a altor evenimente importante, pentru a le imprima un aspect festiv, solemn [115, p. 15].

Un interes deosebit în cartea lui B. Kotlearov prezintă capitolul *Eseuri-portrete*, în care arta interpretativă lăutărească este studiată în raport cu reprezentanți ai culturii muzical-populare din Moldova de la finele sec. al XVIII-lea și până la începutul sec. al XX-lea, fiind conturate profilurile lui Barbu Lăutarul, Iancu Perja, Costache Marin, Gheorghe Heraru, Costache Parno, Gheorghe Murga. Materialele acestor eseuri ne permit să formulăm câteva concluzii despre particularitățile caracteristice ale lăutarilor-dirijori și conducătorilor de tarafuri. Alături de calitățile excepționale, cele artistice și organizatorice, toți mânuiesc cu virtuozitate instrumentele muzicale. De exemplu, Barbu Lăutaru cânta la vioară, cobză, nai și voce, dar în mod deosebit s-a manifestat ca violonist [115, p. 27]. Violonistul Costache Marin s-a manifestat și în calitate de pedagog, care ținea lecții de muzică reprezentanților intelectualității urbane, și în calitate de interpret al propriilor creații. Costache Parno a condus o orchestră extrem de populară la acea oră, evolua ca solist, cunoștea toate instrumentele cu coarde și instrumentele aerofone, manifestându-se și în calitate de pedagog, care cizela riguros măiestria numeroșilor săi elevi conform metodelor academice stabilite (Beriot, Kreutzer) [115, p. 43]. În fine, Gheorghe Murga cânta la diverse instrumente muzicale, în special, la

vioară, dar la fel de bine la trompetă și contrabas. Totodată, el prelucra melodii populare și colecta folclor din localitățile rurale.

Acești lăutari de faimă, muzicanți din popor, erau de etnie romă și proveneau, de regulă, din familii și dinastii lăutărești, care își transmiteau din generație în generație arta și măiestria lor. Broșurile științifico-populare despre arta lăutărească, scrise și editate de B. Kotlearov în perioada sovietică, au avut o continuitate activă în cercetările folcloriștilor și etnomuzicologilor contemporani.

În anii '80 ai secolului trecut, aria etnomuzicologiei a fost completată cu studii și cercetări în limba rusă, elaborate de muzicologi și folcloriști, respectiv E. Florea (*Muzica dansurilor populare din Moldova și Eposul de muzică populară din Moldova*) și P. Stoianov (*Ritmica doinei moldovenești; Melosul moldovenesc și probleme ale ritmului muzical; Cu privire la formarea modului și melodiei în cântecul popular moldovenesc*) [138; 137; 136; 135; 134]. Cercetările din perioada sovietică au reprezentat un impuls pentru dezvoltarea activă a etnomuzicologiei în perioada postsovietică, astfel au apărut monografiile științifice publicate în prima decadă a secolului al XXI-lea în limba română: V. Ghilaș, *Muzica etnică: tradiție și valoare și Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* [42; 44]; S. Badrajan, *Muzica în ceremonialul nuptial din Basarabia. Cântecul miresei* [6]; cercetările Diane Bunea: *Contribuții la studiul fenomenului de creare a muzicii în arta lăutărească* [22] și *Tradiția lăutărească din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate* [24].

Trebuie menționat că în perioada postsovietică, studiul fenomenului de lăutărie s-a dezvoltat datorită lucrărilor autorilor români, anterior inaccesibile în RSSM. Printre acestea, vom enumera următoarele lucrări: T. Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*. Vol. I, II [1; 2]; G. Breazul, *Lăutarii* [10]; V. Cosma, *Lăutarii de ieri și azi* [36]; S. Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* [84] ș.a.

Un suport deosebit în realizarea prezentei teze constituie lucrarea științifică colectivă ***Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*** [3], în special, prima parte, ***Muzica tradițională***, elaborată de V. Ghilaș și V. Chiseliță. Cercetătorii au reușit să rezume „sursele de cunoaștere a creației muzicale plurale, organologia populară, folclorul legat de prilej și categoriile muzicale neocasionale, fenomenul lăutăriei” [3, p. 13]. În compartimentul *Organologia populară* V. Ghilaș afirmă că „studierea instrumentului muzicii, a celei tradiționale îndeosebi, constituie unul din obiectivele principale ale etnomuzicologiei contemporane”. V. Ghilaș clarifică semnificația

termenului *popular*, care „prevede, în primul rând, ceea ce aparține poporului, care își are originea în popor, ce este creat de popor, specific unui popor, caracteristic culturii lui” [3, p. 68]. Cercetătorul evidențiază următoarele probleme temeinice în organologia contemporană: *terminologia; ergologia și tehnologia; tehnica de interpretare și posibilitățile muzicale acustice; repertoriul; finalitatea aplicării, istoria și răspândirea* [3, p. 70].

În acest compartiment este propusă o clasificare a instrumentelor populare în patru mari familii instrumentale, ordonate după următoarele principii:

- a) *idiofone* sau *autofone* (biciul, clopoței, drâmba, duruitoarea, pintenii, talanga, toaca, zurgălăii);
- b) *membranofone* (buhaiul, daireaua, duba, toba);
- c) *aerofone de lemn sau alamă* (armonica, buciumul, cavalul, cimpoiul, clarinetul, cornul, flautul, fluierul, muzicuța, naiul, surla, taragotul, tilinca, trâmbița, trompeta);
- d) *cordofone* (țambalul, chitara, cobza, Țitera, contrabasul, lira, vioara, viola, violoncelul) [3, p. 71].

Compartimentul al doilea, *Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală*, scris de cercetătorul V. Chiseliță, este alcătuit din patru paragrafe de bază. În paragraful 1, *Aspecte terminologice și delimitări semantice*, sunt abordate noțiunile principale de *lăutar* și *lăutărie*: „Printre primele atestări ale noțiunii de *lăutar* sau *alăutar* sunt cele menționate într-un hrisov din anul 1570. [...] Aceste mențiuni pun în evidență faptul că, deja în acea perioadă istorică, era conștientizată existența unei funcții sociale și culturale distincte, acea de *lăutar* și *lăutărie*, ea trimitând la o specialitate, profesie și instituție culturală” [3, p. 73].

Termenul *cobză* constituie în zilele noastre „o variantă acreditată și foarte populară a noțiunii de lăută” [ibidem]. Cobza a avut un rol important în evoluția artei lăutărești autohtone, deoarece „maniera cobzărească de acompaniament *figurativ* a cristalizat un sistem de formule speciale, denumite Țiituri cobzărești sau Țiituri mărunte, ele constituind un element important al limbajului muzical lăutăresc” [3, p. 75].

În paragraful 2, *Atestări istorice*, cercetătorul ne atrage atenția asupra rolului Țiganilor, care au pus temelia artei lăutărești. Comunitatea de Țigani (romi), pătrunzând în Europa de Est din secolul al XIV-lea, s-a specializat în meseriile medievale foarte căutate: „printre aceste meserii s-a evidențiat și o branșă profesionistă distinctă, lăutarii, specializată în promovarea artei muzicale... în sfera castelului și a curților nobiliare” [3, p. 76].

Taraful se extinde nu numai în contextul vieții nobiliare, dar și în cel al vieții populare, la petreceri, nunți, jocuri, sărbători, târguri etc. Este interesant faptul că până spre mijlocul secolului al XVIII-lea, meseria de lăutar era practică aproape exclusiv de către ȣiganii robi, mai cu seamă în Muntenia și în Moldova [3, p. 79]. Ca și B. Kotlearov, V. Chiseliță consideră că „În concepția poporului de jos, apelativele de *scripcar*, *lăutar* sau *ȣigan* erau tratate ca fiind sinonime” (ibidem). Ambii cercetători remarcă situația precară a lăutarilor în postura de sclavi: „Pe listele tranzacțiilor de vânzare-cumpărare lăutarii ȣigurarau ca obiect «de schimb»” (ibidem). În Moldova acest proces s-a terminat prin abolirea sclaviei în anul 1844.

Odată cu avansarea relațiilor capitaliste, va crește și rolul lăutarilor ca muzicieni de profesie. Este important să menționăm că, începând cu secolul al XVIII-lea, arta lăutărească s-a răspândit și în afara arealului românesc. Instrumentele preferate ale lăutarilor au devenit cobza și naiul, dar în prim-plan a rămas, oricum, vioara. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea crește numărul formațiilor noi, cu o componență extinsă prin a fi suplimentată cu instrumente din muzica academică și de divertisment. Astfel, lăutarii vor crea și vor promova noi forme concertante (suita, potpuriul), bazate pe muzica populară de dans.

După anul 1872, sub influența serviciului militar introdus în Basarabia de Imperiul Rus, un rol important în evoluția muzicii lăutărești au avut instrumentele aerofone de origine occidentală [3, p. 85], acestea îmbogățind repertoriul cu marșuri și dansuri europene. Astfel, în localitățile rurale și-au făcut apariția fanfarele lăutărești.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, a apărut o generație nouă de lăutari remarcabili: Gh. Angheluș (Trescăuți, Briceni), F. Toderașcu (Costești, Ialoveni), P. Radu (Chișinău), I. Bogniceanu (Hâncești), V. Stângu (Zărnești, Cahul), D. Botgros (Cahul), C. Curbet (Susleni, Orhei) ș.a.

Concomitent cu aceste ansambluri de muzică populară, s-au deschis noi căi de afirmare a marilor maeștri ai artei lăutărești pe scenele de concert ale Filarmonicii de Stat, studiourilor radio și TV. Adevărate comori ale spiritualității naționale sunt faimoasele orchestre *Fluieraș*, *Joc*, *Mugurel*, *Folclor* și *Lăutarii*.

În finalul acestui paragraf, este imprimată imaginea lui S. Lunchevici în rolul lăutarului Toma Alistar, cu remarca: „Maestrul a reconstruit imaginea legendarului violonist și conducător de formație lăutărească Toma Alistar, ca fiind întruchipată cu deosebit talent și veridicitate de regretatul muzician, actor și dirijor Serghei Lunchevici” [3, p. 88].

Paragraful 3, *Trăsăturile de bază ale meseriei*, specifică faptul că meseria de lăutar ține de profesionalismul de tip oral. Cercetătorul evidențiază trei principii importante:

1. sincretismul;
2. variația;
3. caracterul improvizatoric.

Printre dominantele repertoriului lăutăresc autorul numește: „a) balada sau cântecul bătrânesc; b) muzica de ascultare, de dans și de petrecere; c) muzica de nuntă; d) muzica de popularitate, printre ultimele figurând creațiile folclorice de o largă efuziune lirică: doina de dragoste, cântece de lume, melodiile «de dor» etc., inclusiv genurile muzicii de dans, naționale și internaționale, europene, moderne” [3, p. 89].

Ultimul paragraf, *Categorii și tipuri de formații lăutărești*, este axat pe descrierea diferitor structuri ale ansamblurilor de lăutari din secolul al XX-lea. Sunt evidențiate cinci tipuri de bază:

1. Taraful tradițional, care este destinat interpretării repertoriului de nuntă și de dans în contextul folcloric al satelor. Componenta acestuia poate varia între patru și șapte instrumentiști conduși de „un muzicant măiestrit, lider, numit capelmaistru, de regulă, interpret la un instrument melodic, cu rol conducător, cel mai adesea, la vioară” [3, p. 90].
2. Taraful-fanfară, care se sprijină pe nucleul armonico-ritmic al instrumentelor tipice de fanfară, printre care toba mare, trombonul, trompeta ș.a. Linia melodică e susținută de vioară, secondată de trompetă sau saxofon.
3. Fanfarele lăutărești, care au dominat muzica de nuntă din Basarabia și Bucovina, constituind un important factor de cultură până spre finele anilor '80.
4. Taraful de concert, cu o componentă foarte variată, până la 7-10 instrumentiști, are în frunte un conducător cu funcții de lider sau dirijor (interpret la vioară sau acordeon). Treptat, în anii '70, componenta tarafurilor de concert s-a standardizat. Funcția armonico-ritmică de bază o va prelua țambalul mare. Metoda de creație trece tot mai mult și mai frecvent la textul scris – partitura. Repertoriul tarafurilor de concert impune fie unele creații noi, preluate din folclorul popoarelor URSS, fie din muzica de autor.
5. Orchestra populară devine, în anii '60-'70, o variantă mai dezvoltată a tarafului de concert în cadrul instituțiilor concertistice de stat. Componenta formației se va extinde până la 15-20 de instrumentiști, iar partitura va reprezenta un element al creației componistice „în stil

popular”. În anii ’80-’90 au apărut formațiile hibride, „bazate pe imixtiunea instrumentelor electrice (chitara, orga) și a aparaturii de amplificare a sunetului” [ibidem, p. 94].

Problema lăutarilor și a artei lăutărești este abordată și de cercetătoarea D. Bunea care consideră că „sintagma «arta componistică a lăutarilor» este pe deplin acceptabilă din punctul de vedere al muzicii literare, unde lăutarul ar avea sensul de compozitor, apoi pentru tradiția lăutărească, în cel mai bun caz, aceasta implică două componente distincte pentru componistica actuală – actul muzical creator și cel muzical-interpretativ, componente absolut inseparabile în cadrul folcloric tradițional. Pe lângă diferențele semantice, ce deschid în fața cercetătorului etnomuzicolog viziuni mai largi asupra fenomenelor folclorice, apare și problematica legată de alterarea trăsăturilor specifice folclorului, inclusiv a caracterului său anonim, vizat aici în cel mai direct mod” [24, p. 242]. În studiul său, autoarea face deosebire între creația folclorică, implicit cea lăutărească și creația componistică propriu-zisă, luând drept criteriu dihotomia „autor – creație”. „Dacă compozitorul este o personalitate, un geniu care aduce mereu un suflu nou în muzică, iar creațiile lui sunt profund individualizate, pe deplin distincte pe plan muzical-stilistic etc., susține cercetătoarea, apoi în folclor, autorul nu se poate detașa, - fără a fi taxat, - de matricea muzicală populară. Compozitorul popular anonim nu-și poate face remarcată lucrarea decât prin frumusețe, prin inspirație, prin virtuozitate, printr-un text deosebit etc., - fiecare element al creației fiind supus întru totul structurilor muzicale și stilistice ale folclorului. Astfel, privite din interiorul tradiției, creațiile compuse de lăutari apar a fi încadrate atât de perfect în calapodul muzical național, încât nici nu pot fi distinse de cele populare propriu-zise” [ibidem, p. 243].

În opinia noastră, cât privește măiestria individuală, stilul de interpretare al lăutarilor, acestea sunt marcate de dinamism și improvizație, cea de-a doua (atestată, în special, în doine, elegii, cântece de dor etc.) manifestându-se în alternarea ritmurilor și a stărilor contrastante, coexistente: jale/tristețe – bucurie, dramatism – lirism, încântare – dezolare, protest – împăcare/resemnare etc. Evident, în muzica tradițională/lăutărească, modalitățile de organizare au legătură cu funcționalitatea pe care muzica respectivă o are în viața colectivității și cu modul de interpretare (vocal sau instrumental, individual sau în grup). Or, discursul muzical tradițional se poate desfășura liber, improvizația, așa cum am afirmat mai sus, stând la baza realizării lui.

Ce conotație a căpătat noțiunea de lăutar de-a lungul anilor, în special, pretându-ne la timpurile de azi? Răspunsul la această întrebare îl oferă însuși S. Lunchevici: „Astăzi noțiunea de lăutar este percepută altfel decât altă dată. Dacă înainte vreme acesta era un muzician fără pregătire,

cu drept de a cânta la nuntă, în urma unui așa zis „examen”, lăutarul de azi este un muzician școlit, purtător de folclor și interpret al acestuia, având o pregătire profesională” [123, p. 243].

Succesul fără precedent al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș* sub conducerea lui S. Lunchevici s-a datorat nu numai geniului natural al artistului, ci și cunoștințelor pe care le avea atât în domeniul muzicii clasice, cât și în cel al muzicii populare. În calitate de dirijor al Orchestrei *Fluieraș* maestrul a asimilat și principiile de bază ale interpretării lăutărești, care s-au format de-a lungul mai multor secole. Dirijând sute de aranjamente de folclor autentic sau piese în stilul muzicii populare, a reușit să obțină acea performanță scenică și acel colorit inconfundabil specifice Orchestrei *Fluieraș*.

S. Lunchevici avea cunoștințe privind interconexiunea timbrală în muzica lăutărească datorită comunicării directe cu lăutarii în situația în care etnomuzicologii din Republica Moldova încă nu abordaseră acest aspect până la începutul secolului al XXI-lea. Doar după șase ani de la moartea muzicianului, în 2001, a fost lansată prima monografie științifică semnată de V. Ghilaș, *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, al cărei conținut acoperă dezvoltarea tuturor aspectelor istorice și teoretice legate de fenomenul timbrului în muzica lăutărească.

Capitolul I al monografiei, *Privire generală asupra evoluției muzicii instrumentale tradiționale de ansamblu din perspectivă istorică*, reprezintă o incursiune istorică detaliată, cuprinzând atestări arheologice din epoca veche și cea medievală, mențiuni despre muzica instrumentală tradițională de ansamblu din provinciile românești, inclusiv din stânga Prutului, după secolul al XVIII-lea.

Capitolul II, *Aspectul timbral în muzica formațiilor instrumentale tradiționale*, este dedicat direct caracterizării coloritului orchestral. Aici V. Ghilaș dezvăluie sensul unor concepte fundamentale, precum: *timbru de registru*; *timbru de factură*; *dramaturgie timbrală*; *gradație de impresie* ș.a.

În capitolul III, *Organizarea și funcționarea timbrală în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, cercetătorul sistematizează pentru prima dată tehnici clasice specifice ale aranjamentului în interpretarea lăutărească. În paragraful 1, pe baza analizei a numeroase exemple, autorul arată toate modalitățile posibile de funcționare și combinare a diverse timbruri instrumentale atât în melodie, cât și în acompaniament. Spre exemplu, analizează toate îmbinările instrumentale la unison, pentru că „interpretarea instrumentală la unison a discursului melodic este o formă dintre cele mai răspândite în muzica formațiilor în Moldova. Ea se realizează prin mobilizarea oricărui

grup instrumental, familii coloristice, utilizându-se atât timbrurile identice (omogene), cât și cele eterogene (mixte)” [44, p. 151]. Totodată, e prezentată și modalitatea de expunere a melodiei prin dublarea la două, trei niveluri, cele mai răspândite fiind în gruparea cordofonelor, dar și familia aerofonelor cunoaște diverse variante de dublare la octavă [44, p. 154].

Alte variante de interpretare sunt analizate în următoarele secțiuni: *Îmbinările instrumentale la intervale de terță și sextă; Alte modalități de îmbinații instrumentale (figurații ornamentale, dublări neobișnuite, accentuarea izolată suplimentară, pedalizarea parțială, evidențierea consecutivă ș.a.)*.

În paragraful 2, *Acompaniamentul*, V. Ghilaș subliniază plurifuncționalitatea acestuia: „Între funcțiile distincte ale acompaniamentului armonic pot fi menționate, deopotrivă cu întreținerea armoniei propriu-zise, și cea *ritmică, dinamică*, iar toate împreună contribuie și reprezintă, în ultimă instanță, produsul complex al factorilor ce determină sau înlesnesc paleta *sonor-cromatică* a formației” [44, p. 163]. În același paragraf, autorul definește valoarea timbrurilor instrumentale din grupul acompaniator: „Grupul organologic acompaniator angajează în mod obligatoriu contrabasul, ȕambalul, acordeonul, cărora, eventual, li se pot alătura cu siguranță, fiind favorabile, violoncelul, viola, cobza, chitara, percuția și uneori trombonul” [ibidem]. Toate aceste instrumente realizează configurația armonică, asigurând piesei interpretate „o sonoritate bine încheagată, contopită și suficientă în sine, inclusiv pe plan timbral, care, cu succes, poate fi coordonată cu partida melodică” [44, p. 164].

Pentru a caracteriza activitatea lui S. Lunchevici în calitate de prim-dirijor al Orchestrei *Fluieraș*, conținutul paragrafului trei al cărții în discuție, *Ansamblurile instrumentale de factură tradițională în perspectiva unor tendințe evolutive*, are o importanță deosebită pentru noi. Autorul remarcă două tendințe care se produc, concomitent, în actualitate:

- a. „*Conservarea* formelor consacrate (tradiționale), miza constând în permanentizarea cât mai autentică a faptelor de folclor cristalizat moștenite.
- b. *Actualizarea* sau continua perpetuare a tradiției în diferite forme, în modele adaptate, modificate sau transformate conform orizontului cultural, gustului artistic și cerințelor spirituale ale colectivității” [44, p. 187].

În conformitate cu aceste două orientări, ansamblurile instrumentale sunt secționate în:

- a) ansambluri *autentice* „ce adoptă modelele instrumentale de grup în formula tradițională și repertoriul ȕinutului de baștină”;

- b) ansambluri etnofolclorice *experimentale* care reprezintă „reiterarea modelelor tradiționale preexistente, într-un cadru nonfolcloric, prin intermediul scenei, de către grupurile sociale colportate, [...], rămânând oricum o memorie a tradiției” [44, p. 191-192].

Pe lângă literatura științifică cu privire la problemele etnomuzicologiei, e necesar să remarcăm amintirile despre mentorul spiritual și practic al lui S. Lunchevici în stăpânirea artei autentice lăutărești, al cărui nume este I. Burdin. Autorul memoriilor *Isidor Burdin – o legendă neștiută* [76] și *Cine a fost de fapt legendarul Isidor Burdin* [77] disponibile online este Veniamin - Ilie Nicușor.

Studiile în domeniul dirijatului simfonic au influențat și au îmbogățit, fără îndoială, arta lui S. Lunchevici în calitatea sa de prim-dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*. Modul său specific de a dirija poartă, cu siguranță, amprenta studiilor sale la clasa de dirijat simfonic a lui B. Miliutin [118] și se asimilează școlii acestuia, care a fost absolvent al Conservatorului din Petersburg și discipol al eminenților dirijori, profesori și semnatari ai unor cercetări științifice în materie de dirijat, respectiv, A. Gauk, *Din memoriile unui dirijor: măiestria muzicianului-interpret* [108], și I. Musin, *Cum se educă un dirijor și Limbajul gestual al dirijorului* [127, 126], precum și lucrarea colegului de curs al lui B. Miliutin, N. Malko, *Elementele de bază ale tehnicii dirijatului* [120].

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. În procesul studierii literaturii despre viața și activitatea lui S. Lunchevici, ne-am format convingerea că munca creatoare depusă de artist pe parcursul întregii sale vieți în serviciul artei nu a fost apreciată, din punct de vedere științific, la justa sa valoare. Cu toate acestea, informațiile sumare, oferite de G. Ciaicovschi-Mereșanu în monografia sa, recenziile și articolele jurnaliștilor și scriitorilor din presa periodică, precum și o serie de amintiri despre marele artist, ne oferă suficiente argumente pentru a defini personalitatea lui S. Lunchevici ca fiind a unui artist unic, completat de o natură umană complexă, charismatică, în care lumini și umbre s-au îmbinat armonios.
2. Metoda biografică de cercetare a făcut posibilă divizarea materialelor publicate despre maestru în texte din perioada sovietică și cea postsovietică. Dacă sursele presei sovietice s-au conformat „ordinii sociale” a acelor timpuri, prezentând linia vieții lui S. Lunchevici ca fiind determinată de un permanent impuls creativ, unul entuziast, senin, exaltant, al unui talentat muzician amator,

materialele publicate în presa postsovietică, semnate de I. Miliutina, C. Rusnac, M. Vatau, au oferit informații interzise anterior despre destinul său ca fiu al unui „dușman al poporului”. Evenimentele tragice au devenit parte din viața maestrului de la frageda vârstă de șase ani, când serviciile KGB-ului i-au arestat tatăl pentru prima oară, ca peste zece ani situația să se repete. În ciuda faptului că, după decesul lui I. Stalin, tatăl său a fost complet reabilitat din „lipsa elementelor constitutive ale delictului”, urmele evenimentelor în cauză l-au bântuit pe S. Lunchevici pe întreg parcursul vieții sale. Astfel, din cuprinsul acestor informații, unele incomplete, ne-am propus să reconstituim un parcurs obiectiv despre viața acestui artist de notorietate, care a înscris o pagină de glorie în istoria culturii muzicale a Republicii Moldova.

3. Cercetând baza metodologică în domeniul interpretării violonistice, am tratat teoria, practica și psihologia problemelor ce țin de intonația violonistică, digitația la vioară etc. Analiza bazei metodologice în domeniul predării violonistice se bazează pe lucrările lui I. Sârbu, I. Iampolski, K. Mostras, L. Auer și I. Dailis. Evidențiem astfel de principii didactice din școala lui Auer ca *studiul pozițiilor la vioară, tehnica interpretativă a mâinii drepte și a celei stângi, dezvoltarea memoriei muzicale, contactul violonistului cu scena* ș.a. Studiarea cărții lui I. Dailis, profesorul de vioară al lui S. Lunchevici, a fost relevantă atât din punctul de vedere al principiilor sale pedagogice, cât și al impactului acestora asupra formării artistului.
4. Contribuția lui S. Lunchevici la susținerea artei lăutărești autohtone este enormă. Lăutarul reprezintă figura centrală a fenomenului multiaspectual al lăutăriei, fapt argumentat în cercetările etnomuzicologice din Republica Moldova și din România, cercetări ce relevă cele mai importante componente ale istoriei, teoriei și practicilor lăutărești, dintre care:
 - a) îmbinarea straturilor social-culturale cu arta muzicală tradițională autohtonă;
 - b) bogăția semantică a termenului *lăutărie*, care include noțiuni ca *lăutar, ansamblu lăutăresc, orchestră de muzică populară, taraf, conducător și dirijor* al orchestrei de muzică populară, *repertoriu, arta interpretativă a lăutarilor, aranjarea și compunerea pieselor muzicale* ș.a.;
 - c) istoria artei lăutărești din sec. XV-XX și portretele principalilor reprezentanți din sec. XVIII-XX;
 - d) organologia populară, cu elucidarea noțiunilor de *vioară* și *viorist (scripcar)*, care anterior s-a asociat cu *lăutar*;
 - e) trăsăturile de bază ale meseriei profesionale de tip oral;
 - f) tipuri de formații lăutărești;

g) specificul artei dirijorale în orchestra de muzică populară.

Aceste componente, vizând în esență arta lăutărească, s-au aflat la baza prezentei cercetări științifice a domeniilor de activitate ale lui S. Lunchevici în calitate sa de violonist-solist și interpret în ansamblu de muzică populară; dirijor și conducător artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*; aranjor și autor al pieselor folclorice și în stil popular; îndrumător al tinerilor violoniști.

2.ASPECTE ALE TEHNICII ȘI MANIEREI INTERPRETATIVE A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

2.1. Anii de formare profesională

S. Lunchevici întrunește, în conștiința celor care l-au ascultat, amprenta unei vocații și a unui destin artistic, dublate de o energie neobișnuită pentru a le traduce în faptă. Interpretarea sa la vioară rămâne vie până în prezent în memoria contemporanilor săi și a noilor generații de violoniști datorită înregistrărilor sale, care s-au păstrat pe discuri de vinil, în filmări televizate, dar și în poeziile care i-au fost dedicate pentru prestața de neuitat în rolul bătrânului lăutar Toma Alistar, din filmul artistic *Lăutarii*, regizat de Emil Loteanu. „Jocul lui Lunchevici în *Lăutarii* convinge, deoarece el însuși este o personalitate artistică proeminentă, un spirit elevat, capabil să intuiască cele mai fine nuanțe de sens ale textului pe care-l valorifică în calitate de actor”, scrie cercetătorul G. Ciaicovschi-Mereșanu [32, p. 49]. Pentru a confirma afirmația anterioară, vom relata un fragment din expunerea elogioasă a scriitorului Gheorghe Ciocoi: „Cântă vioara lui Serghei Lunchevici. Cântă înalt și adânc. Mai înalt decât frunza stejarului. Mai adânc decât rădăcina izvorului” [apud 32, p. 22]. Iată ce versuri i-a dedicat artistului fostul solist-vocalist al *Fluierașului* Nicolae Sulac:

„Lunchevici aista e dracul,

de multe ori l-am văzut

Arzând în foc de doine

și jar de sârbe,

Balada lui colindă stelele...” [apud 99, p. 12].

Deoarece stilul de interpretare concertistic de virtuozitate al lui S. Lunchevici reprezintă un rar exemplu de simbioză armonică a manierei de interpretare academică și a artei lăutărești, în subcapitolele următoare vom caracteriza mai detaliat măiestria lui S. Lunchevici în calitate de violonist academic și violonist lăutar.

Cronologia biografiei de creație a lui S. Lunchevici mărturisește faptul că pentru început, s-a afirmat ca un impunător solist de muzică academică. Drept dovadă, vom oferi mai multe opinii ale contemporanilor săi: „Cred că ipostaza de interpret a lui Lunchevici-violonistul nu poate lăsa indiferent pe nimeni dintre cei ce-l ascultă. Vioara sa emite un sunet de o intensitate vibrantă, de o nuanță catifelată aleasă, ce exprimă convingător și inspirat un gând muzical, o imagine, o dispoziție. Probabil, este unul dintre puținii violoniști pentru care încrederea în forțele proprii e mai presus

decât calitățile sonore ale instrumentului. Ai impresia că poate emite sunete catifelate și dintr-o vioară-jucărie. După concert, de Lunchevici se apropiau violoniști, exprimându-și admirația, și totodată curiozitatea de a vedea o vioară confecționată (după cum erau convinși) de celebri maeștri italieni. Și mare le era dezamăgirea când, la prima trăsătură de arcuș, se convingeau că au în față un instrument ordinar”, scrie C. Rusnac [87, p. 6]. Muzicologul, pianista, partenera lui S. Lunchevici de ansamblu cameral, I. Miliutina, își amintește: „Serghei a fost întotdeauna extrem de aproape de clasicii muzicali mondiali... El a fost atras de pătrunderea aparent matură în structura emoțional-figurativă a muzicii diverselor lucrări, destul de complexe. În special, era captivat de jocul expresiv al anumitor trăsături stilistice, care purtau amprenta autorilor – fie că era vorba de bogăția culorilor muzicii lui Hacıaturian sau deliciile impresioniste ale muzicii lui Debussy... Cu câtă dedicație, dedându-se dezinteresat elementului muzical, a cântat Saint-Saëns, Brahms, Prokofiev!... Apoi, frumoasa *Sonată* de Franck, asupra căreia am lucrat intens, toate astea mi-au rămas în amintire pentru mulți ani. Și acum îmi amintesc acele sunete, amplitudinea arcușului său, melodia sa inspirată, sunetul viorii sale...” [122].

Un aport esențial la formarea stilului individual de interpretare a muzicii academice a maestrului S. Lunchevici au avut profesorii care i-au fost călăuză pe parcursul anilor de studii. Vom evidenția numele celor care au contribuit la formarea și cultivarea profesionalismului marelui violonist S. Lunchevici și care i-au determinat drumul în viață.

Studiile și le-a început de la vârsta de cinci ani, fiind adus de tatăl său la școala particulară de muzică a lui Veaceslav Bulîciiov – dirijor de cor, compozitor, pedagog și publicist rus, care în anii 1918–1944 și-a desfășurat activitatea la Chișinău. În paralel, a studiat și la Școala de aplicații, care se afla mai aproape de casa în care locuia. Primul dascăl, care i-a pus vioara în mâini la vârsta de doisprezece ani, a fost Naum Vilic. Referitor la pista sa de muzician-violonist, S. Lunchevici relatează în articolul *Vioara a unit secole*: „Multe în viața mea s-au întâmplat «nu ca la toți». De exemplu, nu am început să studiez vioara la vârsta de șase sau șapte ani, așa cum se obișnuiește. M-am înscris la Școala-internat de muzică din Chișinău în anul 1946. Pentru întâia oară am luat vioara în mâini sau, mai bine spus, mi-a pus vioara în mâini Naum Isacovici Vilic, când aveam doisprezece ani! Colegii mei tocmai cu șase ani erau înaintea mea în ceea ce privește cunoștințele de bază ale mânuirii viorii, lucrul cel mai greu și important. Când am început numai să învăț cum să conduc corect arcușul pe strune «goale», Esfira Caplun cânta deja *Cuculețul* de Daquin, Jora Franc se «lupta» cu dificultățile interpretative din *Scenele de balet* ale lui Beriot. Cam în clasa a zecea

poate că în câte ceva ne-am fi egalat, dar împreună cu mama și fratele Victor am plecat la tata, în regiunea Djambul din Kazahstan” [119, p. 49].

Evenimentele relatate mai sus au avut loc în anul 1951. Pe parcursul acestui timp S. Lunchevici a înregistrat rezultate remarcabile, ceea ce confirmă următorul fapt: în luna aprilie a anului 1951 a fost delegat de Comitetul Central al Uniunii Comsomolului Leninist din Moldova, Secția cultură, la Moscova, pentru a participa la selecția tinerilor interpreți care ar avea dreptul să participe la *Festivalul Tineretului Democrat Internațional* de la Berlin. Însă în luna iulie a anului 1951 tânărul S. Lunchevici a fost nevoit să părăsească Republica Moldova din cauza circumstanțelor tragice de familie, când tatăl său, Alexandru Lunchevici, muncitor la depoul de tramvaie, a fost expulzat pentru zece ani în satul Krasnogorka din regiunea Djambul, Kazahstan.

În semn de solidaritate, familia l-a urmat. Din păcate, în Krasnogorka nu exista școală de muzică, dar marea dragoste și dorința de a studia, care i-au fost implementate de primul profesor, l-au motivat pe S. Lunchevici să studieze de sine stătător la vioară, astfel, în decursul unui an, a asimilat cele trei părți ale *Concertului pentru vioară și orchestră* de D. Kabalevski. În 1952 tânărul violonist, absolvind clasa a zecea a școlii medii din Krasnogorka, s-a întors la Chișinău cu familia. Și-a realizat marele vis – a fost înscris la Conservator în urma susținerii cu succes a examenelor de admitere, prezentând următorul program:

- J.S. Bach – *Allemanda*;
- D. Kabalevski – *Concert pentru vioară*, p. II-III;
- P.I. Ceaikovski – *Dans ruses*;
- *Improvizație* – informație despre autor nu am găsit.

Membrii comisiei de admitere au apreciat prestația tânărului violonist. Cu toate acestea, au avut anumite obiecții referitoare la intonație și la mânuirea arcușului [v. anexa nr. 2, p. 160].

Pe parcursul anilor de studenție (1952–1957) S. Lunchevici a studiat vioara la eminentul pedagog „înzestrat cu har de la Dumnezeu” Iosif Dailis (1893–1984), care a educat zeci de violoniști, pe lângă S. Lunchevici. Autoarele cercetării *File din istoria interpretării violonistice și pedagogie* Ella și Olga Vlaicu remarcă: „Printre profesorii clasei de vioară, în mod vădit se evidențiază Iosif Dailis – muzician extrem de înzestrat și un om de o cultură înaltă. Lucrul de bază în clasa sa de vioară îl făcea chiar însuși I. Dailis, pregătind specialiști printre care: L. Bacinin, E. Bessonova, E. Cletinici, E. Codreanscaia, G. Eșanov, S. Lunchevici, N. Loznic, M. Ținman, L. Gavrilov, S. Socolscaia, G. Săulescu, I. Ponomariova, I. Piscianschii ș.a.” [107, p. 28].

Despre tainele măiestriei pedagogice a profesorului său a vorbit însuși S. Lunchevici în amintirile sale: „Am susținut examenele de admitere la Conservatorul din Chișinău și am fost repartizat în clasa de vioară a lui I. Dailis. Iată că poate din acest moment au început adevăratele mele studii. Profesor cu experiență, mentor înțelept, psiholog atent și un mare, mare muzician – I.L. Dailis pentru prima oară avea de-a face cu un material exploziv nedeterminat, de neînduplecat, imprevizibil, așa cum eram eu la cei optsprezece ani ai mei. I. Dailis a început prin a-mi propune să ascult atent felul cum intonam. Eu falsam!!! La vioară – cântam faaaals!!! Aveam un auz muzical minunat, dar eu falsam chiar și într-o cantilenă simplă. Profesorul nu a pierdut timp pentru a-mi repeta «mai sus», «mai jos». El mi-a dat, s-ar părea, o sarcină simplă: să studiez *Studiul nr. 42* de Kreutzer. Iar acolo-s numai cvarte neîntrerupte. Cvarte obișnuite. Cu auzul lăuntric, eu le intonam cu o acuratețe impecabilă, dar de sub degete ieșeau cvarte false. I. Dailis era de neînduplecat. El știa: orgoliul meu va birui. Așa și s-a întâmplat. După o lună-două, cvartele sunau curat și sigur! Iar paralel cu ele, am obținut și o bună intonație în piesele pe care o vreme nici nu le repetasem! Fără îndoială, există și alte «metode» de a corecta intonația. Dar ceea ce mi-a propus Iosif Lvovici a dat rezultate minunate, care mi-au rămas în memorie pentru toată activitatea mea ulterioară de violonist” [119, p. 50].

Din amintirile lui I. Dailis despre discipolul său: „Serghei mi-a devenit simpatic chiar din prima zi. Am fost sigur de faptul că am în fața mea un talent de excepție, un auz absolut, ritm impecabil, o memorie de invidiat. Îi plăcea mai ales muzica în stil popular, pe care o interpreta cu deosebită sensibilitate. Referitor la creațiile compozitorilor clasici și contemporani, a avut predilecție către creațiile în care prevala elementul folcloric. Printre compozitorii săi preferați se aflau Șt. Neaga, A. Hacıaturian, A. Maciavariani” [apud 31, p. 9].

Vocația romantică a lui S. Lunchevici a găsit un teren fertil în lucrările pentru vioară ale compozitorilor romantici, pătrunse de un pronunțat lirism, străbătute de motive folclorice puternice, beneficiind de un limbaj muzical colorat, fapt ce reclama interpretului un stil de mare rafinament.

I. Dailis a avut o viziune și un model propriu în ceea ce privește alegerea programului pentru fiecare examen, considerând hotărâtoare acțiunea de a fundamenta repertoriul violonistic al lui S. Lunchevici cu lucrări ale compozitorilor clasici. Drept dovadă este faptul că i-a încredințat studentului său dificila misiune de a interpreta partea întâi din *Concertul pentru vioară* de L. van Beethoven. Iată ce-și amintește însuși S. Lunchevici despre această experiență unică: „Am cântat *Concertul* emoțional, cu sunet profund, cu abateri semnificative de tempo, care mi-au părut atunci

convingătoare. Ghita Borisovna, interpretă incomparabilă, titan al gândirii muzicale, parteneră sensibilă și receptivă, m-a susținut, ajutându-mă să-mi confirm înțelegerea despre Beethoven. În loc de obișnuitul «cinci», catedra, la cererea insistentă a lui Iosiv Lvovici, mi-a «trântit» un «patru» [119, p. 51].

Pentru anul I de studii la specialitate S. Lunchevici a abordat următorul program:

- B. Dvarionas – *Concertul pentru vioară și orchestră*, p. I;
- P. Ceaikovski – Solo pentru vioară din baletul *Frumoasa adormită*;
- J.S. Bach – *Gavotă din Sonata nr. IV pentru vioară solo*;
- D. Kabalevski – *Concertul pentru vioară și orchestră în C-dur*, p. I;
- N. Racov – *Scherzino*;
- M. Leclair – *Sonata pentru vioară și pian*;
- I. Sveașcennikov – *Romanță*.

Iată cum se prezintă programul lui S. Lunchevici pentru anul II de studii la specialitate:

- J.S. Bach – *Siciliana din Sonata nr. 1 pentru vioară solo*;
- W.A. Mozart – *Concertul pentru vioară și orchestră în D-dur*, p. I;
- E. Domingues – *Poem*;
- S. Rahmaninov – *Preludiu*;
- P. Ceaikovski – Solo din baletul *Lacul lebedelor*
- A. Maciavariani – *Concertul pentru vioară și orchestră*, p. I.

În anul III de studii S. Lunchevici a executat următoarele lucrări:

- A. Maciavariani – *Concertul pentru vioară și orchestră*, p. II-III;
- C. Franck – *Sonata pentru vioară și pian*, p. III;
- V. Handoșkin – *Чувствительная ария*;
- L. van Beethoven – *Concertul pentru vioară și orchestră*, p. I;
- S. Lobel-Vășcăuțan – *Oleandra*.

Programul abordat de către instrumentist pentru anul IV de studii:

- F. Kreisler – *Variațiuni pe o temă de Corelli*
- L. van Beethoven – *Concert pentru vioară și orchestră*, p. II, III
- C. Debussy – *Minstrels*
- A. Hacıaturian – *Cântec-Poem*

- J. S. Bach – *Bouree* și *Giga* din Partita nr. 3 pentru vioară solo
- W.A. Mozart – *Sonata e-moll*, p. I, II
- L. van Beethoven – *Sonata nr. 5 pentru vioară și pian*, p. I
- J. S. Bach – *Adagio* din *Sonata nr. 1 pentru vioară solo*

Măiestria interpretativă a violonistului S. Lunchevici a fost înalt apreciată la examenul de stat, pentru care a pregătit următorul program, primind din partea comisiei de examinare calificativul *excellent*:

- J.S. Bach – *Ciaccona*;
- A. Hacıaturian – *Concert pentru vioară*, p. II-III;
- C. Saint-Saëns – *Rondo Capriccioso*;
- S. Lobel-Vășcăuțan – *Oleandra*.

Prezentăm câteva remarci ale comisiei de stat incluse în dosarul violonistului păstrat în arhiva AMTAP: „Studentul S. Lunchevici este posesor al unui sunet și al unor posibilități tehnice excelente, manifestă un deosebit interes în asimilarea noilor lucrări. A interpretat multe piese ale compozitorilor moldoveni. A evoluat în fața publicului însoțit de orchestrele simfonice ale Conservatorului și Filarmonicii ” [v. anexa nr. 2, p. 166].

Relatăm un fapt interesant, despre care își amintește I. Dailis, citat în monografia semnată de cercetătorul G. Ciaicovschi-Mereșanu: „Pe când Serghei era în anul IV, a fost invitat pentru a susține probele de admitere la Conservatorul *P.I. Ceaikovski* din Moscova, pregătind atenției comisiei de admitere *Concertul pentru vioară* de A. Maciavariani, pe care l-a executat în fața ilustrului violonist L. Kogan, care a apreciat la un nivel înalt măiestria interpretativă a tânărului violonist. Conducerea Conservatorului din Moscova i-a propus atunci lui Serghei să-și continue studiile la această prestigioasă instituție muzicală. Nu-mi aduc aminte din ce motive această propunere nu a fost realizată” [32, p. 9].

După cum consemnează compozitorul C. Rusnac, dar și autoarele cercetării *File din istoria interpretării violonistice și pedagogie* E. Vlaicu și O. Vlaicu, S. Lunchevici a studiat o perioadă de timp și în clasa eminentului violonist Mihail Unterberg, care pe parcursul a 15 ani a făcut parte din componența echipei de profesori din cadrul *Catedrei instrumente cu coarde* a Conservatorului.

În perioada studiilor, S. Lunchevici a participat la mai multe evenimente artistice de mare amploare, printre care enumerăm: *Primul Festival Republican al Tineretului* din RSSM (1957) și *Festivalul Unional* de la Moscova (1957), iar în ultimii doi ani de studiu a evoluat în grupul viorilor

prime al Orchestrei simfonice a *Filarmonicii de Stat*. Pentru S. Lunchevici nu numai Conservatorul a însemnat o adevărată oază de formare artistică, având posibilitatea să-i audieze pe iluștrii interpreți sovietici, care în repetate rânduri au concertat la Chișinău: G. Barinova, I. Bezrodnai, E. Ghilels, L. Kogan, D. Oistrach, S. Rihter, M. Rostropovici, M. Vaiman etc. Frecventarea tuturor concertelor simfonice de către tot cursul cu bilete „cu preț redus” era inițiată și încurajată de eminentul I. Dailis. Relatările despre profesorul său, Serghei Lunchevici le încheie subliniind: „Și cea mai strălucită călăuză în această viață mi-a fost Iosif Dailis. Iosif Dailis – elev al lui Salin, Vasili Salin – elevul lui H. Wieniawski. Eu – elevul lui I. Dailis. Rezultă că sunt strănepotul de vioară al lui H. Wieniawski. Vioara a unit secole” [119, p. 50-51]. Astfel, tradițiile școlii academice de interpretare violonistică au servit drept fundament în crearea strălucitului stil interpretativ al lui S. Lunchevici, cu care a fermecat ascultătorii pe întregul parcurs al vieții sale, evoluând în calitate de solist violonist al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*.

Cu părere de rău, toate eforturile noastre de a găsi o mărturie a vreunei înregistrări sau filmări în arhiva Teleradio Moldova, care ne-ar permite să analizăm mai în detaliu arta violonistică academică a lui S. Lunchevici, s-au soldat cu un rezultat nul. În încercarea noastră de a alcătui profilul lui S. Lunchevici ca violonist, am recurs la metoda interviului și a discuției cu personalități notorii ale culturii muzicale (Constantin Rusnac, Zinaida Julea, Gheorghe Șevcișin, Gheorghe Banariuc, Nicolae Botgros,), reprezentanți ai învățământului din Republica Moldova (Esfira Caplun, Tamara Caftanat, Nadejda Cozlova), dar și violoniștii academici, colegi cu S. Lunchevici, totodată activând în Orchestra *Fluieraș* (Lucian Cocea, Antonina Onică), care au acceptat să ne relateze din amintirile lor referitoare la interpretarea instrumentistului.

Analizând puținele materiale video de pe platforma YouTube, unde S. Lunchevici se produce în calitate de violonist concertist, putem afirma, cu certitudine, că a dispus de un model tehnic propriu, în care ambele mâini funcționau cu precizie și siguranță, fără a depune mare efort. Suntem de părere că acest fapt s-a datorat școlii de vioară a lui I. Dailis. Asume sub îndrumarea profesorului său, artistul a reușit să atingă cele mai înalte culmi în frumusețea și acuratețea reproducerii sunetului, ceea ce pentru un violonist reprezintă un obiectiv esențial. Opinia lui S. Lunchevici despre stăpânirea viorii avea drept scop cultivarea emisiei sonore, care se află în subordinea mânuirii arcușului mai mult decât de *vibrato*, deoarece a comparat trăsătura de arcuș cu respirația – un dar nativ, care se poate învăța. Maestrul considera că un sunet frumos trebuie să pătrundă nu numai episoadele de cantilenă, ci și oricare pasaj tehnic, iar un interpret violonist ar

trebui să-și dezvolte auzul intern, acel element intrinsec care permite anticiparea frazei muzicale din partida solistică în succesiunea ei sonoră, pentru a putea produce o prestație memorabilă în fața publicului².

Ambele mâini ale lui S. Lunchevici erau de o suplețe excepțională, debordând flexibilitate, o tărie interioară a degetelor și a întregului aparat violonistic, care asigură o funcționalitate exactă și sigură, calitate indispensabilă unui violonist de clasă înaltă. Din proprie experiență, putem afirma că secretul talentului și aptitudinilor muzicale nu rezidă decât într-o mică măsură în construcția anatomică a mâinii.

Postura sa scenică era o îmbinare a unei ușoare exhibiții exterioare cu un temperament lăuntric nestăvilit. Conform amintirilor contemporanilor săi, a dispus de o forță intelectuală imensă: își lucra și relucra repertoriul urmărind mereu îmbogățirea lui, ascultând și reascultând propriile înregistrări cu un simț autocritic neîngrădit. I. Dailis îl caracteriza ca fiind un muzician extraordinar, care sub orice aspect este armonios, iar ceea ce frapază în interpretarea sa este simplitatea și perfecțiunea, care merg mână-n mână cu stăpânirea deplină a instrumentului.

Brațul drept al lui S. Lunchevici era de o perfecțiune clasică, producând o varietate de articulații prin folosirea lui pentru forță și a poignetului pentru elasticitate, atât în cantilene, cât și în pasaje tehnice cu trăsături de arcuș accelerate. A fost primul violonist din Republica Moldova care a folosit prinderea specială a arcușului, descoperită de violonistul polonez H. Wieniawski, în care accentul este pus pe funcția degetului arătător și pe abilitatea acestuia de a balansa și a echilibra greutatea arcușului, fiind de părere că această tehnică asigură transmiterea unei presiuni mai mari pe coardă, în timp ce greutatea excesivă a baghetei trebuie controlată. După cum remarcă violonistul și profesorul Nelu Munteanu: „Prin schimbarea rapidă a presiunii asupra baghetei, arcușul poate fi împărțit în alte și alte subsecțiuni puternice și slabe. Elasticitatea mânăuirii arcușului face suplețea și eleganța frazei, conferindu-i cursivitate, varietate și un bogat joc de nuanțe intermediare” [75, p. 113]. Demnă de reținut este și informația oferită de violonista Esfira Caplun în privința faptului că S. Lunchevici executa pasaje tehnice din concerte sau piese de virtuoziitate cu o jumătate din lungimea arcușului, aducând critici la adresa violoniștilor care foloseau încontinuu arcușul pe toată lungimea lui, afirmând că arcușul este un element pentru execuție și trebuie întrebuințat după particularitățile muzicale ale lucrării interpretate³.

La fel, E. Caplun a remarcat faptul că S. Lunchevici avea obiceiul să execute lucrările muzicale într-un tempo mai lent. Audiind chiar și *Balada* de C. Porumbescu în interpretarea sa, nu

am putea spune că el cânta mai rar, dar totul suna atât de relaxat și natural, încât se crea impresia că vioara reprezintă o continuitate a corpului său, iar echilibrul perfect al ritmului impune o stare de comoditate. În privința aparatului digital al mâinii stângi, a considerat hotărâtoare deprinderea de a nu apăsa excesiv degetul pe coardă, fiind de părere că formarea și controlul acestei deprinderi trebuie efectuate în timpul exersării într-un tempo lent. Această regulă are o importanță majoră, deoarece mulți violoniști abuzează de presarea excesivă a degetului după căderea lui pe coardă, astfel fiind plafonată dezvoltarea aptitudinii de a alege o digitație fluentă⁴.

După cum am menționat anterior, caracteristicile de bază ale lui S. Lunchevici-violonistul, înalt apreciate și de criticii muzicali, și de muzicanții notorii ai acelor timpuri, le reprezintă virtuozitatea, temperamentul și sunetul catifelat al viorii. Vom expune o părere concludentă de o înaltă însemnătate artistică, exprimată de violonista Antonina Onică, care a avut privilegiul de a-l asculta pe Serghei Lunchevici interpretând *Concertul pentru vioară și orchestră* de A. Haciaturian: „Maestrul, interpretând această creație, în care tocmai ritmul rapid și succesiunea notelor, fiecare cu autonomia și valoarea ei, în interacțiunea lor sonoră de-a lungul frazelor muzicale, făcea ca ea să fie unică, evocând memorabila lui artă violonistică”⁵.

Referitor la interpretarea *Concertului pentru vioară* de Haciaturian, profesorul universitar N. Cozlova conchide: „Sunetul său era de o puritate deosebită, pătruns de o muzicalitate desăvârșită. Stilistic, nu întâmpina nicio dificultate în partitură, niciun efort de acomodare nu era sesizat în interpretarea lui. Partea a II-a din *Concertul* de Haciaturian, atât de populară, pe care o ascultasem în interpretarea maestrului, era tratată aproape în culori impresioniste, cu o paletă timbrală care convoca nuanțe subtile. Nu erau sesizate accente patetice în interpretarea ei. Se simțea reliefarea caracterului poetic al muzicii și sublinierea duioșiei și a lirismului lucrării respective”⁶.

Sunetul viorii lui Serghei Lunchevici, la care a făcut referință profesorul universitar Nadejda Cozlova, era în legătură directă și cu starea sufletească trăită de interpret. În confirmarea celor relatate mai sus, invocăm și afirmațiile dirijorului și violonistului Nicolae Botgros: „Vibrant, pătrunzător, convingător și, cel mai important, cu mult suflet. Nu aveai cum să nu cazi pradă sunetului emis la vioară de Lunchevici, îl puteai recunoaște dintr-o mie de violoniști, el era unic. Poseda acea vibrație organică, sufletească și nu doar violonistică, o simțai plutind prin sală în mod natural, nu era mimată și nici agresivă, era pur și simplu firească. Imaginația mă făcea să cred că Lunchevici are un arcuș mai mare decât cel obișnuit, reușea să respire odată cu el, iar eu eram

copleșit de acel ton interpretativ, de tehnica acestuia și totuși, în primul rând, de sunetul de aur scos din acea vioară, o raritate pentru toate timpurile”⁷.

Regretata Tamara Caftanat, eminentă profesoară și violonistă, având posibilitatea să-l audieze pe S. Lunchevici în cadrul examenului de absolvire a Conservatorului, relatează: „În interpretarea *Ciacconei*, am observat o perfectă articulație în schimbul de arcuș *legato*, care este foarte importantă, deoarece reprezintă elementul de realizare a polifoniei. Tehnica acordului la el nu stânjenea mersul polifoniei. Din experiența mea ca profesoară de vioară, țin să afirm că această tehnică implică promptitudinea căderii degetelor mâinii stângi pe coarde și orice întârziere a combinării intervalelor care compun acordurile provoacă întârzieri în mersul polifoniei. S. Lunchevici manifesta, de asemenea, o mare flexibilitate a arcușului în executarea acordurilor”⁸. Rularea baghetei sub forța primului deget (arătătorul) al mâinii drepte poate asigura execuția convenabilă a acordurilor de trei sau patru sunete. Ținem să menționăm că în vremea lui Bach, nu atât arcușul curb, cât călușul plat favoriza o bună execuție a acordurilor.

Și regretatul violonist Lucian Cocea, care a apreciat înalt prestația lui S. Lunchevici din cadrul examenului de absolvire, în special, își amintea: „În *Ciaccona* maestrul executa acordurile energic, așa putea spune nervos; fără folosirea sunetelor ascuțite, *détaché*-ul fiind unica formă de trăsătură de arcuș. Bănuiesc că această teorie se bazează pe faptul că în vremea lui Bach nu se practicau trăsăturile de arcuș săltate ca *spiccato*, *sotillie*, deoarece slăbesc soliditatea construcției, accentuând inutil unele puncte”⁹. Datorită apreciatei violoniste autohtone E. Caplun cunoaștem faptul că S. Lunchevici a utilizat același *détaché* și în interpretarea *Concertului pentru vioară* al lui Beethoven, compozitor în vremea căruia existau deja toate trăsăturile de arcuș.

Violonista Esfira Caplun ne-a relatat și despre felul în care S. Lunchevici a interpretat *Ciaccona* de J.S. Bach: „S. Lunchevici a avut o viziune stilistică inedită în privința *Ciacconei* și anume aceea, că ea nu trebuie privită ca o operă în ea însăși, ci ca o încoronare a *Partitei în re minor*. A fost preocupat de unitatea stilistică a tripticului *d-moll-D-dur-d-moll*, recomandând sesizarea liniilor mari, fără a se pierde în detaliile ritmice sau dinamice, studiind cu multă răbdare finalizarea detaliilor, fără a rămâne în contemplarea lor, trecând la linia mare, a întregului. S. Lunchevici era de părere că tripticul este alcătuit din două tablouri severe la cele două extremități și o rază divină de soare la mijloc, care luminează totul. Fiecare din aceste trei părți are un început, o dezvoltare, un sfârșit și o încoronare. Interpretarea sa sublinia suavitatea razei de soare, cu care începe

majorul din mijloc și mai ales prăbușirea în imensa tristețe din revenirea la tonalitatea minoră a părții de încheiere”¹⁰.

Din propria experiență interpretativă a *Ciacconei*, susținem viziunea lui S. Lunchevici expusă de E. Caplun, T. Caftanat și L. Cocea, conform căreia respectarea întocmai a textului muzical duce la o extraordinară expunere logică, sobră, totodată vie, care nu sentimentalizează, ci animă semnele muzicale, ridicându-le la lumină. Astfel, interpretul evită orice amplificare în exces a sonorității, lucrând numai în primele poziții, care nu provoacă niciun fel de grandilocvență ieșită din context. Este interesant faptul că deoarece interpretul este obligat astfel să treacă mereu peste coarde, unitatea timbrală nu este afectată. Nervul expunerii individualizează fiecare variație și provoacă emoții ascultătorului, care nu poate depăși starea creată pentru a mai urmări aspectele instrumentale tehnice. Drept confirmare a celor relatate mai sus, vom mai reda din amintirile violonistei E. Caplun despre felul în care instrumentistul interpreta *Ciaccona*: „S. Lunchevici nu făcea nici opoziții mari de nuanțe, tot pentru a nu brusca linia mare. În arcușul extraordinar al variației de arpegii în bariolaje (vezi exemplul 1), el a păstrat cvartoletele și nu suprasolicita efectele sonore, trecând ca majoritatea altor interpreți la sextolete, prin folosirea unui singur crescendo, păstrând desenul ritmic intact”¹¹.

Exemplul 1:



Considerăm că tratarea sa a *Ciacconei* a reliefat două mari probleme ale subiectului Bach, acestea fiind:

1. urtext – respectarea textului original expus de Bach;
2. digitația corespunzătoare prin evitarea flajoletelor și a salturilor înalte în poziții prin plasarea frazei muzicale în interiorul textului muzical.

Ne permitem să afirmăm că în concepția lui S. Lunchevici, soluțiile muzical-instrumentale se supun unor idei care decid stilul interpretării și deschid orizontul de gândire al violoniștilor. De exemplu, ideea de ritm se conjugă cu cea de mișcare unitară. În acest sens, apare frecvent greșeala supărătoare a unor violoniști care în încheieri răresc tempoul sau cântă mai rar variațiile scrise în valori mai mari și mai repede pe cele în valori mici. În concepția noastră, ele reprezintă erori grave, deoarece presupun lipsa obiectivului celui mai important: unitatea construcției discursului muzical,

afirmație susținută de celebrul violonist Yehudi Menuhin: „Nobila unitate a *Ciacconei* de Bach, cea mai mare piesă pentru vioară solo, suferă dacă este tratată cu impulsivitate. Nota prelungită, precipitarea care distruge măreția progresiei, ornamentul inutil sau schimbarea volumului după plăcere risipesc farmecul. Este pasionant să observi că la Bach, în general, reducând volumul, varietatea dinamică, vibrato și atacul, se mărește puterea de comunicare” [69, p. 113].

Suntem de părere că principala direcție pe care a fost îndrumat artistul rămâne cea a respectului față de valorile clasice, în special, pentru viguroasa muzică creată de Bach. În timpurile când virtuozitatea concertantă este din ce în ce mai aplaudată, când agilitatea tehnică a devenit sinonim cu arta interpretativă, educația muzicală a maestrului a fost menținută în sfera celor mai valoroase tradiții clasice, fără alunecări în sfera bravurii tehnice. Se poate spune că Serghei Lunchevici a datorat profesorilor săi sobrietatea gustului său artistic, spiritul nobil și echilibrul artei sale violonistice.

O altă trăsătură a artei interpretative a lui S. Lunchevici, scoasă în evidență de majoritatea celor pe care i-am rugat să se pronunțe despre maestru în calitate de violonist, a fost legendara lui transfigurare în timpul interpretării unei piese muzicale, implicarea profund afectivă, acestea având drept consecințe schimbarea esențială a înfățișării, a expresiei, a formei, chiar și a caracterului. Violonista A. Onică spunea: „Atunci când apărea în fața publicului, S. Lunchevici se dăruia totalmente. Consider că anume astfel poate fi explicat acel sunet irepetabil, deosebit. Într-o discuție cu nepotul meu, acesta mă întreabă cum e posibil să scoți dintr-o vioară simplă un asemenea sunet profund. I-am răspuns că totul vine din suflet, că trăirea profundă își pune amprenta asupra felului în care prezezi degetul pe tastiera viorii, chiar și pe bagheta arcușului. Lunchevici știa să cânte așa ca sunetele viorii sale să exprime cele mai diverse și veritabile stări sufletești”¹².

2.2. Particularități stilistico-interpretative în abordarea repertoriului de concert al maestrului Serghei Lunchevici

Cercetarea originalității stilistice a interpretării pieselor muzicale populare de către S. Lunchevici este o operație implicată în demersul analitic general al cercetării noastre, care are drept obiectiv evidențierea trăsăturilor specifice ale artei interpretative a muzicianului în ansamblu și, în ultimă instanță, valoarea ei intrinsecă, valențele ei expresive și estetice. Prin urmare, modul specific în care interpretul utilizează limbajul muzical pentru a comunica reacțiile sale intime în contact cu

lumea nu poate fi, în niciun caz, neglijat în analiză. Faptul se impune a fi subliniat atât ca principiu teoretic, cât și ca deziderat practic.

Orice interpretare muzicală, în special solo, se remarcă pe scara valorică prin modul specific în care ea dă expresie artistică sensibilizatoare elementului esențial al operei. Din acest motiv, surprinderea viziunii particulare a interpretului, a unicității exprimării artistice a acestei viziuni subiective rămâne a fi definitorie într-un demers hermeneutic.

În studiul său *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Tudor Vianu, referindu-se la cele două intenții ale limbajului – tranzitivitatea (comunicarea obiectivă) și reflexivitatea (colorarea celor comunicate cu atitudinea afectivă personală), sublinia: „Produsul celor două intenții este expresia literară sau stilul artistic” [100, p. 17]. Așadar, după T. Vianu, stilul artistic este „*ansamblul notațiilor adăugate expresiilor tranzitive* ale limbajului, prin care comunicarea dobândește un fel de a fi subiectiv și, implicit, un interes propriu-zis artistic” [ibidem, p. 17].

Opinia cercetătorului citat privind stilul artistic este extrem de relevantă, servindu-ne ca reper în cercetarea originalității artei interpretative a lui S. Lunchevici. Punctul de plecare al acestei analize îl constituie facultatea imagistică a lui S. Lunchevici, capacitatea lui de a devia voit de la uzul obișnuit pentru a-și semnală intenția de valorificare originală a sunetelor în noi combinații.

Născut la 29 aprilie 1934, într-o mahala pitorească a orașului Chișinău, numită Huțulovca, S. Lunchevici a copilărit într-un mediu social favorabil pentru devenirea sa ca artist. În această ordine de idei, M. Vataavu menționa într-un studiu de-al său: „Aici, în jurul bisericii *Sf. Gheorghe*, trăiau mulți muzicieni din tată-n fiu, care duceau mai departe slava lăutarilor Iancu Perja, Timofei Neaga. De la ei a prins dragostea de muzică și micul Serghei” [99, p. 13]. Ideea este confirmată de însuși marele dirijor și interpret, care mărturisea într-un interviu: „Vecinul Ilie, chitaristul, întors de la munca câmpului, îngâna melodii triste, acompaniindu-se la chitara hârbuită, pe care o dregea în fiecă săptămână. Acele cântece despre viața grea, plină de deziluzii și nevoi, au intrat în inima copilului” [70]. O impresie puternică i-a produs și orchestra militară, ale cărei piese, ore întregi, le asculta stând lângă poarta regimentului.

Totuși, un rol deosebit în formarea și devenirea lui S. Lunchevici ca artist a avut violonistul, aranjorul, folcloristul și conducătorul diverselor formații de muzică populară Isidor Burdin (1914–1999), personalitate marcantă în istoria culturii muzicale din Republica Moldova, de la care a învățat, în primul rând, secretele artei interpretative lăutărești.

În 1956 întâlnirea lui S. Lunchevici cu I. Burdin a reprezentat începutul unei strânse prietenii, care a durat pe parcursul multor ani. „În limba română, sublinia Veniamin-Ilie Nicușor în articolul *Isidor Burdin – o legendă neștiută*, nu se găsesc informații aproape de niciun fel despre I. Burdin. Cu greu găsești câte ceva în limba rusă sau în cea evreiască. Și totuși I. Burdin a pus poate cea mai grea piatră la temelia folclorului basarabean”[76]. Considerat de Ion Neniță „o enciclopedie a muzicii folclorice și, în special, a cântecului popular” [76], I. Burdin, care, imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, înființează, în cadrul Filarmonicii de Stat, primul taraf profesionist, devenit ulterior Orchestra *Fluieraș*, îl angajează pe S. Lunchevici, în 1957, pe post de prim-violonist în formația sa. Peste un an, tânărul angajat devine prim-dirijor și director artistic al colectivului. Colaborarea dintre cei doi artiști a avut un impact deosebit asupra lui S. Lunchevici.

Prima lecție învățată de S. Lunchevici de la profesorul său vizează modul de interpretare al violoniștilor-lăutari spre deosebire de al celor cu profil academic. Or, deosebirile sunt esențiale, având în vedere maniera de interpretare decorativă – apogiaturile, mordentele, trilurile. Cât privește apogiaturile, de pildă, se folosesc doar acelea din terță sau secundă, preponderent pe bătaia slabă. *Mordento*, spre deosebire de cel clasic, se interpretează cu nota auxiliară de jos. Adeseori, în muzica populară, mordentele se transformă în tril. Pentru executarea lor, de asemenea, există anumite particularități, cum ar fi „salturile” de arcuș în volum de semiton. Aceste triluri au fost numite de I. Burdin „nervoase”.

În afară de melismatica originală, S. Lunchevici a însușit de la maestrul său și procedeul *glissando*, definit ca „trecere de la un sunet la altul prin alunecarea unui deget peste toate sunetele intermediare” [DEX]. Astfel, dincolo de faptul că este prim-dirijorul și conducătorul artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, că are studii excelente ca violonist academic, S. Lunchevici continua să-și dezvolte și să-și cizeleze stilul de interpretare lăutăresc, avându-i ca modele pe faimoșii lăutari violoniști ai *Fluierașului* Ignat Bratu, Timofei Radu, Iuli Patlajan, de la care învață diverse procedee interpretative. În scurt timp, artistul și-a format un stil aparte de interpretare lăutărească, alimentat și din studiile profesionale clasice, stil ridicat de artist la cele mai înalte cote ale măiestriei și artei interpretative. În acest sens, cercetătorul S. Mirovici remarcă: „Lunchevici își demonstrează stilul virtuoz-concertistic în multe din lucrările incluse în programul orchestrei. Să ne amintim cadența strălucitoare a viorii din fantezia lui I. Fazla *Refrene lăutărești*, care reprezintă punctul culminant al întregii compoziții, sau episoadele solo *Refrene maghiare*, suita *Cântă și dansează Moldova* de D. Fedov, dar și în multe alte creații. Lunchevici însuși

improvizează în astfel de episoade, simțind necesitatea unei regândiri creative a melodiilor populare” [123, p. 271].

Cercetătorul G. Ciaicovschi-Mereșanu, referindu-se la maniera interpretativă a violonistului, scotea în evidență două caracteristici definitorii: virtuozitatea și temperamentul: „Interpretarea pasajelor este orbitor de sclipitoare, fioriturile sunt tot atât de scânteietoare... cântarea lui captivează prin neobișnuita emiteră a sunetului [...]. Chiar și arcușul la Lunchevici are o comportare particulară, cu o dinamică dansantă, de parcă zorește orchestra și aprinde inimile auditorilor” [32, p. 24]. În ceea ce privește temperamentul ca trăsătură a artei interpretative, S. Lunchevici menționa: „Este mult mai interesant și mai greu să demonstrezi temperamentul interior, demnitatea nobilă a unui suflet pătimăș. Mie îmi place să storc din vioară caracterul cantabil al folclorului și sunt convins că melodiile și cântecele cu cel mai încetinit ritm ascund adevăratul temperament moldovenesc” [ibidem, p. 25]. Evident, toate particularitățile stilului interpretativ al lui S. Lunchevici pot fi relevate în piesele lui solistice, acompaniate de Orchestra *Fluieraș*. Una dintre aceste piese este melodia populară *Cântec de leagăn* pentru vioară și orchestra de muzică populară, în aranjamentul lui I. Burdin, pe care S. Lunchevici a interpretat-o de-a lungul a aproape 40 de ani. Ceea ce trebuie menționat în cazul acestei lucrări este faptul că S. Lunchevici a optat pentru varianta *Cântec ca la leagăn* în defavoarea *cântecului de leagăn propriu-zis*, clasificare ce aparține muzicologului Gh. Sulițeanu [apud 92, p. 10]. Alegerea interpretului a fost motivată, probabil, de faptul că varianta *Cântec ca la leagăn* întrunește elemente caracteristice baladei, doinei, romanței, cântecului liric propriu-zis. Anume această simbioză a satisfăcut orizontul de așteptare al maestrului în valorificarea valențelor *Cântecului ca la leagăn*.

Analiza modului de interpretare de către S. Lunchevici a piesei *Cântec de leagăn* denotă faptul că acesta include elemente melodice, ritmice și arhitectonice caracteristice cântecului liric și doinei. În aranjamentul lui I. Burdin, piesa și-a pierdut destinația originală, fiind transformată din cântec pentru voce solo, cântat de către mamă pruncului, în piesă instrumentală lirică, de concert, aceasta din urmă păstrând elementele folclorice de bază.

Exemplul 2:

Cântec de leagăn

Aranjament I.Burdu

Rubato

pp

Violin

3 solo **p**

13

20

28

36

44

În cercetarea sa *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*, Elena Sîrghi face unele precizări cu privire la structura intonațională a cântecelor de leagăn: „Am remarcat preferința pentru desfășurarea melodică treptată în care predomină mișcarea descendentă, repetarea pe parcurs a unui sunet, frecvența intervalelor de secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă. Intervalul de secundă mare se întâlnește

preponderent în descendență și mai puțin în ascendență de reguli la început de rând melodic, în semicadențe sau realizând legătura între formulele melodice” [92, p. 16].

Într-adevăr, analizând textul muzical din *Cântec de leagăn*, descoperim succedarea motivelor descendente, ce se dezvoltă lin, ascendent, impunerea în linia melodică a viorii solo, a mișcării pe parcursul unor intervale de secundă. La rândul ei, mișcarea are loc numai după pauze, separând strofele și rândurile diferite unele de altele. Saltul de cvartă este simțit o singură dată, la mijlocul primei strofe (textul muzical integral al piesei *Cântec de leagăn* este inserat mai jos). Expresivitatea înaltă este asigurată de melismatica rafinată, aceasta din urmă atribuind piesei *Cântec de leagăn* caracter de doină. Soloul viorii începe imediat cu o apogiatură întreită pe ultima bătaie slabă a măsurii. În continuare, linia melodică este dominată de apogiaturi ordinare în ascendență și descendență, de *glissando*, de apogiaturi care trec în triluri de semiton, de mordente cu sunet ajutător descendent. Atrag atenția și repetările de câte șase ori ale unui sunet. Împreună cu chemarea declamativă a ascultătorului, ele răsună la începutul a trei strofe. Melodiei bogat ornamentate îi corespund desenul, modelul ritmic complicat, țesut din sunete de durată diversă – de la întregi până la treizeci doimi cu cea mai variată grupare între măsuri. Cu metrica stabilă 4/8, se creează impresia unei libere improvizații lirice curgătoare, la care se poate ajunge, la fel, cu sincope caracteristice în momente de reținere spre tonurile de sprijinire a tonalității, cu pauze scurte și lungi, cu fermato, cu mișcări abia perceptibile, corespunzătoare remarcii de la începutul piesei. La baza tonalității lucrării *Cântec de leagăn* stau variabilele *d-moll doric/d-moll melodic* cu schimbarea culorii treptei a șasea și *becar- si bemol*. Cu ajutorul decorului, se schimbă și alte trepte, creând astfel nuanțe incomparabile.

Un alt indiciu al variantei *Ca la leagăn*, ce poate fi sesizat destul de bine și clar, este scos în evidență de faptul că, în timpul interpretării, continuă procesul de „creație spontană ce se naște în momentul execuției” [92, p. 23]. Acest proces de creativitate spontană este reflectat în arhitectura originală a piesei. Originalitatea constă în faptul că însuși cadrul formei fixe a strofei melodice este format din rânduri diferite în funcție de cantitatea și numărul de măsuri. În total, *Cântec de leagăn* are patru strofe. Prima și a treia strofă au un singur rând melodic, strofele a doua și a patra – două rânduri melodice. O schemă a formei piesei *Cântec de leagăn* este prezentată în tabelul nr. 1.

Tabelul 2.1. O schemă a formei în *Cântec de leagăn*:

A	B	C	B
a	b c	d	b1 c1
12 m.	6 m. 5 m.	6 m.	6 m. 5 m.

După cum lesne se observă din schemă, repetarea compartimentului *B* adaugă structurii în cauză trăsături de simetrie și de repriză. Conform aranjamentului gândit de I. Burdin, în povestea centrală a viorii solo este prevăzută introducerea lirică, din 8 măsuri, a clarinetului solo. În ea se repetă de opt ori celula intonativă, imitându-se astfel procesul de legănare a copilului de către mamă.

Muzicologul S. Mirovici, referindu-se la modul de interpretare a piesei *Cântec de leagăn* de către S. Lunchevici, sublinia: „Când I. Burdin, care a colaborat cu orchestra mulți ani și care a jucat un rol important în selectarea repertoriului și a pregătirii tinerilor interpreți, a adus într-o zi la repetiție piesa populară *Cântec de leagăn*, S. Lunchevici nici nu îndrăznește să se atingă de ea. Fiecare din orchestră arăta cum trebuie cântată această piesă. Lunchevici l-a ascultat pe fiecare, ca mai apoi să cânte după placul său. Poezia și frumusețea acestei piese populare le-a descoperit pe neașteptate, ca pe o mărturisire. Pregătită de o introducere mică, unde pe fundalul strunelor moi sună motivul legănat parcă al balansării clarinetului frigid, aida vocii duioase a mamei deasupra leagănului, în acompaniament de țambal, începe soloul viorii, emotiv și splendid. Surprinzătoare ducerea plastică a sunetului, lunecări moi, fermecătoarele triluri nervoase, glissandoul pur lăutăresc – cântând această piesă, S. Lunchevici a redat un bogat curcubeu de nuanțe” [123, p. 268-269].

Despre maniera de interpretare a piesei *Cântec de leagăn* de către S. Lunchevici s-a pronunțat și conducătorul artistic de atunci al Filarmonicii de Stat, G. Ciaicovschi-Mereșanu: „O scurtă introducere orchestrală. Solistul stă neclintit în fața orchestrei. Privirea-i fixează un punct în spațiu, auzul pătrunde fiecă nuanță melodică, toate straturile armonice emise de orchestră. Vioara e ridicată încet la locu-i obișnuit, arcușul atinge struna. Mișcarea piesei pare că începe de la capăt. Solistul i-a încetinit mersul. Primele intonații parcă-s pornite din inima fericitei mame ce-și leagănă pruncul. Strunele viorii prind să vibreze, emanând sunete pline de vrajă. Melodia urcă în cele mai înalte sfere... de la pianissimo ce trece la forte. Unduirea duioasă capătă amploare, energie, aducând cu freamătul copleșitor al codrului... Melodia ca și cum s-ar stinge, abia o mai percepi, dar ea continuă să-ți vibreze în suflet, pare infinită...” [32, p. 25].

Așadar, analiza modului de interpretare a piesei *Cântec de leagăn* scoate în evidență următoarele: artistul S. Lunchevici a optat pentru varianta *Ca la leagăn*, deoarece aceasta, datorită faptului că întrunește elemente caracteristice mai multor specii populare, îi stimulează fantezia creatoare, îi oferă posibilități enorme de improvizare și de interpretare.

O altă piesă concertistică reprezentativă, interpretată de violonistul S. Lunchevici, este **Balada** de C. Porumbescu. În acest sens, publicistul Mihai Morăraș afirma: „Consider că, dacă ilustrul nostru violonist S. Lunchevici nu ar fi avut în patrimoniul operei sale inegalabile nimic mai mult decât *Balada* lui C. Porumbescu, chiar și acest lucru, chiar și acest pas curajos, pe care l-a făcut, i-ar permite să-și înveșnicească numele” [72]. În această ordine de idei, considerăm important de adăugat că interpretarea de excepție a *Baladei* lui C. Porumbescu i-a adus lui S. Lunchevici titlurile onorifice *Artist al Poporului* și *Laureat al Premiului de Stat al URSS*.

Faptul că S. Lunchevici a ales lucrarea lui C. Porumbescu nu este întâmplător. În primul rând, trebuie menționat că Ciprian Porumbescu a fost unul dintre fondatorii școlii profesionale de compoziție românești. În decursul scurtei sale vieți (1853–1883) a reușit să creeze aproape 200 de compoziții corale, opereta *Crai nou*, creații simfonice și camerale. Dintre acestea, *Balada* pentru vioară și pian a ajuns să fie una dintre cele mai îndrăgite și mai cunoscute lucrări din repertoriul violonistic. Compusă în anul 1880, în perioada studiilor la Conservatorul din Viena, *Balada* a avut ca izvor de inspirație sentimentul dragostei și compasiunea compozitorului față de țară.

În al doilea rând, ceea ce a putut să suscite interesul lui S. Lunchevici față de *Baladă* a fost și tragismul existențial, talentul componistic ieșit din comun al compozitorului C. Porumbescu, intuiția lui muzicală, abundența melodică, spontaneitatea ritmică și varietatea armonică atestate la un tânăr căruia nu i-a fost dat să aibă un mediu de tradiții artistice și nici îndrumători deosebit de înzestrați. Drept dovadă a celor afirmate sunt și numeroasele studii ale creației compozitorului, semnate de muzicologi notorii, precum: G. Sbârcea [91]; Leca Morariu [57]; P. Leu [58]; V. Cosma [36]; V. Medan [68]; O. Lazăr Cosma [35]; Irina Zamfira Dănilă [39] ș.a. Din punctul de vedere al genului folcloric, în *Baladă* prevalează elementele caracteristice doinei, manifestate, simțite la nivelul multilateralei palete pitorești, în care coexistă lirismul, dramatismul, tristețea, bucuria, dragostea, dezamăgirea, jalea, protestul, indignarea. Asemenea doinelor, în *Baladă*, sunt contrapuse două dimensiuni: tristă – în tempo domol și luminoasă – în tempo dinamic (*presto*). Aproximarea de doină este subliniată și de melismatica de amploare, de diversitatea grupurilor ritmice dintre măsuri, acestea incluzând sunete prelungi, triolette, cvintolette, sextolette și decimolet.

Întrucât izvoarele folclorice se manifestă în formulele intonaționale, în cele ce urmează vom compara nucleul intonațional cu care începe prima temă a *Baladei* lui C. Porumbescu cu mostrele folclorice.

Exemplul 3. *Balada* lui C. Porumbescu

Solo Violin

Balada

Andante flebile ($\text{♩} = 52$)

A

Ciprian Porumbescu - Dobrinescu



Exemplul 4. *Doina* din repertoriul lui Costache Marin

Doina

Lento. A piacere. Sempre quasi rititendo

Violin

p

Vln.



Exemplul 5. *Doina* din repertoriul lui Gheorghe Murga

Doina

Andante molto rubato

Violin

Vln.



O altă formulă intonațională, care adeseori este întâlnită în doină, bocet, în cântecul de dor, este înfățișată prin producerea în serie a mișcării de la prima către a cincea treaptă a tonalității, cu suspendare ritmică asupra primului sunet îndelungat. Să comparăm exemplele:

Exemplul 6. *Balada* lui C. Porumbescu. Începutul temei a doua:



Exemplul 7. *Doina* din repertoriul lui Iancu Perja



Exemplul 8. *Doina ciobanului* din regiunea Suceava

ДОЙНА ЧОБАНУЛУЙ



Muzicologul român V. Medan a remarcat referitor la tema a doua din *Baladă* (exemplul 9) că „Ciprian Porumbescu trebuie să fi cunoscut variante ale cântecului *Munților cu brazi înalți* de vreme ce această parte a compoziției sale este atât de înrudită cu frumosul cântec popular” [68, p. 68], atât prin parcursul melodic, ornamentat cu melisme, cât și prin formulele ritmice excepționale, prezența coroanelor, elementele caracteristice melodicii de doină și ritmul *parlando-rubato*.

Exemplul 9. *Munților cu brazi înalți*:



Este curios faptul că la baza acestei formule intonațională stă *lamento*, una dintre extinsele figuri retorice ale muzicii academice. Figura respectivă sugerează stările de jale și de doliu care coincid cu tema a doua din *Marșul funebru*, *Sonata b-moll* de F. Chopin de mai jos:

Exemplul 10: F. Chopin, *Sonata b-moll*, p. a III-a



Conform originalului, piesa lui C. Porumbescu a fost concepută ca *Baladă pentru vioară și pian*. Acest fapt a fost determinat, mai întâi, de tendințele caracteristice epocii în care a activat compozitorul. Or, în perioada respectivă, apar mai multe colecții de folclor cu acompaniament de pian, semnate de Eduard Caudella, Alexandru Flechtenmacher, François Rouschitzki, Carol Miculi, Johann Wachmann ș.a.

Trebuie să precizăm că S. Lunchevici a interpretat această piesă în aranjamentul orchestral efectuat, la rugămintea lui, de către Stepan Stoianov. Aranjorul a utilizat grupul Orchestrei *Fluieraș*, alcătuit din șase viori și țambal.

Altă schimbare se referă la arhitectura *Baladei*. C. Porumbescu a compus-o în formă clasică, din trei părți, cu repriză prescurtată. Materialul muzical al părților marginale corespunde doinelor folclorice. Partea din mijloc, ce se remarcă prin virtuozitate, contrastează cu ultima prin intermediul pasajului facturii de joc. Toate secțiunile din interiorul părților se constituie din

perioade clasice, pătrate, din două propoziții, a câte opt sau patru măsuri fiecare. Pornind de la cele relatate mai sus, compartimentele *b*, *c*, *e*, *b1* sunt reluate.

Tabelul 2.2. Schema formei piesei *Balada* de C. Porumbescu

<i>Andante flexible</i>				<i>Poco piu moto</i>				<i>Andante flexible</i>	
A				B				A1	
a	b	c	a1	d	e	g	e1	a2	b1
m.16	8:II	16:II	16	8	8:II	8	8	16	8:II

Comparând schema *Baladei* lui C. Porumbescu cu cea adoptată de interpretul S. Lunchevici, observăm câteva diferențe considerabile. Mai întâi, în cazul lui Lunchevici, soloul viorii nu începe imediat. El este precedat de o introducere alcătuită din două compartimente. În primul, se imită cântatul păsărilor de pădure, acesta simbolizând natura, plaiul natal, în cel de-al doilea, intervin ansamblul de violoniști și țambalul. Baza melodică o constituie tema tristă din compartimentul de mijloc al *Baladei* (episodul *e*), organizată analogic secvenței descendente a intonației de suspin.

Exemplul 11. Compartimentul de mijloc al *Baladei*



Totodată, S. Lunchevici a exclus toate reluările de episoade, indicate în tabelul 2.2, a scurtat compartimentele *a1* din prima parte, *a2* și *b1* din partea de repriză a compartimentului A1. Mai jos, prezentăm schema arhitectonică a *Baladei* lui C. Porumbescu în interpretarea lui S. Lunchevici.

Tabelul 2.3. Forma *Baladei* lui C. Porumbescu în interpretarea lui S. Lunchevici:

<i>Andante flexible</i>	<i>Andante flexible</i>			<i>Presto</i>				<i>Andante flebile</i>
Introducere orchestrală	A			B				A1
Pe baza comp. <i>e</i>	a	b	c	d	e	g	e1	a1
măs. 8	16	8	16	8	8	8	8	16

Constatăm, de asemenea, că S. Lunchevici, păstrând cele trei părți ale originalului, totuși renunță la rigurile formei clasice. El acceptă tradiția lăutărească de interpretare, scoțând astfel în prim-plan continuitatea temei din strofă. Și repriza a fost redusă semnificativ. Dacă în varianta lui C. Porumbescu repriza include prima și a doua temă din prima parte, în cea a lui S. Lunchevici, în repriză este expusă doar prima temă (*a*), aceasta din urmă amplificând mesajul *Baladei*.

Așadar, S. Lunchevici, valorificând tradiția folclorică, a intensificat la maximum rezonanța piesei lui C. Porumbescu. Interpretarea *Baladei* de către artist conține accente și modificări destul de semnificative, nuanțe fine de articulație și agogică, caracteristice doar geniului. Complexitatea inovațiilor ce aparțin violonistului S. Lunchevici denotă excepționala lui capacitate de a improviza, evident, având ca punct de pornire tradiția lăutărească. Iată câteva dintre aceste inovații ale interpretului:

1. Pe lângă semnele *fermato*, indicate de compozitor, S. Lunchevici include, în interiorul intonației de triolete, *microfermato*, adoptă încetinirea sau trăgănarea la sfârșit de propoziție sau frază, completând-o cu pasaje interpretate la țambal.
2. În culminația plină de dinamism din prima parte (sfârșitul compartimentului c) S. Lunchevici interpretează cadența improvizată, plină de virtuozitate.
3. În interpretarea lui S. Lunchevici, tema reprizei este mult mai expresivă datorită înlocuirii trăsăturii de arcuș *legato* cu accentuarea *marcato* (trăsătură de arcuș caracteristică).
4. În repriză, S. Lunchevici interpretează propoziția a doua a temei cu o octavă mai sus. Această trecere într-un registru mai înalt accentuează și oferă, în același timp, revărsarea emoțiilor interpretului.
5. Aceste două fraze, similare ca intonație, S. Lunchevici le interpretează cu un contrast dinamic *f – p*.

Reflectând asupra interpretării de către violonist a *Baladei* de C. Porumbescu, cercetătorul S. Mirovici remarcă un fapt extrem de important: „Lunchevici cântă *Balada* nu în manieră lăutărească, ci într-un stil expresiv concertistic, demonstrând o școală profesională excelentă, virtuozitate și măiestrie. Violonistul se impune în mod imperios, convinge. Lumea romantismului îi este atât de scumpă și apropiată. Iar în interpretarea *Baladei*, această lume a fost dezvăluită cu o profunzime uimitoare” [123, p. 269].

Compozitorul și dirijorul Gheorghe Banariuc consideră: „Talentul violonistic al lui Serghei Lunchevici, remarcat, în primul rând, prin sunetul amplu, bogat în culori al viorii, prin stilul interpretativ plin de sensibilitate, patetism impresionant și de bun-gust, este un model de perfecțiune. În interpretarea *Baladei* de Ciprian Porumbescu S. Lunchevici a pătruns în adâncul filozofiei poporului nostru”¹³.

Sintetizând cele spuse anterior, subliniem că modificările întreprinse de S. Lunchevici în varianta originală a *Baladei* lui C. Porumbescu demonstrează cu prisosință marele lui talent,

apreciat de ascultătorii din țară și de peste hotarele ei. Interpretarea *Baladei* de către S. Lunchevici continuă mersul triumfal, impresionând și suscitând interesul ascultătorilor. Pentru confirmare, prezentăm câteva comentarii culese de pe YouTube.com:

„Superbă *Baladă*... superbă interpretare”;

„Maestru cu har divin, cum nu a văzut pământul nostru”;

„Maestru ilustru care se naște o dată la o mie de ani”;

„Nemuritoare, eternă” [60].

O altă piesă muzicală a cărei interpretare demonstrează atât marele har, cât și individualitatea artistică a lui S. Lunchevici este *Romanța veche* pentru vioară și ansamblu instrumental de Isidor Burdin. Inițial, această creație a fost interpretată de S. Lunchevici în filmul artistic *Lăutarii* (regizor și scenarist Emil Loteanu). Protagonistul filmului, Toma Alistar, este un violonist virtuoz. S. Lunchevici s-a produs în rolul acestui lăutar bătrân. Referindu-se la maniera de interpretare a romanței, G. Ciaicovschi-Mereșanu afirma: „Privindu-l, spectatorul are copleșitoarea impresie că Toma Alistar e un magician, care mânuiește o vioară-minune. Taina acestei muzici divine stă în mâinile neobișnuit de sensibile ale lui S. Lunchevici. Regizorul ne-a sugerat acest adevăr printr-un cadru plastic: «Mâinile! Mâinile!» – exclamă cu disperare Toma Alistar – Serghei Lunchevici, când s-a răsturnat șubredul car al lăutarului și pe ecran apar în prim-plan mâinile uimitor de expresive ale maestrului” [32, p. 48].

Melodia *Romanței vechi* vorbește despre soarta tragică, dar nu frântă a lăutarilor talentați, despre devotamentul lor față de artă. Interpretarea acestei piese de către S. Lunchevici produce ascultătorului impresii de neuitat, deoarece el însuși a fost pus la încercare de povara vieții lăutărești. Acest gând este confirmat de cineastul Gh. Prodan: „E un mare actor? Poate. Dar mai mult, se pare, succesul a fost determinat de faptul că, în acest rol, Serghei Lunchevici s-a găsit pe sine însuși, deși într-o postură mai tragică. Doar el însuși e cântăreț, suflet din sufletul poporului” [apud 32, p. 49].

După apariția filmului *Lăutarii*, *Romanța veche* de I. Burdin a fost interpretată de S. Lunchevici în diverse concerte, pe parcursul a peste douăzeci de ani. Bineînțeles, marele succes al acestei lucrări muzicale rezidă atât în valoarea de netăgăduit a melodiei, cât și în maniera de interpretare a romanței. Violonistul, compozitorul și dirijorul I. Burdin a recurs la un gen foarte îndrăgit de lăutarii-violoniști – folclorul orășenesc, despre care L.A. Axionova afirma: „O nouă formă a folclorului muzical orășenesc din veacul XIX și prima jumătate a veacului XX sunt și

cântecele-romanțe. Forma aceasta a liricii vocale orășenești a luat naștere în condițiile specifice ale vieții orașelor moldovenești cu o populație amestecată: moldoveni, ruși, ucraineni, greci, armeni, bulgari, sârbi, țigani, evrei, polonezi ș.a. [...] Romanțele moldovenești erau compuse și executate de lăutari, care le cântau din gură, acompaniindu-se din cobză, chitară ori fiind însoțiți de taraf. [...] Deseori lăutarii cântau melodiile romanțelor la vioară, în însoțirea tarafului” [4, p. 41]. I. Burdin compune această romanță pentru vioară solo și orchestra de instrumente populare pe baza folclorului lăutăresc. Abordând problema romanței, O. Lazăr Cosma, în lucrarea *Hronicul muzicii românești*, remarcă: „Romanța rămâne un gen cultivat atât de lăutari, cât și de amatori în muzica saloanelor. Sentimentalismul romanțios încă mai încălzește inimile multor tineri și oameni în vârstă. Practica lăutărească a cântecelor «de inimă albastră» va contamina preocupări creatoare și mai ales va găsi în editori propagatori de frunte [...]. Domină un stil galant cu vizibile inflexiuni orientale, puternic șablonizate, permanent aceleași, secunda mărită, conturul melodic ușor melismatic. Vor fi prezente și formule cadențiale clasice, armonia excelând în rețete de proveniență occidentală” [35, p. 366]. Cât privește tradițiile occidentale, ele se manifestă în pilonul minorului armonic diatonic (tonalitatea de bază *c-moll*), în abundența cromatismelor și a reținerilor la sfârșit de fraze, care amintesc de *cumpletele* romanțe ruso-țigănești, în acordica funcțională clară. Notele sentimentale, duioșia, patimile și amarul suferințelor eului liric, sensibilitatea deosebită, bucuria și tristețea – toate devin caracteristici ale conținutului romanței. Arhitectura lucrării lui I. Burdin se constituie din succedarea liberă a două teme contrastante, înrămate de o introducere scurtă și de codă.

Audiind *Romanța veche* de I. Burdin în interpretarea lui S. Lunchevici, tradițiile lăutărești pot fi atestate clar în sistemul ritmic *parlando-rubato*, în structura melodică a pasajelor improvizate, cu diapazonul de până la trei octave, în melismatică, în efectele produse de procedeul *glissando*. Melodia interpretată de S. Lunchevici trece din registrul grav al viorii în registrul înalt, păstrând calitatea bogată și intensitatea dramatică a sunetului. Linia melodică expresivă a romanței este interpretată de S. Lunchevici cu mult *vibrato*. Expunerea de către maestru (în compartimentul final al lucrării) a temei pe intervale de sextă, în registrul înalt; folosirea *vibratoului* intens, amplele acorduri pe fundal arpeggiat în acompaniament subliniază lirismul *Romanței vechi*. Violonistul a apelat și la efectul *stingerii* sunetului (astfel fiind definit de B. Kotlearov în *Lăutarii moldoveni și arta lor*, pag. 57), folosit pentru a accentua caracterul trist al lucrării, care constă în descreșterea puternică a sonorității, lipsit de *vibrato*, cântat cu arcușul.

Exemplul 12

Romanța veche

The musical score for "Romanța veche" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes), slurs (curved lines connecting notes), and dynamic markings like 'D' (for *diminuendo*) and 'V' (for *forte*). Measure numbers are placed at the beginning of each staff: 4, 9, 12, 16, 20, 24, 26, and 28. The piece ends with a trill (marked 'tr') in the final measure.

Incontestabil, arta interpretativă a lui S. Lunchevici-violonistul a lăsat urme adânci în memoria spectatorilor, muzicologilor și colegilor de breaslă. Întrebat fiind: „Prin ce se remarcă arta interpretativă a lui Serghei Lunchevici?” – o întrebare deloc ușoară, care necesită analize minuțioase ale stilului, manierei individuale a maestrului, Gheorghe Șevcișin, *Artist Emerit*, care pe parcursul mai multor ani a activat în Orchestra *Fluieraș* în calitate de țambalagi, orchestrator și compozitor, referindu-se, de pildă, la sunetul emis de interpret, numindu-l pe Lunchevici „un viorist

cu sunet” (această apreciere la adresa artistului a fost făcută pentru prima dată de I. Burdin), afirma: „Era un viorist cu sunet, antrenat insistent pe parcurs. *Romanței vechi*, semnate de I. Burdin, i-a dat o altă suflare, încât toți violoniștii interpreți de muzică populară, luați la un loc, nu vor reuși niciodată să scoată sunetul lui Lunchevici. Maestrul a cântat *Balada* de C. Porumbescu în așa mod, încât fiecare propoziție, inclusiv finalul, îl incită pe om să vrea să asculte mai departe, îl fac să nu se sature de ea”¹⁴.

Muzicologul I. Miliutina evidențiază intuiția, improvizația liberă, temperamentul artistic al violonistului, autenticitatea și sensibilitatea interpretării: „Exceptionalul buchet de melodii populare, sub arcușul lui S. Lunchevici, înflorea căpătând culori strălucitoare. Acest muzicant avea temperament artistic. Interpretarea sa impresiona prin amestecul de lumină și întuneric, de dramatism și fericire, prin plânsul și cântecul strunelor viorii, prin identificarea artistului cu muzica înșăși” [121, p. 144].

Așadar, profesionalismul, totala mobilizare și dăruire, prezența scenică inconfundabilă, pe de o parte, expresivitatea interpretării, cu variate nuanțe și inovații muzicale, sunetul inconfundabil al viorii, pe de alta, rămân câteva dintre caracteristicile definitorii ale violonistului S. Lunchevici, trăsături pe care le-a demonstrat cu prisosință în rolul lăutarului Toma Alistar din filmul *Lăutarii* de Emil Loteanu. Piesa *Jalea țiganului*, cu săltările de arcuș, cu *staccato* de o frumusețe rară – o vibrație perfectă ce caracterizează genul muzical respectiv, interpretată de Toma Alistar – Serghei Lunchevici, este mai mult decât un argument al simbiozei dintre toate aceste caracteristici, ce definesc arta lui interpretativă. Pe lângă acestea, maniera și originalitatea de interpretare, libertatea artistică, forța imaginației, fără îndoială, creează actualitatea atemporală a lui S. Lunchevici și a creației sale.

2.3. Îndrumător al tinerilor violoniști

Fiecare dintre noi, când rostește cuvântul „profesor”, are în minte portretul unei anumite persoane care reprezintă modelul său de dascăl, constituit dintr-o sumă de trăsături ce leagă, la rândul lor, imaginea acestuia de acțiunea de îndrumare, orientare, formare. Evident, locul și rolul profesorului sunt apreciate și valorizate în legătură cu efortul educativ realizat.

În istoria culturii naționale, numele lui S. Lunchevici, violonist prin vocație, rămâne legat și de cel de mentor cu ample calități pedagogice. Abilitățile sale de pedagog și le-a manifestat încă din anii școlarității și ai studenției, drept dovadă servind și cele câteva documente din arhiva personală a

maestrului: recenzii, procese-verbale, rapoarte, mărturisiri ale oamenilor care l-au cunoscut. Astfel, într-un raport semnat de directorul școlii medii unde își făcea studiile S. Lunchevici, se afirmă: „Serghei Lunchevici este foarte activ în viața școlii, a elevilor, în cadrul cercului de activitate artistică pentru amatori. El are mari perspective în atingerea scopului propus și a predispozițiilor sale” [v. anexa nr. 2, p. 162].

Eficiența predării este apreciată în funcție de măsura în care un profesor reușește să trezească motivația elevilor săi pentru problemele propuse spre studiu și pentru disciplina de învățământ predată. Avem convingerea că ceea ce-l remarcă pe S. Lunchevici ca un excelent mentor de vioară a fost anume această putere de a motiva elevii pentru studiu. Iar a motiva înseamnă a folosi un arsenal întreg de principii pe care profesorul își construiește demersurile didactice, de tehnici de învățare, de calități individuale.

Încercarea de analiză structurală a personalității mentorului Serghei Lunchevici impune, pe de o parte, relevarea influenței câtorva factori contextuali, situaționali, care au determinat relația „profesor – elev” și, în primul rând, ipostaza de elevă a autoarei prezentei cercetări a reputatului violonist și prezența ei la repetițiile Orchestrei *Fluieraș*, pe de altă parte, identificarea principiilor, a metodelor utilizate, a calităților individuale ale artistului, manifestate în calitatea lui de mentor.

Primele impresii despre S. Lunchevici, trăite la vârsta copilăriei, așa cum au rămas în memoria autoarei acestei teze, țin de aspectul lui exterior, de expresivitatea privirii, de stăpânirea de sine care-i erau caracteristice. S. Lunchevici avea o înfățișare cu adevărat impunătoare, o statură bine proporționată, care, în ciuda deprinderii sale de a ține capul și umerii ușor înclinați înainte, lăsa impresia de înălțime și vigoare. Cel mai mult capta atenția privirea-i serioasă, ațintită parcă în depărtările tainice, lăsând să se întrevadă, sub o aparență liniștită, un univers de pasiuni, de trăiri profunde, o inflexibilă stăpânire de sine, siguranță, o conștiință a propriilor forțe, calități specifice personalităților și oamenilor de geniu. Modestia legendară a lui S. Lunchevici a fost unul dintre atuurile reputatului artist.

Orice succes școlar este determinat, în mare măsură, de competența didactică a profesorului. R. Gherghinescu operaționalizează competența didactică în cinci categorii de competențe specifice:

a) competența cognitivă, cuprinzând abilitățile intelectuale și cunoștințele așteptate din partea unui profesor;

b) competența afectivă, reprezentată prin atitudinile așteptate din partea profesorului și considerată specifică profesiunii didactice, deoarece este cel mai greu de obținut;

c) competența exploratorie, care vizează nivelul practicii pedagogice și oferă viitorilor profesori ocazia de a-și exercita abilitățile didactice;

d) competența legată de performanță, prin care profesorii dovedesc nu doar că știu, dar și că pot utiliza ceea ce știu;

e) competența de a produce modificări observabile asupra elevilor în urma relației pedagogice [41, p. 21].

Privit din acest punct de vedere, S. Lunchevici puna un mare preț pe relația profesor – elev, demonstrând căldură sufletească, o înțelegere perfectă a psihologiei copilului și mai ales convingerea că înainte de a-l învăța pe elev ceva, de a-i trezi dragostea pentru muzică, de a-i forma deprinderi de interpretare instrumentală trebuie să-l faci să creadă că îi ești prieten, un substitut al părinților, un partener de activitate.

Exigent față de sine în primul rând, dar și față de alții, S. Lunchevici impunea anumite cerințe viitorilor interpreți instrumentiști, afirmând de fiecare dată că o carieră violonistică (și nu numai violonistică) se construiește anevoie, prin muncă asiduă și sistematică, prin valorificarea talentului înăscut, prin perspicacitate necesară pentru ținerea sub control a factorilor determinanți devenirii. Desigur, în viziunea lui S. Lunchevici, pasiunea constituie elementul-cheie al personalității artistice.

Calitatea procesului de predare, asigurarea succesului sunt condiționate de anumite principii care stau la baza acestora, de metodologia aplicată de cadrul didactic. Analiza, din perspectiva prezentului, a modului de desfășurare a lecțiilor individuale de vioară ale autoarei prezentei teze, avându-l în calitate de mentor pe S. Lunchevici, ne-a permis să relevăm câteva principii pe care le considerăm că erau importante pentru maestru: expresivitatea ca element definitoriu al interpretării; libertatea și prioritatea elevului în actul învățării; imaginația ca principiu al libertății; stimularea gândirii creative; valorizarea piesei muzicale de către interpret; polifuncționalismul artei; învățarea conștientă, temeinică și sistematică; unitatea dintre subiectul predării și cel al învățării.

S. Lunchevici era de părere că munca profesorului, ca și răspunderea sa, sunt mult mai mari ca ale elevului. De aici necesitatea imperioasă că profesorul trebuie să posede la maximum atât tehnica instrumentului, cât și repertoriul didactic și artistic. Dascălul trebuie să cunoască zeci de studii, zeci de sonate, concerte și piese pe de rost, pentru a economisi timp și a-i convinge pe elevi de necesitatea de a avea o bună memorie.

Îndrumătorul S. Lunchevici și-a impus cu strictețe să se simtă capabil de a oferi oricând și în orice împrejurare lămurirea cerută de elev, motivând și exemplificând un anumit accent, o anumită trăsătură de arcuș și locul unde trebuie așezată pe arcuș o frază.

Principiul libertății și priorității subiectului supus instruirii, prin care se recunoaște calitatea iminentă a elevului ca subiect ce se creează continuu pe sine în raport cu opera de artă, s-a manifestat în felul în care S. Lunchevici considera necesară formarea deprinderii de mână corectă a arcușului. În acest sens, profesorul nu-și impunea punctul de vedere, lăsându-și discipolii ei înșiși să decidă cu privire la poziția mâinii. Totodată, S. Lunchevici atrăgea atenția asupra faptului că sugestiile, indicațiile și sfaturile date de el nu sunt reguli stricte, categorice, că acestea, izvorâte din experiența proprie, sunt discutabile, îndemnând astfel spre analiză și raționamente logice, argumentate. Înțelegând imaginația ca principiu al libertății, S. Lunchevici, în cadrul orelor, pune un mare accent pe aceasta, creând diferite situații care să o declanșeze, afirmând de fiecare dată că imaginația creatoare îl eliberează pe om de stereotipuri, de convenții.

Sensul pe care îl comportă un alt principiu relevant atestat în activitatea de predare a lui S. Lunchevici, cel al expresivității ca element definitoriu al interpretării, vine să explice atât teza cu privire la caracterul semnificativ al formei operei artistice, cât și ideea despre valoarea adăugată de către interpret operei. Astfel, cu cât semnificația creată de limbajul muzical este mai amplă, mai complexă, cu atât interpretările executate vor fi mai bogate, mai semnificative pentru interpretul însuși și viceversa. În această ordine de idei, cerința de bază a lui S. Lunchevici era ca elevul să cânte cu suflet, să descopere în lucrarea interpretată nuanțele ei interioare, greu de perceput, valorile ascunse. În acest sens, unul dintre discipolii maestrului, Vasile Advahov, relatează: „Ceea ce am primit de la el, prin exemplu, nu prin cuvinte, a fost aptitudinea de a transforma nota într-un mesaj vital, de a da formă, înțeles frazei, aș spune, viață muzicii. În momentul când folosea cuvinte pentru a clarifica ceva, nu erau niște instrucțiuni dinainte stabilite sau niște soluții gata pregătite, ci sugestii, plasmuiți care depășeau rațiunea și veneau să insufle imaginației mele o înțelegere completă”¹⁵.

S. Lunchevici era împotriva unei interpretări mecanice, statice, identice. Cerea ca una și aceeași piesă să fie interpretată de fiecare dată diferit, el însuși fiind un exemplu veritabil în acest sens. Iminentă artei, emoția provoacă, stimulează, fapt din care rezultă și necesitatea interpretului de a da expresie stărilor trăite de el și celor din piesa muzicală. Evident, Lunchevici nu accepta manifestările exagerate, false, artificiale ale emoțiilor. Considera limbajul muzical unul viu, cu posibilități de expresie nelimitate. Compara acest limbaj cu cel uman, subliniind de fiecare dată că

nu un sunet abstract, ci doar o înlănțuire de sunete, de elemente, în unitatea lor organică, armonică contribuie la crearea melodiei. Obişnuia să concentreze atenția elevilor, în timpul executării unei lucrări, nu atât asupra pasajelor dificile din punct de vedere tehnic, cât asupra cantilenelor, episoadelor melodice, explicând că acestea sunt cele mai expresive, că ele alcătuiesc, de regulă, baza tematică a unei lucrări, că, de cele mai multe ori, materialul respectiv rămâne nelucrat. După părerea lui S. Lunchevici, anume cantilena reprezintă cel mai dificil moment tehnic în interpretarea unei lucrări violonistice, opinie exprimată și de eminentul violonist și pedagog, reprezentant al școlii sovietice de vioară, David Oistrach.

Orice operă artistică, în relație cu interpretul, este supusă acțiunii de valorizare la fiecare cercetare, interpretare: „Decodajul unei opere artistice este totdeauna un act de valorizare (strict gnoseologică, ideologică, emoțională etc.)”, notează M. Vulcănescu [102, p. 160]. Actul valorizării se produce datorită naturii operei artistice, care este esențial orientată către receptor/interpret. Prin însăși esența sa, opera de artă îl include în propria ei ființă pe interpret. În această ordine de idei menționăm că, în vederea formării la elevi a competenței de valorificare a pieselor instrumentale, S. Lunchevici le atrăgea acestora atenția asupra frazării, a interdependenței dintre fraze. În procesul de lucru cu autoarea tezei asupra temei principale din partea a II-a a *Concertului pentru vioară* de F. Mendelssohn, maestrul era de părere că ignorarea nuanțelor, a limitelor frazelor și a caracterului lor reprezintă un adevărat atentat asupra expresivității muzicale, cu consecințe destul de grave. În viziunea lui S. Lunchevici, interpretul care nu poate fraza corect, care nu știe cu exactitate unde începe și unde se încheie o frază, care înlocuiește o frază naturală cu una falsă, cu aparențe exagerate, este aidoma unui om pronunțând cuvinte dintr-o limbă străină fără a le înțelege sensul.

Afirmația că opera de artă se constituie din 1% de talent și 99% de muncă a fost valabilă și în cazul lui S. Lunchevici. În acest sens, principiul învățării sistematice, conștiente și temeinice a fost unul important și diriguitor al activității sale atât în calitate de interpret, de dirijor, cât și de mentor. Lunchevici era de acord cu opinia renumitului pedagog L. Auer care susținea că pentru un violonist studiul zilnic trebuie să fie asemenea necesității fiziologice, dat fiind faptul că degetele, pentru a-și păstra flexibilitatea, au nevoie de a fi continuu în stare activă [106, p. 25]. S. Lunchevici considera că un instrumentist trebuie să facă pauză de cel puțin 15 minute după fiecare 45 de minute de exersare/interpretare. Susținem această opinie a maestrului, întrucât, așa cum demonstrează practica de muncă cu studenții, studiul în tempo lent, pentru un violonist, este o activitate dificilă, care necesită răbdare, tenacitate, poate provoca plictiseală sau renunțarea la exersare. Drept

argument ar putea servi exersarea/studierea schimbărilor de poziție (pentru acuratețea interpretării) ale pasajelor dificile, cu toate zgomotele stridente de rigoare sau rezolvarea exercițiilor ce țin de mâna dreaptă, unele destul de monotone, dar extrem de utile în însușirea tehnicii arcușului. Doar soluționând aceste sarcini, asimilând materia respectivă, formându-și deprinderile necesare, violonistul va putea aborda piese mult mai dificile decât precedentele.

Spre deosebire de Gheorghe Neaga¹⁶, care puna accentul pe metoda demonstrării, S. Lunchevici folosea cu mult succes problematizarea. În procesul de lucru cu autoarea tezei la momentele tehnice dificile din *Scherzo-Tarantella* de H. Wieniawski, odată apărută problema, fie de ordin tehnic, fie de ordin muzical, fie înainte sau după ce a fost învățată lucrarea, maestrul lăsa discipola să găsească ea însăși soluția dintr-o serie de variante, contribuind astfel la dezvoltarea viziunii artistice a acesteia. De regulă, folosea metoda demonstrării numai în cazul predării unei lucrări noi.

În scopul de a diversifica și a înviora exersarea individuală, S. Lunchevici a renunțat la schema obișnuită de studiu, conform căreia, inițial, elevul trebuia să cânte game, studii, diverse capricii și, în final, să interpreteze programul de concert. Din amintirile autoarei tezei lecțiile cu Lunchevici se desfășurau conform următoarei scheme: inițial, interpreta integral sau un fragment din piesa pregătită ca temă pentru acasă, utilizând digitația și arcușurile recomandate de profesor. În timpul interpretării piesei/fragmentului, S. Lunchevici asculta în liniște, cu partitura în față, făcând anumite notițe pe marginea ei, fără a interveni sau a opri din cântat discipola. La sfârșit, explica punctual toate obiecțiile sale, demonstrând la vioara elevei variantele corecte. În cazul în care făcea anumite modificări, trebuia să explice motivele care au determinat-o să recurgă la acestea.

Una dintre sarcinile de importanță majoră puse de S. Lunchevici în fața autoarei tezei pentru a fi rezolvate vizează formarea deprinderilor digitale ale mâinii stângi. Această deprindere, în viziunea lui Lunchevici, implica, la rândul ei, dezvoltarea capacității de a nu apăsa excesiv degetul pe coardă, urmărindu-se imediata relaxare a lui. E o tehnică de importanță majoră, dat fiind faptul că mai mulți violoniști abuzează de apăsarea degetului după punerea lui pe coardă, astfel ratând posibilitatea folosirii unei digitații fluente. Această tehnică de a nu apăsa excesiv degetul pe coardă aparține eminentului pedagog și violonist român Garabet Avachian, care este și creatorul unui sistem valoros de dezvoltare a tehnicii mâinii stângi din perspectiva coloanelor digitale. Sistemul este constituit din patru coloane digitale și din douăzeci și patru de combinații multiple ale celor patru degete ale mâinii stângi. Printr-o permutare extrem de simplă, este asigurat un set de exerciții

executate fără note, în toate pozițiile fixe, cu diferite trageri de arcuș, în diverse tempouri, de la rar la repede și în toate tonalitățile.

Prin aplicarea sistemului respectiv se urmărește dezvoltarea forței, rezistenței, îndemânării și supleței degetelor mâinii stângi, crearea condițiilor fiziologice și psihologice necesare pentru dezvoltarea virtuozității și pentru formarea deprinderii de a nu apăsa excesiv degetul după punerea lui pe coardă.

Propunem în continuare o schemă a sistemului creat de G. Avachian, preluată de la I. Sârbu, utilizată în predare de S. Lunchevici [apud 90, p. 467].

Tabelul 2.4. Coloanele digitale după Garabet Avachian

Exerciții de la degetul 1	Exerciții de la degetul 2	Exerciții de la degetul 3	Exerciții de la degetul 4
1, 2, 3, 4	2, 1, 3, 4	3, 1, 2, 4	4, 1, 2, 3
1, 2, 4, 3	2, 1, 4, 3	3, 1, 4, 2	4, 1, 3, 2
1, 3, 2, 4	2, 3, 1, 4	3, 2, 1, 4	4, 2, 1, 3
1, 3, 4, 2	2, 3, 4, 1	3, 2, 4, 1	4, 2, 3, 1
1, 4, 2, 3	2, 4, 1, 3	3, 4, 1, 2	4, 3, 1, 2
1, 4, 3, 2	2, 4, 3, 1	3, 4, 2, 1	4, 3, 2, 1

Menționăm că aceste coloane pot fi folosite suplimentar în procesul de dezvoltare/formare a tehnicii digitale, pe lângă recomandările propuse, în culegerile lor, de către C. Flesch, H. Schradiek, O. Sevcik, în vederea soluționării diferitor probleme legate de sistemul digital al mâinii stângi sau drepte. De asemenea, studiile autorilor R. Kreutzer, I. Dont, F. Fiorillo, P. Gavinies, A. Vieuxtemps, F. Ondricek, capriciile de H. Wieniawski și N. Paganini, care abundă în variații tonale și poziționale, pot fi de o valoare incontestabilă atât din punct de vedere tehnic, cât și muzical-formativ.

O calitate a violoniștilor înalt prețuită de S. Lunchevici este abilitatea de a citi notele din text la prima vedere. Este bine cunoscut faptul că, în mod deosebit, această abilitate este necesară instrumentiștilor din orchestrele simfonice de cameră și, bineînțeles, din cele de muzică populară. Lunchevici compara capacitatea instrumentiștilor de a citi notele muzicale de pe portativ cu cea a cititorilor de text literar, subliniind de fiecare dată că între acești doi subiecți ai lecturii există o mare diferență, în sensul că tehnica de citire a celei mai elementare îmbinări de note nu poate fi comparată nici măcar cu cea mai rea și fugitivă lectură a textului artistic. Fără îndoială, practica demonstrează că lecturarea la prima vedere a notelor de pe portativ, chiar și în cazul instrumentiștilor buni din punct de vedere tehnic, lasă mult de dorit, fapt care denotă că problema în

sine există, că este puțin studiată nu numai din perspectivă teoretică, ci și din cea a metodologiei de predare. Lunchevici acorda, în cadrul lecțiilor, o mare atenție acestei probleme, insistând pe perseverența elevului în dezvoltarea vitezei lecturii.

S. Lunchevici niciodată nu a încurajat un elev – după cum nu a permis nici autoarei tezei – de a face paradă din tehnica sa, spre a uimi publicul, oricâte aptitudini naturale ar fi posedat, fiind de părere că dintre toatele „relele” valabile, mania vitezei este cea mai vătămătoare, fiind în detrimentul elementului de bază al limbajului muzical, adică al ritmului.

În încheierea prezentului subcapitol, ne permitem să afirmăm că, în opinia noastră, S. Lunchevici a dispus de un stil propriu de a predă, caracteristicile de bază fiind:

1. ținerea viorii sus, deoarece această poziție generează o facilitate naturală pentru mâna stângă, bazându-se pe echilibrul muscular al degetului mare întins, care poate luneca nestingherit pe gâtul viorii;
2. dezvoltarea prin exerciții a extensiei degetelor mâinii stângi;
3. ținerea degetelor mâinii stângi pe coardă, neridicându-le decât pe cele strict necesare. Aici ne referim la construirea pasajelor tehnice în game și arpegii prin punerea degetului 1 pe două coarde;
4. conducerea arcușului și emisia sunetului trebuie tratate din punct de vedere artistic.

Sintetizând cele relatate mai sus, putem afirma că S. Lunchevici a încercat – indiferent de treapta de dezvoltare a discipolilor săi – chiar din start să le insuflă și să le impună necesitatea de a căpăta trei însușiri de bază: a) intonație; b) ritm; c) nuanțe.

2.4. Măiestria violonistică a lui Serghei Lunchevici ca model în lucrul cu orchestra

În unul dintre interviurile sale, reputatul pianist și dirijor Mihail Pletnev a fost întrebat de ce nu practică activitatea de predare. Răspunsul a fost pe cât de simplu, pe atât de adevărat: un dirijor de orchestră este, în același timp, și profesor. Răspunsul lui M. Pletnev în deplinătatea sensului este valabil și în cazul lui S. Lunchevici. Prim-dirijor al Orchestrei *Fluieraș*, de-a lungul mai multor ani, S. Lunchevici a desfășurat, implicit, și o amplă activitate pedagogică. Or, misiunea lui ca dirijor era destul de complexă. Pe de o parte, trebuia dezvoltată măiestria interpreților (în faza inițială, lăutari fără studii), reliefată individualitatea fiecăruia, pe de altă parte – păstrate cele mai bune tradiții ale lăutarilor. Prim-violonist, cu studii serioase, S. Lunchevici lucra cu fiecare interpret-instrumentist în parte, demonstrându-i modul de punere în valoare a oricărei trăsături, nuanțe a piesei.

Interpret de mare valoare, capabil să pătrundă în straturile adânci ale muzicii, să scoată la suprafață sensurile ei profunde, S. Lunchevici îi ajuta pe colegii și elevii lui să depășească dificultățile tehnice și structurale ale lucrării, să soluționeze problemele dinamicii și agogicii din text, să accedă în zonele înalte ale transcendenței muzicale. Această muncă asiduă a profesorului, peste câțiva ani, a adus și rezultatele scontate: nivelul de interpretare al orchestrei a crescut considerabil, atingând pe parcurs cele mai înalte cote. Treptat, soliștii-instrumentiști, împreună cu orchestra, abordau lucrări de muzică clasică: *Rapsodia nr. 2* de F. Liszt (Victor Copacinschi la țambal), *Rondo alla turca* de W.A. Mozart (Petre Zaharia la fluier), *Dansul slav nr. 1* de A. Dvořák, *Romanța* de D. Șostakovici. Orchestra începuse să aibă un stil propriu, inconfundabil, devenise o școală de interpretare artistică veritabilă. Repetițiile semănau mai mult cu niște laboratoare de creație, de identificare a soluțiilor optime. Entuziasmul, spiritul creativ, tactul rafinat, simțul muzical extraordinar al profesorului Lunchevici îi stimulau pe interpreți. Dușman al rutinei, al clișeului, maestrul căuta noi modalități de interpretare și susținea cu pasiune orice inițiativă creatoare a instrumentiștilor, oferind posibilitatea fiecăruia să-și dezvolte individualitatea în cadrul orchestrei, acest adevăr fiind confirmat de Gh. Banariuc: „S. Lunchevici știa să încurajeze oricare inițiativă artistică a muzicanților, oricare improvizație a acestora, fie cât de mică. Astfel, la o repetiție, țambalistul orchestrei, în procesul interpretării unei piese muzicale, improvizând ceva, a fost încurajat și sfătuit de Lunchevici în felul următor: «Este descoperirea ta. Nu eu ți-am propus acest detaliu. Dar dacă l-ai improvizat, trebuie să insiști asupra lui. Cum a început *crescendo*, tu ai grăbit-o. De ce ai grăbit? Acest moment trebuie controlat. Trebuie să-l prezinți cu demnitate interioară. Înțelegi ce am în vedere? Hai, să mai văd o dată»”¹⁷.

Evocând colaborarea cu S. Lunchevici, C. Rusnac constata rolul determinant pe care l-a jucat conducătorul artistic al Orchestrei *Fluieraș* în devenirea sa în calitate de compozitor: „Mi-a propus să scriu o piesă concertistică pentru orchestră. Am acceptat, bineînțeles, nu înainte însă de a-mi exprima unele îndoieli privind rezultatul (probabil, nu numai din modestie). Am scris o fantezie, în care am folosit și două teme culese de la vioristul Gheorghe Angheluș, din satul natal Trebisăuți. Chiar în ziua când am prezentat lucrarea în cabinetul lui Teodor Marin, conducătorul artistic al Filarmonicii, Lunchevici a și botezat-o *Sârba din Trebisăuți*. De altfel, el a fost și nașul altor lucrări semnate de mine, special, pentru *Fluieraș*. Succesul acestei fantezii, care, mai târziu, a fost înregistrată și pe disc, a constituit un moment important în evoluția mea de autor de muzică. Și,

bineînțeles, un rol hotărâtor în această evoluție l-a jucat urechea și ochiul sigur de mentor al lui Serghei Lunchevici” [87, p. 6].

Măiestria pedagogică a oricărui dirijor se manifestă cu precădere în procesul de repetiții cu orchestra. După cum a menționat B. Haikin, „Repetiția reprezintă un proces de comunicare cu oamenii, de comunicare cu artiștii, fie aceștia amatori sau profesioniști. Dacă comunicarea dintre dirijor și orchestră nu poartă un caracter creator, repetiția nu se va solda cu rezultate scontate. Sarcina principală a dirijorului este de a trezi în fiecare interpret simțul artistic” [139]. Una dintre principalele condiții care transformă repetiția într-un proces antrenant o constituie controlul disciplinei și observațiile dirijorului în materialul adunat pentru studiere. Acest aspect este foarte important pentru orchestrele de muzică populară. S. Lunchevici a reușit nu numai să responsabilizeze membrii orchestrei, dar și să imprime repetițiilor un caracter antrenant, creativ, stimulant, având ferma convingere că dirijorul este cel care e dator să aducă o partitură la viață, să-și comunice viziunea asupra lucrării prin gesturi, să scoată în relief linia melodică, anumite nuanțe, elemente.

Referitor la modul în care se desfășurau repetițiile Orchestrei *Fluieraș*, violonista Antonina Onică ne-a relatat: „Îmi amintesc că S. Lunchevici venea mereu la repetiții cu temele pregătite. Dirijorul, totdeauna, știa ce are de făcut, una din virtuțile lui fiind punctualitatea. Dacă veneai cu cinci minute înainte de a începe repetiția, considera că deja ai întârziat, deoarece repetițiile, de obicei, aveau loc pe scena mare a Filarmonicii, iar pentru el scena era un altar. Trebuia să vii, să-ți scoți haina, să-ți aranjezi părul, să-ți tragi respirația, să-ți faci ordine în gânduri, după care să urci pe scenă, chiar dacă era o simplă repetiție. A educat în noi toți simțul responsabilității”¹⁸.

În memoriile lui Gh. Șevcișin, S. Lunchevici a rămas ca „un dirijor cizelat în timp, ale cărui repetiții erau adevărate master-classuri, unde fiecare avea ce învăța și cum învăța. Era un regizor, dramaturg al fiecărui sunet, note, fraze, strofe, piese muzicale, un actor inconfundabil în scenă. Repetițiile lui ieșeau din tiparul clasic: melodie curată și armonie la unison. Fiecare melodie o cântărea cu un cântar enigmatic pentru noi. Contopit cu muzica, el controla fiecare notă nu pentru a intimida pe cineva, dar pentru a ajuta. În cadrul repetițiilor scăpa câte un cuvânt sau sintagmă în limba germană. Era un fel de descărcare emoțională a maestrului”¹⁹.

Una dintre principalele dificultăți pe care le-a întâmpinat Orchestra *Fluieraș* este legată de pregătirea repertoriului până la repetiție. G. Ciaicovschi-Mereșanu relatează: „Vom face comparație cu posibilitățile unor colective artistice – orchestrele simfonice, capelele corale, ansamblurile de

cameră ș.a. Literatura muzicală pentru asemenea colective dispune de nenumărate lucrări, create de compozitori în decurs de multe veacuri. Orice dirijor se poate adresa acestei bogate și variate literaturi pentru a alcătui un program de concert. [...] Or, dirijorul unei orchestre populare contemporane trebuie să țină seama că, înainte de a include o melodie populară în repertoriul activ al orchestrei, ea trebuie prelucrată, armonizată, orchestrată. Pe lângă acestea, materialul propus pentru interpretare trebuie să fie studiat și învățat pe dinafară de către membrii unui ansamblu de muzică populară, căci așa cere tradiția. Executarea unei lucrări de muzică populară pe note, în timpul concertului, este exclusă și în zilele noastre” [32, p. 73-74].

Astfel, S. Lunchevici până la repetiția propriu-zisă efectua un lucru extrem de migălos: piesa folclorică aleasă trebuia prezentată pentru a fi orchestrată unui specialist sau el însuși trebuia să o orchestreze (din fericire, cunoștințele de bază în domeniul orchestrării acumulate la Conservator îi ușurau sarcina), ca mai apoi la repetiții să o studieze și să o cizeleze împreună cu membrii orchestrei și pe urmă s-o execute în concert fără note. La repetiții artistul își punea în practică alesele calități, printre care: înaltul profesionalism, intelectul, entuziasmul artistic, magnetismul personal, disciplina severă de lucru. Și totuși dificultățile au fost enorme: „Creșterea măiestriei colectivului este adesea pusă la grea încercare. 186 de concerte pe an privează orchestra de timpul necesar pentru repetiții, pentru studierea pieselor clasice complexe. Pentru a păstra minunatele tradiții ale lăutarilor mai trebuie și cadre de interpreți, pe care Institutul de Arte nu le crește. Nici instrumentele muzicale nu se confecționează în republică...” [83, p. 81]. De regulă, la repetițiile *Fluierașului* de odinioară, după două „șnururi” cap-coadă, când artiștii credeau că o să audă, în sfârșit, mult așteptatul *Basta pe astăzi*, Lunchevici anunța: *Încă o dată de la început*. Și vai de cel care se văieta că e obosit sau că e oră târzie, maestrul își ridica o dată sprâncenele-n sus și risipea imediat orice osteneală. Pentru că o a doua săltare de sprâncene putea să însemne și *Adio!* Exact cât ai da o dată cu arcușul!

Acest portret al mentorului S. Lunchevici se completează și cu aprecierea lui Gh. Banariuc: „Pentru noi, repetițiile erau asemenea unor evenimente importante, definitorii în viața omului. Prezența lui în fața noastră însemna atmosferă creatoare, energie debordantă, inspirație. Temperamentul său, dăruirea totală transformau o simplă repetiție într-o lecție pentru fiecare dintre noi, cei din orchestră. S. Lunchevici a fost și rămâne pentru mine și, cu siguranță, pentru toți angajații orchestrei, un model de perfecțiune”²⁰.

Încă o apreciere de înaltă însemnătate referitoare la felul în care se desfășurau repetițiile alături de S. Lunchevici ne-a fost oferită de acordeonistul Ion Tălămbuță, care remarcă faptul că

„era foarte ușor să cânti într-un spectacol avându-l ca dirijor pe S. Lunchevici, deoarece maestrul punea din timp totul la punct, nu venea, nici la repetiție, nici la spectacol, cu tema nerezolvată. Un fapt important, nemaiîntâlnit în alte formații artistice, erau tradiționalele analize ale spectacolelor pe scenă, imediat după ce cădea cortina, analize care se finalizau cu exprimarea unor mulțumiri și cuvinte de recunoștință pentru evoluarea în cauză sau invers – observații, reproșuri”²¹.

Paralel cu repetițiile orchestrale, în ciuda programului încărcat de turnee, S. Lunchevici găsea timp pentru a exersa cu fiecare instrumentist în parte. Drept dovadă servesc afirmațiile violonistei A. Onică: „Din start știa unde și ce trebuie corectat sau cizelat, șlefuit. Împărțea colectivul pe grupe, în diferite aule, și lucra migălos cu fiecare în parte asupra intonației, ritmului etc., ca în final să obțină acel ansamblu perfect din punct de vedere muzical”²².

Activitatea de îndrumător a lui S. Lunchevici ține și de formarea artiștilor-vocaliști. Oricare interpret de muzică populară, angajat în Orchestra *Fluieraș*, a trecut printr-o școală foarte serioasă, școala lui Lunchevici. Cazul Zinaidei Julea este unul semnificativ. Însăși artista se consideră o discipolă a lui S. Lunchevici. „Pe lângă faptul că a fost un artist ireproșabil, el a știut să mă îndrume pe calea inimii către spectator. Însă nu mi-a dat doar lecția scenei, ci și pe cea a vieții, spunându-mi că, orice s-ar întâmpla, omul trebuie să știe cum să se descurce. Era un om al cuvântului și al faptei. Datorită lui i-am descoperit, când în Moldova nici nu le puteai rosti numele, pe marii clasici ai literaturii române – Topîrceanu, Arghezi, Caragiale etc. Mergeam la librăriile din Moscova sau Odesa, procuram operele acestora și le citeam cu mult nesaț, însă pe ascuns”, susținea Z. Julea într-o mărturisire de-a sa [83, p. 81]. Angajând-o în Orchestra *Fluieraș* la recomandarea lui I. Burdin, când avea doar 16 ani, S. Lunchevici i-a șlefuit talentul, a instruit-o, fiindu-i deopotrivă profesor, părinte, prieten. Referindu-se la acest aspect, cercetătorul G. Ciaicovschi-Mereșanu menționa: „De la acea fragedă vârstă a luat-o de mână S. Lunchevici și a purtat-o prin diverse genuri muzicale și repertorii, prin imaginare aule universitare, prin librării și biblioteci, prin sate moldovenești și țări străine. Tânăra cântăreață avea un caracter destul de puternic, dar o ridicătură a sprâncenelor profesorului îi domolea orice manifestare pronunțată a acestui caracter” [53, p. 5].

Îndrăgita interpretă, care a cântat sub bagheta dirijorală a reputatului artist din 1968 până în 1991, relatează că S. Lunchevici a fost profesorul cu har de la Dumnezeu, care știa să explice cu dragoste părintească, cu multă pricepere, ceea ce urma să însușească interpreta: „Deseori se implica în identificarea modului de interpretare de către mine a piesei, pentru că știa multe și îmi voia binele. Mă învăța cum să merg pe scenă, cum să țin microfonul, ce costum să îmbrac, ce cântece să

cânt, dar, mai ales, cum să fac publicul să mă creadă. Mă învăța să pun accentul pe silabă când era vorba de text. Cât privește vocea, mă învăța cum s-o mi-o îngrijesc și insista să mi-o antrenez prin exerciții. M-a învățat să muncesc, să fiu perseverentă și să respect publicul. Pe noi, artiștii tineri, mereu ne îndemna să citim. Adeseori citeam ceea ce ne recomanda el însuși. Ne învăța să fim cinstiți cu noi înșine, să credem în puterile noastre și să nu cedăm în fața greutăților”²³.

Referitor la activitatea lui S. Lunchevici în calitate de conducător artistic al *Fluierașului*, N. Botgros ne-a relatat: „Da, era un muzician desăvârșit, l-am admirat de nenumărate ori în timpul repetițiilor în sala Filarmonicii și era o mare satisfacție pentru mine să îl urmăresc lucrând cu entuziasm și pricepere. El nu chinuia orchestra, muncea cu noblețe, dar totodată competent și explicit. La una din acele repetiții, mi-am dat seama că acest om poate face din *Fluieraș* o orchestră universală. Ascultându-l, simțeai un sentiment de libertate, aveai impresia că te afli într-o catedrală, inundată de sunetul de orgă. Atunci, încă nu știam de Vladimir Spivakov, dar ceva mai târziu, când am aflat de *Virtuozii Moscovei*, mi-am dat seama că acele culmi ale muzicii clasice i-ar fi putut aparține lui Serghei Lunchevici, dar el se topea în muzica noastră populară. Ar fi putut să cucerească întregul mapamond, urmând calea lui Sergiu Celibidache, dar el a ales cu inima și sufletul muzica populară, pe care a slujit-o cu mare credință”²⁴.

S. Lunchevici a contribuit și la formarea lui Mihail Muntean ca personalitate emblematică a culturii naționale. Din expunerile lui M. Muntean: „Am învățat de la el să fiu artist. Se întâmpla, înainte de spectacol, să fie trist, îngândurat, cufundat în probleme ordinare. Ieșit în scenă, imediat se schimba. Era într-o dimensiune total suprapământescă, fantastică. Stăteam în culise și priveam această transfigurare a lui în scenă. Ulterior, în discuții, îmi zicea că viața cotidiană este cu ale ei, iar muzica te ajută să le depășești. După fiecare spectacol insista să mulțumim unul altuia pentru colaborare”²⁵.

În concluzie, S. Lunchevici s-a impus ca profesor printr-un stil educațional democratic, printr-un rafinat și elegant tact pedagogic, prin responsabilitate, sensibilitate, inteligență, aptitudine determinată de corelația dintre capacitatea lui de comunicare, obiectivată la nivelul strategiei de proiectare și de realizare a activității de predare-învățare, educând și instruind o serie de discipoli în mod particular. Puritatea intonației, expresivitatea sunetului, pregnanța ritmică au constituit dominantele spre care a tins violonistul și profesorul S. Lunchevici și pe care le-a format și discipolilor săi.

2.5. Concluzii la capitolul 2

În încheierea capitolului, reiterăm factorii care au contribuit la formarea violonistului S. Lunchevici:

1. Permanentă tendință spre autoperfecționare a maestrului S. Lunchevici a fost alimentată de profesorii care au contribuit la dezvoltarea și fundamentarea stilului său interpretativ strălucit, servind tradițiile școlii academice violonistice: N. Vilic, I. Dailis, M. Unterberg.
2. Cei care l-au ascultat au rămas profund impresionați de intensitatea cu care a reușit să pătrundă în structura emoțional-figurativă a muzicii academice de diferite stiluri pe care le-a abordat: baroc (Bach), clasicism (Beethoven), romantism (Saint-Saëns, Franck, Ceaikovski, Rahmaninov), lucrări ale compozitorilor secolului al XX-lea (Haciaturian, Machavariani), autohtoni (Șt. și Gh. Neaga etc.).
3. Formarea lui S. Lunchevici ca violonist-interpret de muzică populară a fost influențată de viața muzicală, mediul înconjurător în care s-a născut și și-a petrecut copilăria, profesorii B. Kotlearov, I. Burdin, comunicarea cu urmașii eminenților lăutari Ignat Bratu, Iuli Patlajan, Petre Radu.
4. Principalele trăsături specifice pentru maniera de interpretare lăutărească a lui S. Lunchevici sunt: virtuozitatea, măiestria de a improviza, artistismul scenic, bogata fantezie creatoare, dragostea pentru muzica populară autohtonă, temperamentul interior care, în opinia maestrului, se caracteriza prin a stoarce din vioară caracterul cantabil al folclorului și convingerea că melodiile și cântecele cu cel mai încetinit ritm ascund adevăratul temperament moldovenesc.
5. Fără cunoașterea bazelor muzicii clasice (stil, nuanțe, desen ritmic, dinamică) nu ar fi atins și înțeles profunzimea muzicii populare, virtuozitatea și strălucirea ei. Folosind exemplul *Baladei* lui C. Porumbescu, am evidențiat modul în care S. Lunchevici a tratat-o, transformând-o într-o nestemată a spectacolului interpretativ lăutăresc.
6. Analiza activității lui S. Lunchevici ca îndrumător al tinerilor violoniști, desfășurată pe baza comunicării personale a autoarei prezentei teze cu maestrul în procesul studierii specialității *Vioară academică*, dar și a prezenței personale la repetițiile colectivului *Fluieraș*, permite formularea următoarelor concluzii: S. Lunchevici reprezintă modelul profesorului ireproșabil, în care s-au îmbinat în mod fericit tradițiile educative ale dascălilor săi cu vocația pedagogică individuală nativă. Principiile sale includeau următoarele prerogative:

- a) coinciderea demersurilor sale didactice cu noile tehnici de învățare, raportându-se la calitățile individuale ale elevilor;
 - b) forța de a trezi motivație în elevii săi pentru o studiere asiduă;
 - c) în relația profesor – elev a pus accentul pe înțelegerea perfectă a psihologiei elevului, demonstrând o vastă cultură sufletească exprimată prin înțelepciune;
 - d) principiul libertății și priorității subiectului supus instruirii;
 - e) expresivitatea ca element definitoriu al interpretării, dar și manifestul împotriva unei interpretări mecanice, statice, identice.
7. Afirmția că opera de artă se constituie din 1% de talent și 99% de muncă a fost valabilă și în cazul lui S. Lunchevici, din acest motiv principiul studierii sistematice, conștiente și temeinice este unul primordial în activitatea de interpret, dirijor și profesor.
 8. Munca pedagogică asiduă depusă la repetițiile de orchestră ulterior s-a transformat într-un adevărat laborator de creație și de identificare a soluțiilor optime ale noilor modalități de interpretare, oferind posibilitatea fiecărui membru al colectivului de a-și descoperi individualitatea.
 9. În ciuda graficului încărcat de turnee, concerte și repetiții, S. Lunchevici a găsit timp pentru a lucra individual cu fiecare instrumentist și vocalist în parte asupra perfecționării abilităților interpretative. Drept rezultat, Orchestra *Fluieraș* a dobândit un stil propriu, inconfundabil și irepetabil de interpretare, în care s-au îmbinat fericit virtuozitatea academică cu maniera concertistică lăutărească, astfel încântând publicul de pe toate meridianele lumii.

3. PRIM-DIRIJOR ȘI CONDUCĂTOR ARTISTIC AL ORCHESTREI *FLUIERAȘ*

3.1. Particularitățile artei dirijorale a lui Serghei Lunchevici

Întrebat într-un interviu ce face, de fapt, un dirijor-șef, Cristian Măcelaru, dirijorul Orchestrei Radiodifuziunii din Köln, răspunde: „Eu văd, din punct de vedere artistic vorbind, rolul dirijorului-șef diferit de rolul unui dirijor invitat. Eu am responsabilitatea de a da o direcție artistică ansamblului în ceea ce privește sunetul, în ceea ce privește repertoriul pe care-l cântăm, importanța pe care o dăm stilului sau formei pe care o interpretăm, iar apoi e și responsabilitatea mea să continui să clădesc ansamblul. Și toate sunt legate, pentru că ideea de repertoriu pe care-l cântăm e strict legată de creșterea artistică a ansamblului” [67]. Această afirmație a reputatului dirijor român este importantă pentru cercetarea noastră, deoarece din ea desprindem câteva repere, pe care am putea să ne axăm în procesul de relevare a particularităților definitorii ale artei dirijorale a lui S. Lunchevici: direcția artistică pe care o poate da un dirijor orchestrei, stilul sau forma de interpretare, repertoriul, creșterea artistică a ansamblului.

Visul lui S. Lunchevici de a deveni dirijor de orchestră simfonică a apărut în anii de studenție la Conservatorul din Chișinău. Făcându-și studiile în clasa reputatului pedagog Iosif Dailis, tânărul Lunchevici a reușit să se impună nu numai ca un talentat violonist, ci și ca un profesionist cu ample cunoștințe în domeniu. Un rol deosebit în devenirea lui l-a jucat și Boris Miliutin, o personalitate de înaltă cultură și măiestrie artistică, unicul pedagog de dirijat simfonic și prim-dirijor, în perioada respectivă, al Orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova, promotor al tradițiilor renumitei școli de dirijat academic din Petersburg. Cu referire la profesorul său, S. Lunchevici afirma: „Despre Miliutin, dirijorul, se vorbea uneori ca despre un maestru cu emotivitate redusă, că era prea academic, dar arta de a stăpâni dorința întru manifestarea emoțiilor personale în numele triumfului scopului propus este o însușire doar a dirijorului de mare calibru” [118, p. 29].

Trebuie menționat faptul că deja în secolul al XIX-lea Orchestra simfonică din Petersburg, condusă de E.F. Napravnik, era considerată una dintre cele mai bune orchestre ale lumii, iar Conservatorul din Petersburg – prima instituție rusească în care a fost inaugurată clasa de specialitate „dirijat simfonic”. Din anul 1906 conducător al orchestrei simfonice studențești a fost N. Cerepnin, sub îndrumarea căruia a studiat și a obținut profesia de dirijor de muzică simfonică și marele compozitor S. Prokofiev. De asemenea elevul lui N. Cerepnin, A.V. Gauk a ajuns să fie

profesor titular la Catedra de dirijat simfonic, în clasa căruia au studiat remarcabilii dirijori ruși E. Grikurov, N. Malko, A. Melik-Pașaeu, E. Mravinski, Gh. Provatorov, I. Simonov, E. Svetlanov. Din această generație „stelară” a făcut parte și B. Miliutin, care și-a făcut studiile în clasa lui A. Gauk pe parcursul a trei ani, iar după plecarea profesorului său la Moscova a continuat să studieze în clasa renumitului dirijor contemporan I.A. Musin, fost elev al lui N. Malko. Școala lui I.A. Musin și a lui A.V. Gauk i-au creat lui B. Miliutin conceptele de bază ale respectivei profesii – cea de dirijor simfonic. Aceste concepte, adăugate la talentul lui B. Miliutin, au conturat principiile stilului său individual de a dirija. Marea artă a dirijorului B. Miliutin rezidă în a simți colectivul ca fiind un instrument unic multicolor, care emite sunete diverse, fiind alcătuit din muzicieni instrumentiști ce simt și gândesc individual.

Astfel, de la cei doi profesori ai săi, A.V. Gauk și I.A. Musin, B. Miliutin învață secretele profesiei dorite, care, pe parcurs, au contribuit la constituirea unui stil individual al viitorului dirijor. În viziunea autoarei Galina Cocearova, dirijorul orchestrei trebuie să fie dotat cu „iscușința desăvârșită de a ghici sau, mai corect spus, de a prevedea intențiile compozitorului, de a putea să se contopească organic cu ele, fără prea multe cuvinte, fără factori moralizatori, să atingă rezultatele mult râvnite” [ibidem, p. 74]. Evident, la toate acestea se mai adaugă capacitățile necesare unui regizor muzical.

Avându-l în calitate de student, B. Miliutin a reușit să-i cultive lui S. Lunchevici un șir de capacități necesare profesiei (auz muzical de dirijor, simțul fiecărei culori instrumentale, atitudine dirijorală etc.), a contribuit la formarea concepției despre lume, a viziunii lui estetice, a individualității artistice și a măiestriei profesionale. Iată ce își amintește profesorul despre sânguinciosul său student: „Pe S. Lunchevici, care visa pe atunci să devină dirijor de orchestră simfonică, l-am primit în clasa mea, bănuindu-i talentul. N-a trebuit să treacă mult timp ca să mă conving pe deplin de acest lucru. Chiar de la primele lecții Serghei s-a manifestat ca unul dintre cei mai capabili studenți pe care i-am avut vreodată. Prima lucrare pe care a abordat-o era *Simfonia nr. 5* de P.I. Ceaikovski. [...] Eram atunci convins că Serghei Lunchevici va deveni un eminent dirijor de orchestră simfonică” [32, p. 11-12]. În ultimii doi ani de studii la Conservator, S. Lunchevici a activat în Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Republica Moldova, în grupul viorilor prime, remarcându-se prin profesionalism și măiestrie interpretativă. Student fiind, a participat la primul Festival Republican al Tineretului din Moldova și la un festival unional desfășurat la Moscova, în anul 1957.

După absolvirea, în anul 1957, a Conservatorului (specialitățile *Vioară* și *Dirijat simfonic*), S. Lunchevici năzuiește să-și continue activitatea în orchestra simfonică, sperând și la postul de dirijor. Va trebui să renunțe la planurile sale, deoarece Ministerul Culturii îi propune funcția de prim-dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș* a Filarmonicii Naționale. Confuz și dezorientat, va accepta funcția. Mai târziu va mărturisi: „Am venit la prima repetiție a *Fluierașului* ca într-un muzeu de cultură artistică, parcă văzusem pentru prima dată fluierul, naiul, țambalul. Orchestra era alcătuită pe atunci din muzicanți populari, cunosători ai stilului interpretativ lăutăresc. La aceștia s-au alăturat doi absolvenți ai Conservatorului (Lev Kiseliiov – clarinetist și C. Croitoru – acordeonist). N-o să intrăm în conflict cu «veteranii»? Îndoielile nu mă părăseau. S-au iscat chiar unele neînțelegeri între «veterani» și «tineri» în chestiuni de interpretare, mai ales între vioriști. Ce puteam să fac? Mi-am dat silința să-i împac și pe unii, și pe alții. Într-un timp destul de scurt, mi-a venit încrederea că voi izbuti să creez o formație orchestrală omogenă, un colectiv solidar, monolit” [32, p. 17-18].

Una dintre lucrările în care se abordează problema lăutarilor este volumul *Taifasuri despre muzica țigănească* al Speranței Rădulescu, cercetător la *Muzeul Țăranului Român*. „Indiferent de regiunea din care ar proveni, afirmă autoarea, lăutarii atrag atenția cu fermitate asupra diferenței majore dintre «muzica pentru lăutarii țigani» și «muzica pentru rromi», adică pentru țiganii oarecare. Muzica făcută de lăutari pentru membrii propriei lor bresle, care în Muntenia, Oltenia și Moldova este denumită chiar «lăutărească» sau «țigănească», sau «lăutărească-țigănească» este complexă, migălos elaborată, dens și savant armonizată, iar execuția ei reclamă tehnicitate, inventivitate, rafinament. Ea nu se bucură de popularitate printre rromii obișnuiți, fiind, în schimb, apreciată de oamenii pricepuți la muzică, «culți» și sensibili, cu alte cuvinte, de lăutarii țigani și de români. Țiganii de elită sau «de mătase», cum li se mai spune, au, prin urmare, o muzică înaltă, superioară, pe care numai elitele sunt capabile să o înțeleagă și să o aprecieze cum se cuvine” [84, p. 45]. Susținând punctul de vedere al Speranței Rădulescu, raportând, în același timp, această categorie de muzicanți la cei cu studii academice, considerăm că deosebirea dintre primii și specialiștii calificați, instruiți în domeniul respectiv printr-un proces de învățământ desfășurat de cadre didactice, constă în aceea că lăutarii, pe lângă faptul că ei înșiși își compun melodiile, sunt și interpreți, și poeți, și aranșori, și acompaniatori.

În momentul preluării dirijoratului de către S. Lunchevici, în orchestră activau lăutari renumiți: A. Heraru, I. Bratu, nelipsit de la nicio nuntă din satul Trușeni și din împrejurimile

Chișinăului, Al. Botoșanu. Anume ei au fost îndrumătorii de nădejde ai proaspătului absolvent al Conservatorului, ai tânărului artist care urmărea cu atenție orice gest, nuanță, detaliu al bogatului arsenal interpretativ al acestor instrumentiști. Această „academie populară” a fost și piatra de temelie a viitorului stil inconfundabil de interpretare, de mai târziu, al lui S. Lunchevici. Bucuroși de numirea talentatului violonist S. Lunchevici în funcția de dirijor, colegii mai în vârstă, pe parcurs, l-au susținut, manifestând respect. În semn de adâncă venerație, Nicolae Radu, fiul renumitului lăutar Petre Radu, i-a dăruit artistului cea mai scumpă relicvă, vioara tatălui său.

Numirea lui S. Lunchevici ca prim-dirijor a fost de bun augur, în ciuda tuturor dificultăților întâlnite. Or, studiile academice în domeniul dirijării unei orchestre de muzică populară îi erau insuficiente, mai ales în situația în care era atât prim-dirijor, cât și prim-viorist al unei orchestre care, inevitabil, trebuia reorganizată.

Restructurarea orchestrei era dictată de anumite circumstanțe și exigențe ale timpului, ale înseși vieții artistice și social-culturale din republică. Mai întâi, amintim că Orchestra de muzică populară *Fluieraș* a fost înființată de I. Burdin în 1945, având, în cadrul Filarmonicii, statutul de taraf. În 1949, taraful a fost reorganizat în Orchestră de instrumente populare moldovenești, condusă de compozitorul și folcloristul Vladimir Baronciuc, specialist cu studii de vioară la Moscova și fost angajat la Teatrul Român. Între anii 1951 și 1956, Gheorghe Târțău, lăutar și compozitor, devine conducătorul artistic și prim-dirijorul orchestrei, iar în perioada 1956–1958, la pupitrul dirijoral al *Fluierașului* se află compozitorul David Fedov.

Înființată imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, orchestra avea drept reper melosul popular. Inițial, ea satisfacea necesitățile culturale ale băștinașilor din orașele și satele republicii. Ulterior, începe să susțină mai multe spectacole atât în orașul Moscova (din acest șir fac parte și spectacolele prezentate în cadrul *Decadei artei moldovenești*, în perioada decembrie 1949 – ianuarie 1950), cât și în alte republici socialiste, în special în Ucraina. Este perioada când devin celebri soliștii orchestrei Tamara Ciobanu și Gheorghe Eșanu. În 1955 Orchestra *Fluieraș*, împreună cu alte colective ale Filarmonicii, s-au produs în filmul *Melodii moldovenești*, prezentat în străinătate. Până în 1957 colectivul nu a avut turnee în afara granițelor Uniunii Sovietice. Pentru a putea evolua în străinătate, era nevoie de o restructurare a formației, în sensul că ea trebuia să devină un ambasador al păcii, al prieteniei, o „carte de vizită” a Republicii Moldova. Referindu-se la nevoia de reorganizare a orchestrei după numirea lui S. Lunchevici în funcțiile de prim-dirijor și de conducător artistic, muzicologul G. Ciaicovschi-Mereșanu menționa: „Orchestra se și afirmase ca o

formație ce a preluat în chip creator tradițiile, fiind un propagandist activ al muzicii populare moldovenești. Însă nu fusese atinsă încă altitudinea maximă în ceea ce privește nivelul măiestriei interpretative, ba chiar era nevoie de anumite schimbări în componența colectivului, în sensul completării lui cu tineri instrumentiști talentați, al asigurării unei omogenități structurale optime ș.a.” [32, p. 14]. Necesitatea omogenității structurale optime la care se referea G. Ciaicovschi-Mereșanu era determinată de faptul că, în ceea ce privește componența, în fazele de debut, în formație dominau instrumentele de suflat (clarinetul, flautul, oboiul, trompeta, trombonul cu pedală, fluierul, cimpoiul, buciul), de percuție (toba mică, toba mare cu talgere, daireaua), țambalul portativ și instrumentele cu coarde (viori prime și secunde, violă, violoncel, contrabas). Pe parcurs, tipul de formație „lăutari de la sat” („de nuntă”) a fost înlocuit cu cel de „formație instrumentală din oraș” (cunoscută ca „taraf”), din care lipseau instrumentele de suflat de alamă și instrumentele de percuție. Din momentul când orchestra este restructurată, fiind denumită *Fluieraș*, în schema de state sunt următoarele funcții:

Nai (fluier)	1 interpret
Flaut	1 interpret
Clarinet prim (taragot)	1 interpret
Clarinet secund (cimpoi)	1 interpret
Țambal	2 interpreți
Acordeon	2 interpreți
Viori prime	4 interpreți
Viori secunde	2 interpreți
Violă	1 interpret
Violoncel	1 interpret
Contrabas	2 interpreți

După cum lesne se poate observa, nucleul orchestrei îl constituia grupul de vioriști. Vom reține că funcția de dirijor era cumulată, exact ca în orice formație populară de lăutari, cu cea de prim-violonist.

În afară de aceștia, în orchestră mai activau soliștii-vocaliști (Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Maria Bieșu) și o pereche de dansatori (I. Sajin și E. Latcova).

Măiestria unui dirijor, incontestabil, este apreciată în baza realizărilor artistice ale ansamblului orchestral pe care-l conduce. În această ordine de idei, subliniem că în 1958 Orchestra

Fluieraș a avut un turneu în Republica Democrată Germană, iar în 1959 – în Finlanda. Prestația formației a fost înalt apreciată de spectatori, iar presa timpului a elogiat profesionalismul ei. Astfel, ziarul german *Fraies Erde* consemna: „Concertul Orchestrei *Fluieraș* e un mare eveniment, artiștii din Moldova ne-au cucerit inimile” [99, p. 12]. Aceeași opinie a exprimat-o și ziarul *Kansan Untiset* din Helsinki: „Acest ansamblu e un colectiv al cărui fiecare membru luat aparte e un interpret de clasă superioară. Dar deosebit de marcantă e finețea de interpretare în ansamblu” [83, p. 108]. Zinaida Julea mărturisea: „Eram într-un turneu în Franța, cu Orchestra *Fluieraș*. După un concert susținut în prestigioasa sală *Pleyel* din Paris, am alergat la chioșc, să aflăm ce scrie presa franceză despre noi. Într-un ziar, pe prima pagină, era inserat un articol cu un titlu destul de incitant, ba chiar curios – *Hoții din Moldova* <...> L-am parcurs în grabă, intrigat de ce francezii ne-au făcut hoți. Și am râs cu poftă când am aflat că noi, artiștii din Moldova, suntem hoți pentru că am cucerit inimile spectatorilor și le-am furat aplauzele” [55, p. 25].

În 1960 (29 mai – 7 iunie), Orchestra *Fluieraș* a susținut un serios examen de maturitate în cadrul *Decadei artei și literaturii moldovenești*, desfășurată în orașul Moscova. Spectacolele au fost prezentate în Sala Kremlinului, în Sala cu coloane, în sala de concerte *P.I. Ceaikovski*, la Teatrul Mare. După decadă, mai mulți membri ai colectivului au fost decorați cu ordine și medalii, câtorva li s-au conferit titluri onorifice. Dirijorului S. Lunchevici i-a fost decernat Ordinul *Drapelul Roșu de Muncă* și i s-a conferit titlul onorific de *Maestru Emerit al Artelor din RSSM*.

Putem afirma că *Decada artei și literaturii moldovenești* de la Moscova a spulberat orice gând al lui S. Lunchevici privind cariera de dirijor al orchestrei simfonice. Acest fapt este confirmat și de G. Ciaicovschi-Mereșanu, pe atunci, directorul Filarmonicii Naționale: „Ne-am înțeles ca el să accepte funcția de conducător al Orchestrei *Fluieraș*, iar după ce revenim de la Moscova i se va păstra locul în orchestra simfonică. Între timp, s-a încadrat la *Fluieraș* și a îndrăgit într-atât și acest gen de muzică populară, de muzică lăutărească, mai ales că el a făcut foarte mult pentru reforma orchestrei” [83, p. 36]. Reforma la care se referea G. Ciaicovschi-Mereșanu viza nu numai componența membrilor orchestrei, ci și repertoriul și, în special, schimbarea accentelor de pe soliștii-vocaliști pe orchestră, aceasta din urmă constituind centrul de greutate al spectacolului.

Renunțarea la o carieră în domeniul muzicii simfonice a fost determinată, prioritar, de marea pasiune a prim-dirijorului pentru muzica populară, căreia începu să-i surprindă și să-i înțeleagă esențele și care, în scurt timp, a devenit sensul vieții lui. Întrebat ce reprezintă pentru el muzica populară, S. Lunchevici afirma: „Nu poți să nu te îndrăgostești de ea. Pe mine mă atrage nu numai

melodia și temperamentul cântecelor moldovenești, dar și lirismul lor filozofic, cu un bogat conținut. Spre exemplu, în fiecare cântec popular de dragoste atât cuvintele, cât și melodia au un sens generalizator: eroul presimte bucuria întâlnirii apropiate cu iubita, împărtășind-o parcă lumii întregi. Folclorul, pentru dirijor, prezintă un material bogat, pe baza căruia se poate crea o muzică simfonică dintre cele mai valoroase” [113]. Ideea este confirmată și de profesorul său, B. Miliutin, care își amintea: „După mulți ani de la absolvirea Conservatorului l-am întrebat pe S. Lunchevici dacă nu dorește cumva să revină la dirijatul simfonic. Mi-a răspuns că nu se va putea despărți niciodată de orchestra de muzică populară” [32, p. 12]. Astfel, pe parcursul a patruzeci de ani a cutreierat continentele, bucurându-se de un deosebit succes, care rezidă într-o puternică expresivitate, cu virtuți interpretative și în măiestrie dirijorală.

Ca dirijor al orchestrei, S. Lunchevici, în special, în timpul spectacolelor, se remarcă prin entuziasm. Orice număr de concert era transformat de el într-un mic spectacol. În acest sens, G. Ciaicovschi-Mereșanu scria: „Deseori Lunchevici se găsește în dialog prin mimică, gesturi cu soliștii cântăreți, transfigurându-se pe moment în ipostaza unui moșneag mofturos, în cea a bărbatului încurcă-lume, a unui bădiță îndrăgostit, a președintelui de colhozuri, a altor personaje din cântecele interpretate de Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Zinaida Julea ș.a.” [32, p. 36].

Măiestria oricărui dirijor se manifestă, în mare parte, în procesul repetițiilor orchestrei. Conștient că orice repetiție trebuie să satisfacă pe deplin aceleași condiții favorabile desfășurării unui spectacol (modul de comunicare cu artiștii, simțul artistic al dirijorului, demonstrarea unei pregătiri teoretice și muzicale extrem de profunde, atitudinea corectă din punct de vedere dirijoral, adoptarea unei psihologii de coparticipare), S. Lunchevici a reușit nu numai să responsabilizeze membrii orchestrei, dar și să imprime repetițiilor un caracter antrenant, creativ, inedit, stimulant, având ferma convingere că dirijorul este cel care e dator să aducă o partitură la viață, să-și comunice viziunea asupra lucrării prin gesturi, să scoată în relief linia melodică, anumite nuanțe, elemente.

Un dirijor are importantul rol de a reuni într-un tot unitar individualitățile ansamblului, temperamentele lor și de a le direcționa spre un singur scop. Cât privește arta dirijorală a maestrului, aceasta, conform opiniilor interlocutorilor, s-a remarcat prin profesionalism desăvârșit, printr-un talent excepțional, simț ritmic, memorie muzicală, imaginație artistică, sensibilitate, inteligență muzicală, vocație și charismă personală. Măiestria dirijorală a lui S. Lunchevici a implicat în mod deosebit capacitatea de:

- a) a analiza critic munca și atitudinea proprie față de responsabilitățile lui în calitate de dirijor și de conducător artistic al orchestrei;
- b) a tălmăci artistic o lucrare muzicală, argumentând cele mai mici detalii din partitura acesteia, particularitățile stilistice inerente fiecărei creații abordate;
- c) a alcătui programe și repertorii variate, corespunzătoare scopului și momentului în care erau prezentate în public, chiar dacă factorii de decizie și de conducere își impuneau punctele lor de vedere;
- d) a depăși rigiditatea unei comunicări abstracte cu muzicanții și a crea în rândul instrumentiștilor o emulație permanentă în privința cercetării fenomenului muzical și dirijoral pe baza unei culturi enciclopedice și a încrederii în propriile lor capacități creatoare;
- e) a convinge muzicienii că orice sunet, sintagmă muzicală, noțiune, fapt etc. are o intimă legătură cu afectivitatea.

Solicitați să comenteze activitatea lui S. Lunchevici în calitate de dirijor și de conducător artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, desfășurată pe parcursul a 40 de ani, Gh. Banariuc, A. Onică, C. Rusnac, Gh. Șevcișin, I. Tălămbuță au remarcat mai multe particularități distinctive ale dirijorului și ale artei lui dirijorale, cum ar fi: competența, explicitatea, capacitatea de a valorifica fiecare instrumentist, forța de convingere, implicarea sufletească, respingerea stereotipurilor de orice natură, tendința spre inovație.

Din amintirile dirijorului și compozitorului Gh. Banariuc despre S. Lunchevici: „Dirijor deosebit de tacticos, binevoitor, care știa să te facă să crezi în forțele proprii, să te simți sigur pe tine însuși, să pună în valoare cele mai bune calități ale fiecărui membru din colectiv, un artist cu o gândire largă, cu un spirit de observație aparte, care sesiza și înțelegea profund multiplele probleme legate de activitatea artistică, de alcătuirea programelor de concert, de organizarea și desfășurarea spectacolelor și turneelor, de trista realitate în care activa, un geniu al muzicii, o enciclopedie”²⁶.

În viziunea solistului Anatol Latîșev, angajat al orchestrei, care a muncit unsprezece ani alături de artist, „S. Lunchevici a fost și rămâne marele artist și dirijor, cu o ținută originală în fața Orchestrei *Fluieraș*, un artist erudit și școlit, violonist unic, cu o privire profundă, înțeleasă de către toți membrii ansamblului”²⁷.

Nicolae Botgros, care se consideră el însuși un discipol al lui Serghei Lunchevici, menționa în discuții, cu privire la arta dirijorală a regretatului maestru, că „oricine își amintește de acele vremuri o să spună că S. Lunchevici a reușit să ajungă la inima spectatorului, dar puțini știu că un

adevărat dirijor poate să iasă învingător în fața publicului larg doar dacă izbuteste să cucerească sufletul muzicienilor, dacă ajunge să fie iubit de orchestră. Da, era un muzician desăvârșit, l-am admirat de nenumărate ori în timpul repetițiilor în sala Filarmonicii și era o mare satisfacție pentru mine să îl urmăresc lucrând cu entuziasm și pricepere”²⁸.

O sarcină pe care trebuie să o soluționeze un dirijor în etapa prererpetiție vizează orchestrarea piesei muzicale. Astfel, o serie de piese muzicale erau orchestrate fie de unii specialiști, fie de însuși S. Lunchevici. Odată orchestrată, piesa era discutată de către dirijor, în cadrul repetițiilor, cu membrii orchestrei. Rezultatul era unul destul de productiv: intervenții, mici modificări, corectări – toate contribuind la îmbunătățirea partituri.

Atunci când încercăm să definim stilul de interpretare al Orchestrei *Fluieraș*, dirijată de S. Lunchevici, considerăm că se impun, în primul rând, câteva caracteristici esențiale: îndepărtarea de sentimentele uzate (atestată atât la nivel de interpretare, cât și la cel de dirijare), renunțarea la inteligibilitatea limitativă, intervenția inovatoare, sugestivitatea polivalentă obținută de dirijor grație fanteziei nelimitate și jocului imaginației. Completată, pe parcurs, cu muzicanți care aveau studii în domeniu, Orchestra *Fluieraș* s-a impus printr-un stil academic, combinat cu practica artei lăutărești, manieră care conferea o calitate deosebită a sunetului, cu alternări de intonații, cu accente foarte sugestive, însoțite de ornamente etc. Indiscutabil, Orchestra de muzică populară *Fluieraș*, dirijată de S. Lunchevici, avea propriul stil de interpretare care o reprezenta, asigurându-i o personalitate artistică aparte.

Este de remarcat faptul că, înainte, Orchestra de muzică populară *Fluieraș* interpreta programul de concert pe note, stând pe scaune, iar S. Lunchevici a introdus o inovație foarte benefică pentru spectatori în plan estetic, de la apariția în scenă a muzicanților și până la sfârșitul de program – să rămână în toată statura lor.

3.2. Activitatea lui Serghei Lunchevici în funcția de prim-dirijor al Orchestrei *Fluieraș*

3.2.1. Formarea componenței de instrumentiști ai Orchestrei *Fluieraș*

Orchestra *Fluieraș* a fost înființată anunțându-se de la bun început ca un descendent direct și un continuator fidel al frumoaselor tradiții inițiate de lăutarii moldoveni. Multe melodii care au fost incluse în repertoriul orchestrei au fost împrumutate de la muzicanții din prima generație *fluieristă*, altele au fost culese în timpul turneelor întreprinse prin satele Moldovei și prelucrate în sânul colectivului.

„Unisonul” viorilor, combinat cu alte instrumente, imprimă muzicii o culoare originală, nemaipomenită și e firesc faptul că ansamblul de violoniști reprezintă nucleul orchestrei. Aproape fiecare muzicant poate evolua în postura de solist. Această situație S. Lunchevici a explicat-o astfel: „Poate că datorită *Fluierașului* s-a creat despre republica noastră impresia ca despre un ținut al viorilor. Această părere justă trebuie confirmată! Iată de ce aş vrea să măresc componența instrumentelor cu strune ale orchestrei. Pentru melodiile populare e caracteristică o tonalitate dulce, lină. Aceasta se poate obține numai printr-o bună componență a instrumentelor cu strune. Sufletul melodiei poate fi redat mai întâi de toate prin intermediul viorii” [83, p. 127]. Din acest motiv, orchestra pe parcursul anilor era mereu completată cu tineri absolvenți ai Conservatorului de Stat din Chișinău: L. Cocea, V. Negruți, A. Onica, M. Bârlădean, Al. Popov, S. Popov, I. Radcenco, V. Todirean, O. Nuzman, I. Osaul, S. Litvinov, E. Copacinschi, L. Vieru, A. Novîțchi, N. Cadanțeva – vioară. Peste două decenii *Fluierașul* a devenit un colectiv aureolat, care a întreprins turnee pe tot mapamondul: de la înzăpezita Finlandă, îndepărtata Canadă și Germania la ecuatoriala Republică Maldivă, de la Anzii peruani la Himalaya; un colectiv în a cărui carte de aur sunt înscrise numele valoroșilor vocaliști Tamara Ciobanu, *Artistă a Poporului din URSS*, Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac și Zinaida Julea, *Artiști ai Poporului din RSS Moldovenească*.

O mare schimbare în activitatea concertistică a orchestrei în anii 1988–1991 s-a datorat venirii marelui muzician de un înalt profesionalism Gh. Banariuc, care a cumulat câteva funcții: dirijor secund al *Fluierașului*, violonist, compozitor și aranjour. În ansamblu, pe parcursul a 38 de ani, sub conducerea lui S. Lunchevici s-au perindat câteva generații de muzicanți, soliști-instrumentiști și soliști-cântăreți; s-au afirmat numeroase nume noi de artiști, care au dezvoltat tradițiile naționale muzicale în spiritul timpului. Prezentăm în mod detaliat portretele de creație ale soliștilor și interpreților de bază.

Petre Zaharia (1.VII.1934, Hoginești, jud. Orhei – 11.XII.1989, Chișinău) – fluieraș, naist, taragotist, cavalist și clarinetist. Activitatea de creație a acestui artist a fost strâns legată de Orchestra de muzică populară *Fluieraș*: din 1952 până la decesul său din 1989. Excelent instrumentist autodidact, a început să cânte la diferite instrumente populare încă din copilărie, participând la mai multe olimpiade și evenimente concertistice raionale. Anul 1952 a marcat o cotitură în viața tânărului muzician, care avea pe atunci doar optsprezece ani. Folcloristul Tudor Colac relatează: „Iată într-o bună zi, în luna lui cuprător a anului 1952, se face că la Hoginești sosește de la Chișinău Orchestra de muzică populară (de astăzi *Fluieraș*), condusă de vechiul lăutar

Gheorghe Tîrțau. După ce muzicanții profesioniști și-au demonstrat măiestria, Petre Zaharia a fost prezentat conducătorului orchestrei. Alături de el a fost Nicolae Vrînceanu, care, pe lângă toate calitățile sale de pedagog, mai avea și un neîntrecut entuziasm cultural, fiind primul care a organizat un colectiv coral la Hoginești. Deci învățătorul N. Vrînceanu, care fără îndoială că simțea și intuia capacitățile și aptitudinile elevului său, a decis să-l recomande lui Gheorghe Tîrțau. Toți cei prezenți la acel *examen* neașteptat i-au răsplătit cu aplauze frenetice marele har. Astfel, P. Zaharia a venit în ansamblu în 1952” [33, p. 4]. Era aproape un copil și a adus cu el de la Hoginești o multitudine de melodii populare, prin care, prelucrându-le uneori de unul singur și interpretându-le, făcea să tresalte inimile celor ce-l ascultau. Ținem să remarcăm faptul că P. Zaharia își meșterea singur fluierile și naiurile magice.

În același an (1952), în orchestră, pe post de prim-violonist, apoi prim-dirijor și conducător artistic, a fost numit S. Lunchevici. De atunci a început drumul creator în comun al celor doi mari muzicieni, care a durat 31 de ani, până la trecerea în neființă a lui P. Zaharia. În calitate de solist mânua cu mult talent tocmai cinci instrumente populare, astfel, evoluările sale înfrumusețau și îmbogățeau concertele orchestrei fie în Republica Moldova, fie în alte colțuri ale lumii.

Măiestria sa a fost înalt apreciată în 1957, maestrul obținând titlul de *laureat* și Medalia de aur la *Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților* (Moscova).

Relatăm câteva impresii ale lui S. Lunchevici despre P. Zaharia: „Probabil că în timp ce cioplește cu mîgală lemnul, și-l lustruiește, și-l mîngâie cu degetele, se nasc și melodiile sale, se întorc în el dintr-un univers atât de apropiat și de drag – Moldova. Îmi amintesc concertele noastre din Cehoslovacia... Când de pe scenă se anunța: *Mozart. Rondo. La fluier Petre Zaharia!*, sala începea să freamăte (auzise de el!), iar în timp ce Petre cânta, spectatorii ascultau înmărmuriți, fascinați, ca apoi să izbucnească în ropote de aplauze” [61, p. 15]. Referitor la repertoriul de concert al lui P. Zaharia, S. Lunchevici relatează: „Petre Zaharia îmi propune adesea să includă în program piese muzicale foarte serioase, care ar putea să fie interpretate la fluier, clarinet sau caval. Taragotul e un instrument care cere foarte mari eforturi și capacități din partea celui care-l ține în mînă. Dar simți o adevărată plăcere când îl auzi pe Zaharia interpretând la taragot *Jocul țărănesc*. Te farmecă modulația dulce a melodiei, care te înfierbîntă și te îndeamnă, parcă, să dansezi. *Bătuta din Vulcănești, Sârba* făcând loc celor care curg din cornul de aur al naiului: *Cîntec de dor, Ruseasca, La casa cu trestioare, sârbe, hore și bătute*, una mai frumoasă decât alta” [ibidem, p. 15].

Tânăra generație de instrumentiști i-a purtat un respect deosebit lui P. Zaharia datorită generozității sale în împărtășirea cunoștințelor și experienței acumulate ca autodidact: „Pentru mine nu există o bucurie mai mare decât aceea de a vedea câte talente noi se afirmă pe făgașul artei profesionale. Și toate ele își au începutul și-și trag vlaga din nesecatul izvor al muzicii populare. Poate din acest motiv folclorul nostru muzical, întinerit și înveșmântat în haina tradițiilor noi, își găsește sălășuire în sufletele oamenilor din întreaga Patrie Sovietică și departe de hotarele ei”, relatează P. Zaharia [33, p. 4]. Contemporanii marelui instrumentist erau impresionați de faptul că muzicianul și-a păstrat capacitățile de a fi un om modest, prietenos, dar dintre toți cel mai mult aprecia aceste calități S. Lunchevici. „Nu că vreau să-mi laud discipolul, nu că intenționez să-i cânt osanalele care nu i s-ar fi cântat la timp, nu că vreau să afirm categoric că e demn de un titlu onorific, pe care, încă, nu-l are. Petrică e atât de modest, încât orice laudă i-a fost și-i este mai mult ca un îndemn de a mai meșteri un nai, de a mai ciopli un fluier, de a mai căuta o melodie populară. Ca muzicant, a crescut sub ochii mei și de aceea îmi saltă inima de bucurie când îl văd azi slujind în altarul de cristal al muzicii noastre populare cu aceeași nesecată putere de voință și cu aceeași dragoste” [ibidem, p. 15]. În 1970 lui Petre Zaharia i-a fost conferit titlul de *Artist Emerit* din Republica Moldova.

Victor Copacinschi (28.II.1943, Moara de Piatră, jud. Bălți) – țambalagi, dirijor, aranjor. S-a născut în satul Moara de Piatră, jud. Bălți. „Primul țambal obișnuit îl văzusem în copilărie, al unui oarecare Stăncuță, lăutar de prin părțile Prutului. Țambalul de concert îl văzusem și ascultasem la începutul anilor șaiszeci” [101, p. 6]. A studiat la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău la specialitatea *Țambal* (clasa lui V. Roșcovan). În 1958, fiind în anul doi, la vârsta de cincisprezece ani, a primit invitația de a cânta în Orchestra de muzică populară *Fluieraș* sub conducerea lui S. Lunchevici. Astfel, paralel cu studiile, și-a început activitatea concertistică în calitate de solist-țambalagi al Orchestrei *Fluieraș*, în care a cântat pe parcursul mai multor ani: 1958–1967, 1975–1979

A fost primul interpret la țambal din Republica Moldova care, într-adevăr, a depășit limitele instrumentului și continuă să cucerească alte înălțimi. A reușit să-i găsească loc țambalului și în orchestra simfonică, dar și în orchestra de cameră. Activitatea creatoare a lui Victor Copacinschi o putem diviza în două părți: folclorică și clasică. Activând în Orchestra *Fluieraș* pe parcursul a douăzeci de ani, și-a realizat visul care consta în propagarea țambalului ca instrument național, ce a ajuns să fie pulsul, energia muzicii populare moldovenești. În acei ani, V. Copacinschi era considerat drept cel mai virtuos țambalist, al cărui repertoriu era alcătuit din doine, hore, balade,

melodii lăutărești, muzică academică ș.a. Avea o capacitate de muncă de invidiat, exersa foarte mult atunci când trebuia să vină cu o lucrare nouă în fața marelui public. Iată câteva perle folclorice interpretate de redutabilul instrumentist: *Sârba ca la Slobozia Mare, Mărunțica ca la Sărata-Galbenă, Balada „Miorița”, Îmbrăcatul miresei, Doina și Bătuta, Sârba și Brâul, Răzășeasca, Sârba lui Foca, Mugur, mugurel*. În fonoteca Radio Moldova se păstrează și astăzi înregistrările lui V. Copacinschi: *Monodie* de Gh. Mustea, *Variațiuni pe temă rusă* – aranjament de I. Burdin, *Ciocârlia, Doina* – semnate de însuși V. Copacinschi etc.

În numeroasele turnee concertistice de peste hotare, Victor Copacinschi a interpretat cu succes și piese folclorice ale diferitor popoare. În opinia lui, țambalul poate să reproducă toate melodiile ce cuprind în ele intonații și ritmuri naționale. Cei care au ascultat piesele populare rusești, maghiare, mongole, mexicane și altele, interpretate la țambal de V. Copacinschi, au cunoscut adevăratul lor farmec. Despre interpretarea lui Victor Copacinschi, jurnalista Rodica Iuncu a scris: „Eu cred că nu e o artă ușoară și nici nu e vorba de un diletant, atunci când faci să curgă ploaia din senin, acest senin aflându-se în sufletul artistului, atunci când potrivești degetele ploii, stropii, tocmai pe corzile întinse ale dorului, iar acest dor este al vieții, al dragostei de om și pământ, de lume; cred că ne aflăm în fața unui talent veritabil, a cărei creație se dezvăluie în fața mulțimii, care îl apreciază nemijlocit la fața locului” [48].

Talentul polivalent al lui V. Copacinschi nu s-a limitat la propagarea muzicii populare sau a celei în stil folcloric. Treptat, artistul a început să interpreteze la țambal lucrări de B. Bartók, G. Enescu, Kodály, apoi F. Lizst, A. Hacıaturian în aranjamente proprii, diversificând programele concertistice ale *Fluierașului*. Țambalul în mâinile lui V. Copacinschi a dezvăluit toate posibilitățile tehnice și artistice, pe care le-a demonstrat în *Toccata* de A. Hacıaturian – o compoziție plină de forță, densă, permanent elocventă, cântată de solist cu nerv și ritm de o proveniență exclusiv pasională.

Abordarea muzicii clasice a luat amploare în anii 1980–1982 și 1985–1987, când a condus Ansamblul de concert *Rapsodia* al Filarmonicii din Chișinău. Repertoriul ansamblului respectiv a fost alcătuit din mai multe aranjamente pentru țambal ale opusurilor muzicale din muzica academică clasică și contemporană, dintre care menționăm: *Apelul păsărilor, Ciclopia, Tamburina* de J.P. Rameau; *Suita* de Fr. Couperin, *Passacalia* de G.F. Händel, *Preludiul în do diez minor* de S. Rahmaninov, *Asturia* de I. Albéniz, piese de J.S. Bach, F. Chopin etc. Victor Copacinschi a fost și un promotor al muzicii compozitorilor contemporani din Republica Moldova.

Și totuși, faima muzicianului V. Copacinschi este legată, în primul rând, de activitatea lui în funcția de solist-instrumentist al *Fluierașului* și de propagarea muzicii foclorice moldovenești. Anume pentru munca îndelungată plină de dăruire în Orchestra *Fluieraș*, în 1979 a fost distins cu titlul de *Artist Emerit al Republicii Moldova*. Din 1987 artistul este stabilit în Austria, unde continuă să interpreteze și să propage muzica folclorică moldovenească peste hotare împreună cu familia sa: soția Emilia (violonistă, care a activat în Orchestra *Fluieraș*) și fiica Patricia, care este stabilită în Elveția (recunoscută violonistă, laureată a multor premii prestigioase, dintre care *Classica nova*, *Grammy* etc.).

Activitatea interpretativă a lui V. Copacinschi nu și-a pierdut actualitatea, fapt confirmat în recenzia lui A. Petric: „Astăzi, când societatea este zdruncinată de situația politică, când oamenilor simpli le vine greu să facă față noilor transformări ale perioadei de tranziție, dar mai ales acei oameni care în număr mare sunt plecați la muncă peste hotare ca să-și îmbunătățească starea materială simt nevoia de a-și însori zilele, de a-și alina dorul ascultând muzică populară. Moldoveanul, oriunde s-ar afla, când aude sunetele legendarei *Ciocârlia*, se întoarce cu gândul la cei rămași acasă, la codrii și izvoarele noastre. Trilurile *Ciocârliei* mereu s-au asociat cu libertatea, liniștea și bucuria de a te afla lângă cei dragi. Strălucitul țambalagiu V. Copacinschi – un rebel al muzicii, care a revoluționat țambalul, introducându-l în marea muzică, a interpretat *Ciocârlia* așa cum nimeni nu reușise până la el” [82].

Lucian Cocea (21.VI.1940, Voloca, jud. Cernăuți – 10.IX.2019, Chișinău) – violonist și dirijor secund al Orchestrei *Fluieraș* a Filarmonicii Naționale din Chișinău. A început să studieze vioara de la frageda vârstă de cinci ani sub îndrumarea tatălui său, absolvent al Conservatorului din București. Mai târziu, fiind elev al Școlii de Muzică din orașul Cernăuți, clasa profesoarei Gertruda Tatal, participă la un concurs, unde a cântat vestita *Ciocârlie*, fiind apreciat cu nota maximă. În 1956 tânărul violonist a venit la Chișinău, unde a studiat și a absolvit Conservatorul de Stat G. Musicescu (1957–1964), în clasa profesorului Gheorghe Neaga (vioară). După anul doi de studii, la recomandarea legendarului I. Burdin, este numit dirijor al Orchestrei de Tineret a Filarmonicii din Moldova, unde a activat până în anul 1964. Concomitent, în anii 1958–1962, a fost violonist în orchestra Teatrului muzical-dramatic *A.S. Pușkin*.

După absolvirea Conservatorului, în anul 1964, la vârsta de 24 de ani, este angajat ca dirijor secund al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*. În anul 1967 pleacă în primul turneu împreună cu Orchestra *Fluieraș* și prim-dirijorul S. Lunchevici în Canada, urmând apoi să cutureiere toată

Uniunea Sovietică, dar și alte țări. Pentru munca depusă în slujba culturii muzicale basarabene, în anul 1967 a fost decorat cu titlul *Artist Emerit* din Republica Moldova, peste câțiva ani – *Artist al Poporului* din Republica Moldova. Unicul biograf al lui L. Cocea, V.I. Nicușor, a scris: „Maestrul L. Cocea a moștenit atât talentul, cât și bunătatea, hărnicia și modestia tatălui său, marele interpret-muzicant Ion Cocea de la Cernăuți” [78].

Gheorghe Banariuc (10.III.1951, satul Corjeuți, Lipcani) – violonist, dirijor, aranjour și autor a circa trei sute de piese orchestrale și vocale în stil folcloric. Până la întâlnirea cu S. Lunchevici și Orchestra *Fluieraș*, a parcurs o lungă cale de creație. Despre copilăria sa grea, Gh. Banariuc a relatat în articolul *Melodia exprimă sufletul creatorului*: „Am avut norocul să mă nasc la nordul Moldovei, acolo unde se păstrează folclorul cu sfințenie. Or, dragostea mea pentru muzică pornește anume de aici. În copilărie ascultam melodii de o frumusețe rară, interpretate de lăutarii Victor Coca, Dumitru și Alexandru Ciobanu, melodii care mă impresionau și care mă îndemnau și pe mine să le cânt. E limpede deci că doream să cresc mare și să mă fac muzicant” [7, p. 4].

Referitor la începutul studiilor sale muzicale, Gh. Banariuc consemna: „Tatăl meu dorea cu orice preț să mă vadă medic, de altă specialitate nici să audă. Și după absolvirea clasei a opta m-am prezentat la Soroca pentru a susține admiterea la Școala de Medicină, dar fratele meu m-a îndemnat să-mi încerc norocul la Școala de Iluminare Culturală, care era chiar alături” [ibidem, p. 4]. Muzicianul, în taină, a susținut examenele de admitere. „Tata așa plângea când a citit înștiințarea despre admiterea mea la Școala de Iluminare Culturală din Soroca”, își amintește muzicianul [ibidem]. În anul 1970 a absolvit Școala de Cultură *E. Sârbu* din Soroca, specialitățile *Dirijor de orchestră de instrumente populare* și *Vioară* (clasa profesorului Teodor Revencu), apoi a studiat la Institutul de Arte *G. Musicescu* din Chișinău (1971–1975) cu profesorii: Valentin Vilinciuc – dirijat de orchestră, Iacob Voldman – vioară, C. Rusnac – armonie, orchestrație.

După absolvirea Institutului își începe activitatea în domeniul muzicii populare. Ca violonist a activat în formația *Balada* (1970–1971), apoi în Orchestra de muzică populară *Folclor* a Radioteleviziunii din Moldova (1975–1980) și *Mărțișor* a Casei *Orășenești a Tineretului* din Chișinău (1980–1988). Paralel, Gh. Banariuc a realizat multe aranjamente folclorice orchestrale și vocal-orchestrale pentru soliștii Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac, Irina Loghin, Mihai Ciobanu, Maria Sarabaș, Valentina Cojocar, Nicolae Cibotaru, inclusiv pentru Zinaida Julea, cu care a stabilit cele mai fructuoase colaborări. Anume la insistențele Zinaidei Julea, Gheorghe Banariuc a

fost invitat în celebra Orchestră *Fluieraș*, condusă de S. Lunchevici, propunându-i-se funcția de dirijor secund.

Anii 1988–1991 au fost cei mai rodnici în activitatea creatoare a lui Gh. Banariuc. Anume în acea perioadă a atins cele mai înalte culmi ale profesionalismului în calitate de dirijor de orchestră. Practica acumulată în cadrul repetițiilor și în nenumăratele concerte dirijate în diferite colțuri ale lumii l-a inspirat să-și continue activitatea de creație în calitate de dirijor și în alte colective: Orchestra de muzică populară *Mugurașii* a Liceului de Muzică C. Porumbescu, Ansamblul de muzică și dansuri populare *Joc*. Dar cu *Fluierașul* nu a pierdut legătura nicicând, compunând piese originale în stil folcloric.

Primul cântec, *Văzui tinerețea mea*, l-a compus în anul 1987 pentru cântăreața Valentina Cojocar pe versuri de Grigore Vieru, urmând să colaboreze și cu alți soliști. Ținem să remarcăm faptul că nota distinctivă a pieselor semnate de Gh. Banariuc o constituie linia melodică aparte care se memorează ușor, profunzimea și frumusețea lor. Din cuvintele autorului despre cântecele sale: „Esențialul e să cunoască toți ce a creat poporul nostru – asta ne-ar face mai buni, mai cuminți. O plăcută surpriză a fost pentru mine când am aflat că îndrăgiții interpreți de peste Prut, Irina Loghin și Benone Sinulescu, au inclus pe discurile lor, care au apărut recent, și cântecele mele *Văzui tinerețea mea* și *Tot am zis noroc, noroc*, dar trebuie să recunosc că Valentina Cojocar le interpretează mai cu suflet, cu o mai mare trăire și sinceritate. Mă bucură tot ce reușesc să fac cu Orchestra *Fluieraș*, în care activez de mulți ani” [ibidem].

Pentru merite deosebite, lui Gh. Banariuc i s-a decernat titlul onorific *Artist Emerit din Republica Moldova* (1992).

3.2.2. Componenta soliștilor-vocaliști ai Orchestrei *Fluieraș*

În postura sa de prim-dirijor și conducător artistic al Orchestrei *Fluieraș*, S. Lunchevici a fost mereu în căutarea cadrelor artistice, fiind îndrumătorul și educatorul tuturor membrilor colectivului. Instinctul profesionist l-a ajutat mereu să-i descopere pe cei mai talentați soliști-vocaliști, împătimiți de cântecul popular. Mai mulți cântăreți ai Orchestrei *Fluieraș* au ajuns să cunoască faima internațională. Unii soliști, înfrumusețând cu participarea lor programele de concert ale colectivului peste ani, petru a se afirma, și-au ales chiar alt gen de muzică. De exemplu, inegalabila Maria Bieșu și-a început cariera de cântăreață sub aripa protectoare a lui S. Lunchevici în Orchestra *Fluieraș*, fiind studentă în anul III la Conservatorul din Chișinău. Deja peste un an de

zile, la sugestia maestrului, a ales scena muzicii clasice. Nina Crulicovschi a cântat în *Fluieraș* în perioada 1973–1975, după care a decis să cânte muzică ușoară. Aceeași schimbare s-a produs și cu Olga Ciolacu, care a cântat în *Fluieraș* în anii 1980–1982, dar și cu Ana Barbu, care venise în orchestră în 1993, cu puțin înainte de decesul prematur al artistului. Unii cântăreți, venind în colectiv din mediul academic, au devenit interpreți de muzică populară. Aici ne referim cu precădere la solista Teatrului Național de Operă și Balet din Republica Moldova, Eudochia Lica, care a activat în orchestră din 1961 până în 1973. O metamorfoză fericită s-a produs și cu talentatul cântăreț Vasile Marin, fost dansator de balet, care a activat în Orchestra *Fluieraș* pe parcursul anilor 1979–1987. Uneori Orchestra *Fluieraș* devenea pentru câțiva ani laborator de perfecționare artistică pentru artiștii-soliști care activaseră în alte formații, aici ne referim la Dumitru Gheorghiu, Anatol Latîșev, Mihai Matieșu. Dar un aport incontestabil în propagarea folclorului basarabean pe scară mondială aparține celor patru soliști-cântăreți deveniți legende: Nicolae Sulac, Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu și Zinaida Julea. Portretele lor de creație sunt prezentate mai jos.

Tamara Ciobanu – născută în 1914 în satul Berezlogi, județul Orhei, decedată în 1990, în or. Chișinău, este una dintre primele exponente ale cântecului popular din RSS Moldovenească. După absolvirea Conservatorului de Stat din Chișinău, inițial, fiind în clasa de canto a redutabilei profesoare Lidia Lipcovschi, ulterior, în cea a profesorului L.O. Babici și, parțial, a lui V. Dolev, posedând cunoștințe academice temeinice și o cultură muzicală aleasă, este angajată și activează în perioada 1945–1951 ca solistă la Radiodifuziunea din Chișinău, unde, pe lângă repertoriul clasic, începe să cânte și piese populare. În 1948 participă la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților din Praga și zece ani consecutiv (1949–1959) cântă în cadrul *Decadei Artei Moldovenești* de la Moscova. Talentul ei este înalt apreciat, artista fiind decorată cu *Ordinul Drapelul Roșu de Muncă* (1949), pe parcursul următorilor ani decernându-i-se titlurile onorifice *Laureat al Premiului de Stat din URSS* (1959), *Artistă a Poporului din RSSM*, iar în 1960 – *Artistă a Poporului din URSS*.

Din 1949 până în 1973 Tamara Ciobanu este solistă a Orchestrei de muzică populară (în 1958 devenită *Fluieraș*) a Filarmonicii din Chișinău. Sub bagheta dirijorului Serghei Lunchevici, distinsa solistă a cântat pe parcursul a 15 ani. Numele Tamarei Ciobanu a devenit sinonim al cântecului moldovenesc în lume, poezii numind-o *Privighetoarea Moldovei*. Vocea Tamarei Ciobanu (soprană lirico-dramatică) era cu adevărat fermecătoare, distinsă prin zeci de nuanțe cu un diapazon larg și o bogată măiestrie artistică. Mulți compozitori ai vremii, printre care V. Baronciuc,

E. Coca, E. Doga, D. Fedov, D. Gheorghită, V. Rotaru, V. Vilinciuc, au scris pentru ea cântece devenite apoi şlagăre. Cântecele de jale, doinele, baladele, interpretate cu dăruire, aveau să-i asigure artistei admiraţia spectatorilor de pretutindeni, îndeosebi cântecul *Leana* avea să devină cel mai cunoscut şi mai apreciat din repertoriul cântăreţei care a cucerit inimile a mii de ascultători din republicile unionale, ţările din lagărul socialist şi de peste mări şi oceane. Alt cântec de rezistenţă din repertoriul Tamarei Ciobanu se numea *Cănăţuie. Vin, bădiţă, vin diseară*, în prelucrarea lui S. Lunchevici, la fel, se bucura de mare succes şi când era interpretat de artistă în concerte, publicul îl fredona împreună cu ea. Pe lângă cântecele de dragoste, în repertoriul Tamarei Ciobanu se regăseau şi cântece de jale (*Hai, maică, la iarmaroc*), de glumă (*Morişca, Omule cu vinul bun, Of, leliţă Mărioară* ş.a.). De un deosebit succes s-a bucurat *Doina* lui E. Coca pe versuri de Emilian Bucov: „Doina şi-a limpezit glasul, şi-a scuturat colbul de veacuri de pe aripi şi, aurindu-şi strunele, s-a înălţat tinereşte, proslăvind soarele ca pe un frate”, afirma Gleb Ciaicovschi-Mereşanu ascultând această capodoperă în interpretarea Tamarei Ciobanu [32, p. 65].

În continuare, vom enumera unele cântece lirice scrise de D. Gheorghită pentru Tamara Ciobanu: *Lele Ioană, De la mândra, Sătucul meu, Cântecul miresei*. Au fost bine-venite în repertoriul artistei şi cântecele *Puişor din deal de moară* de S. Şapiro, *Numai cântecul rămâne* de S. Lunchevici pe versuri populare ş.a. Colaborând cu Tamara Ciobanu pe parcursul multor ani, conducătorul Orchestrei *Fluieraş* susţinea că „...ea a marcat o etapă în evoluţia cântecului popular moldovenesc pe scena profesionistă; datorită ei poporul ţării noastre a aflat despre acest pământ, despre oamenii inimoşi cu sufletul deschis către tot ce e frumos şi bun” [ibidem, p. 76]. A fost aplaudată în multe ţări ale lumii: Germania, Finlanda, Cehoslovacia, Polonia, Franţa, Iugoslavia, India, Birmania, Canada.

Gheorghe Eşanu (25.IV.1927, Bălţi – 19.III.1996, Chişinău) a fost un talentat cântăreţ de muzică populară. Chiar dacă nu a avut studii muzicale (din copilărie a cântat în corul bisericesc, apoi, la vârsta de 20 de ani, a condus un cor de cântăreţi amatori), graţie extraordinarei sale voci lirice, de bariton, este angajat în 1953 în Orchestra de muzică populară *Fluieraş*, impunându-se în scurt timp ca un valoros interpret de cântece populare. În 1957 a devenit laureat al *Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor* din Moscova, după care a fost distins cu *Diploma de onoare* a Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM şi URSS. În 1958 i se conferă titlul onorific de *Artist Emerit al RSSM*. Dacă la începutul activităţii sale artistul îi fermeca pe ascultători doar cu timbrul plăcut al vocii sale, pe parcursul anilor, cântând alături de Serghei Lunchevici, a căpătat o înaltă

măiestrie sau, mai bine spus, o cultură vocală deosebită, devenind un cântăreț profesionist îndrăgit. Perseverența sa a fost răsplătită din plin, artistul reușind să devină în timp un reprezentant de vază al cântecului popular basarabean. De exemplu, un recenzent al ziarului *Lituanian Sovietică* remarcă: „Timbrul său de bariton sună fermecător în toate registrele sale și reușește să creeze acea alură de ușurință și libertate printr-o expresivitate artistică combinată cu un lirism aparte. Cu un talent deosebit a interpretat cântecele populare *Scumpa mea, Baba mea* ș.a.” [112, p. 212].

În 1964 este decorat cu Ordinul *Drapelul Roșu de Muncă*, iar în 1965 se învrednicește de titlul onorific *Artist al Poporului din RSSM*.

Repertoriul lui Gheorghe Eșanu a fost foarte variat. A interpretat cu succes cântece folclorice, precum *Frunză verde și-o sipică*, *Cine stă posomorâtă*, *Badea Macovei*, *Noaptea când răsare luna*, *Busuioc moldovenesc*, *Iese lelea din bordei*. A cântat și multe romanțe, printre care *De ce nu-mi vii*, *Vezi, rândunelele se duc* pe versuri de Mihai Eminescu, *La umbra nucului bătrân* – versuri Alexandru Dinescu și muzică Ionel Fernic ș.a. A interpretat și cântece de autor pe versuri ale poezilor contemporani, cum ar fi *Nunta mare* de A. Ranga, versuri P. Cruceniuc, *Valentina*, *Valentina* de D. Gheorghică, versuri E. Crimerman, dedicat primei femei-cosmonaut a lumii, *Valentina Tereșcova*, *Nunta colhoznică* de A. Ranga, versuri V. Tulnic, *Mândrulița* de D. Fedov, versuri I. Robul, *Floriceică, flori de tei* de T. Marin, *Doar să semene cu tine* de S. Lunchevici, *Spune lumea*, versuri P. Zadnipru. Jurnalista Lina Doroș scria: „Câtă șiretenie, istețime, cât umor popular! Iar contrastele muzicale – ba ritmul încetinit, ba un *presto* vertiginos – demonstrează înaltul profesionalism al lui Gheorghe Eșanu, totodată, descoperă și capacitățile actricești ale cântărețului și ale soliștilor orchestrei” [apud 83, p. 128]. După un concert de gală prezentat în orașul Grenoble, un ziar francez a menționat: „Gheorghe Eșanu are o voce frumoasă, lirică, cu timbru moale și plăcut, ce răsună ușor și liber în toate registrele. Cântecele lui populare și mai ales romanțele întregesc în modul cel mai fericit repertoriul ansamblului, amintirea despre care fiecare dintre noi o va purta pentru totdeauna în inimă” [98, p. 117].

În ultimii ani de viață Gheorghe Eșanu a activat în cadrul administrației Filarmonicii Naționale, apoi ca dascăl la biserica Cimitirului Central de pe strada Armenească.

Spre deosebire de colegii săi de breaslă, **Nicolae Sulac** (9.IX.1936, comuna Sadâc, județul Cahul – 8.IV.2003, Chișinău) – mare rapsod, simbol, emblemă a cântecului popular, a fost angajat în Orchestra *Fluieraș* în 1965, după ce activase în Capela corală *Doina* (1959–1960), precum și într-o serie de formații artistice: taraful cinematografului *Patria* din Chișinău, condus de Isidor

Burdin, *Ansamblul de tineret*, condus de L. Cocea, Ansamblul de dansuri populare *Joc, Lăutarii, Mugurel* etc. Însă ascensiunea sa artistică devenise triumfală când, la sfatul lui I. Burdin, a venit în calitate de solist al Orchestrei *Fluieraș* sub conducerea lui S. Lunchevici. Acestui ansamblu Nicolae Sulac i-a păstrat fidelitatea pe întreg parcursul vieții sale, fiind solist al colectivului în anii 1965–1970, 1976–1977, 1991–2003. Evoluând alături de artiștii deja consacrați Tamara Ciobanu și Gheorghe Eșanu, tânărul Nicolae Sulac menționa într-un interviu: „Nu știu dacă voi reuși să cânt mai bine decât Tamara Ciobanu sau Gheorghe Eșanu, dar, uite, mai bine decât actualul Nicolae Sulac, sigur, voi cânta, voi cânta nu ca un simplu Nicolae Sulac, ci ca Maestrul Nicolae Sulac” [96, p. 55].

Colaborarea lui N. Sulac cu S. Lunchevici a fost foarte productivă. Ion Proca, referindu-se la acest tandem, afirma: „Rămânând în limitele individualității sale, nu iese dincolo de limitele *Fluierașului*. Unde se cere, Lunchevici «îl ajută», «îi ține isonul» și spectatorilor le place acest duet al maeștrilor” [83, p. 129].

Majoritatea cântecelor artistului constituie expresia și necesitățile spirituale ale societății moldovenești într-o anumită etapă istorică. Putem afirma că N. Sulac devenise un adevărat mesager al renașterii conștiinței naționale. Din cuvintele lui Iurie Colesnic: „Vocea lui N. Sulac a început să facă ceea ce nu putea face nimeni, să ajungă în fiecă sat, să ajungă în fiecă casă, să ajungă la fiecă suflet” [96, p. 15].

Repertoriul lui N. Sulac alcătuiește zeci de cântece. Din păcate, până în zilele noastre nu avem o listă completă a pieselor interpretate de marele rapsod. Descrierea științifică a creației interpretative a lui N. Sulac ar trebui să fie unul dintre scopurile esențiale ale muzicologilor folcloriști. A devenit primul cântăreț care a interpretat capodopera folclorică *Miorița* pe scenele concertistice naționale. Ion Paulencu mărturisea: „În *Miorița*, Nicolae Sulac copleșea anume cu timbrul și cu diapazonul lui. Cânta atât de liber și atât de profund! Când am auzit pentru prima oară *Miorița* interpretată de el, mi-am zis, Doamne, omul ăsta cântă ca un filosof, ca un filosof al poporului român, dar și ca un artist dăruit cu har divin” [ibidem, p. 96].

Specificul artei lui N. Sulac constă în faptul că el a fost cântăreț-interpret și, concomitent, autor de muzică și versuri pentru multe din cântecele sale. Talent viguros, N. Sulac a încercat, pas cu pas, să improvizeze, apoi și să creeze pe baza motivelor și frazelor melodiilor populare cântece noi, scriind pentru ele și textele. Aceste creații s-au bucurat de un foarte mare succes. E de ajuns să ne amintim de faimosul cântec *Sadâc*, ce reprezintă un omagiu adus baștinei sale. Subliniem faptul

că Nicolae Sulac a compus cântece proprii în diferite varietăți, spre exemplu, *Foaie verde magheran* – doină, *Visul mândrei mele*, *Inimioară cu dor mult* – cântece de dor, *În grădină la izvor*, *Puiu, cucule* – cântece lirice, *Turnați vin și dați găluște* – cântec de nuntă, *Balada soldatului*, *Strigături* – cântece de veselie ș.a. Fiind tot timpul în căutarea unor noi modalități de expresie, Nicolae Sulac a adus în ultimele sale programe de concert și bocetul.

L. Cocea își amintește: „Nicolae Sulac a experimentat și genul muzicii ușoare, interpretând șlagăre rusești, armenesti, azere, franceze, spaniole. A rămas însă neîntrecut și irepetabil anume prin cântecele noastre folclorice” [ibidem, p. 103].

Grație marelui talent, în 1967 marelui rapsod i se decernează titlul onorific *Artist al Poporului*, iar în 1992 este decorat cu *Ordinul Republicii*. În semn de omagiu lui Nicolae Sulac, Palatul Național din Republica Moldova astăzi îi poartă numele.

Încă elevă la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău, **Zinaida Julea** (2.XII.1951, Hârbovăț, Anenii Noi), recomandată de Isidor Burdin, este angajată de S. Lunchevici, în 1968, în Orchestra *Fluieraș*. „Era iarnă, își amintește artista, nu aveam ce îmbrăca și încălța și voiam să mă întorc în sat. Despre intențiile mele i-am povestit lui Isidor Burdin și chiar în acea seară, marele S. Lunchevici mi-a telefonat la căminul unde locuiam zicându-mi: «Zinaida, bună seara, sunt Serghei Lunchevici. Măine, la ora 18:00, te aștept la Filarmonică. Vreau să te ascult». Am rămas uluită, mută. Nu puteam să cred că la celălalt capăt al firului era idolul meu, Serghei Lunchevici. Chiar în acea seară, după ce am susținut proba, am fost angajată în Orchestra *Fluieraș*. Eram în culmea fericirii că puteam să cânt, la 16 ani, într-un colectiv atât de vestit, alături de artiști celebri ai cântecului popular, Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Nicolae Sulac și, bineînțeles, sub bagheta celebrului Serghei Lunchevici” [49, p. 12].

Repertoriul vocal-concertistic al Zinaidei Julea, la alcătuirea căruia o mare contribuție a avut însuși Serghei Lunchevici, a inclus piese diverse ca genuri: doine, balade, cântece de veselie și de joc. Dintre primele lucrări interpretate de solista acompaniată de Orchestra *Fluieraș* fac parte: *Floricea de pe deal*, *Hop*, *țup-țup*, *mălai de hrișcă*, *M-a-nvățat un moș bătrân*, *Sub vișinu-nflorit*, *Vezi, rândunelele se duc*, *Car frumos cu patru boi*, *Te-aștept pe-același drum*, *Adio, clipe fericite*, *Mi-e dor de ochii tăi adânci* ș.a. A interpretat române și cântece semnate de S. Lunchevici (*Vin diminețile*, *De-ar fi mijloace pe versuri* de M. Eminescu, *Mărțișoare*, *Doina Moldovei* pe versuri de Gr. Vieru) și de Gh. Banariuc: *Arde lumina-ncet*, *Mândro*, *ți-am luat basma*, *Șapte fete la băiat*, *M-am născut într-un bordei*. Referindu-se la calitățile interpretative ale Zinaidei Julea, Constantin

Tănase sublinia: „Îmi place această cântăreață cu vocea ei când moale, cu aromă de gutuie, când tulburătoare ca pânzele unei gondole, ce se topesc în seninul Mării Marmara, când aprinsă ca o pădure cuprinsă de pojarul toamnei, când tremurătoare ca o tăcere cu țurțuri de aur pe la margini...” [97, p. 7].

Dacă ar fi să facem o retrospectivă a cântecelor lansate de Z. Julea în perioada când a activat la *Fluieraș* alături de maestrul Serghei Lunchevici, sigur ne apar în minte șlagărele *Joc mare*, *Astă horă-mi place mult*, *Pe ulița satului*, *Radu mării*, *Lume, lume*.

Z. Julea își amintește: „Am cântat în foarte multe țări. Mi s-a propus chiar să rămân în Brazilia, Mexic, Italia și propunerile erau solide, iar impresarii de nădejde. Bineînțeles că dacă rămâneam, nu cântam muzică populară, or, muzica noastră avea să fie pe planul doi. Mi s-ar fi cerut să cânt cântece din repertoriul internațional cu diferite orchestre” [51, p. 7].

De-a lungul anilor, Z. Julea a colaborat cu Orchestra *Lăutarii* (dirijor Nicolae Botgros), cu care a și lansat un album de mare succes, *Pentru inima oricui*, cu orchestrele *Mugurel* (dirijor Ion Dascăl), *Folclor* (dirijor Petre Neamțu), Orchestra ansamblului de dansuri populare *Joc* (dirijor Gheorghe Șevcișin), *Orchestra simfonică a Companiei de Stat Teleradio Moldova* (dirijor Gheorghe Mustea), orchestrele de muzică populară din România *Ciprian Porumbescu* (dirijor George Sârbu), *Rapsozii Botoșanilor* (condusă de Ioan Cobîlă) și nenumărate tarafuri. Azi își continuă activitatea artistică în Orchestra de muzică populară condusă de frații Vasile și Vitalie Advahov din cadrul Primăriei Municipiului Chișinău. Din 2016 este *Cetățean de Onoare al Municipiului Chișinău*.

Mai jos redăm lista celor mai reprezentative cântece din repertoriul Z. Julea, care fac istorie: *Hora din bătrâni*, *Am o țară și un neam*, *Zâna mării*, *Asta-i nuntă de boieri*, *Inima*, *O maică bătrână* (baladă), *Ia mai cântă-mi, cucule* (doină), *Sârba de demult*, *Cântă, lume, și petrece*, *Dă, Doamne, la om noroc*, *Balada plopului*, *Măicuța m-a dat departe* (doină), *Rău mă doare inima* (doină), *Vino, lăutarule, la masă*, *De ce m-ați dus de lângă voi* (romanță), *Măi bade, te-ai lăudat* (bătută), *Hora mare*, *Chitara romana*, *La paloma*, *O melodie pentru tine*, *Sârba tuturor*, *Lume, nu mă judeca*, *Cântecul străinătății*, *Bate doba, bate, bate*, *Foaie verde-a bobului*, *O lacrimă de dor*, *Boala, boală*, romanța *La noi*.

Pe parcursul carierei sale artistice, grație vocii inconfundabile și măiestriei interpretative, i se conferă titlurile onorifice *Artistă Emerită din Republica Moldova* (1976), *Artistă a Poporului din*

Republica Moldova (1985), este deținătoarea Ordinului *Meritul Civic* (1993) și a Ordinului *Republicii* (1995).

Lucrând la *Fluieraș*, așa cum menționam anterior, cu personalități artistice de prim rang, Serghei Lunchevici a reușit să le ofere un punct de sprijin, să facă astfel ca fiecare să se simtă realizat ca artist, dovadă fiind numerele solo interpretate de angajații ansamblului, titlurile lor onorifice. Dirijorul S. Lunchevici a reușit să devină pentru colegii săi de breaslă și autoritate, și model.

3.3. Repertoriul – factor definitoriu al activității Orchestrei *Fluieraș*

Activitatea unui conducător artistic, pe lângă asigurarea în colectiv a unui climat psihologic favorabil, îndrumarea membrilor formației, include alte câteva sarcini importante: întocmirea repertoriului muzical, poetic, coregrafic, pregătirea și realizarea noilor programe de concert.

Definit ca „totalitatea operelor de artă (piese, compoziții muzicale etc.) incluse în programul unui colectiv artistic”, ca „suma lucrărilor muzicale executate de un solist sau de un ansamblu” [DEX], repertoriul rămâne un element-cheie, un factor definitoriu în asigurarea succesului unui solist sau al unei orchestre. „Pentru sistematizarea repertoriului muzical al unui popor, al unei etnii sau regiuni, subliniază V. Chiseliță, savanții apelează, de regulă, la trei criterii fundamentale: 1) originea; 2) funcția socială; 3) organizarea internă a creațiilor (conținut, structură, formă, limbaj, stil)” [28, p. 32]. Un alt muzicolog, profesor universitar, Ciprian Para, susține că „în alegerea partiturilor ce urmează a fi abordate, mai apoi redactate într-un viitor concert, funcționează două criterii: unul ar fi cel subiectiv, dictat de stadiul cultural, talentul și gustul artistic al interpretului la moment, apropiate și cercetate în profunzime, celălalt, pragmatic, în care intră anumite titluri cerute de impresar sau de juri (pentru concursuri, festivaluri naționale și internaționale), care nu întotdeauna satisfac preferințele subiective ale dirijorului” [79, p. 9]. Evident, în constituirea unui repertoriu se țin cont și de aspectele politicii culturale, de managementul instituțiilor de spectacol, ce promovează anumite lucrări cerute de piață, de consumatorii de artă. În perioada socialismului, repertoriul unui ansamblu depindea și de cenzura destul de drastică, de ideologia regimului, care impunea includerea în repertoriu a lucrărilor de autor în care erau elogiabile realizările Partidului Comunist, prietenia dintre popoare, avantajele colectivizării, ale vieții noi etc.

Cât privește repertoriul Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, o trecere în revistă a acestuia, din perspectiva criteriilor indicate mai sus, scoate în evidență faptul că dirijorul S.

Lunchevici, bun cunoscător al folclorului muzical autohton și, în același timp, cu studii academice profunde, a optat pentru o diversitate de lucrări ca origine, gen, formă, structură, limbaj, funcție socială, impact asupra publicului etc.

Abordarea problemei privind repertoriul Orchestrei *Fluieraș* impune câteva precizări, care ar justifica, după părerea noastră, includerea în programele de concert a unui număr destul de mare, în special de piese vocale, parțial orchestrale, de factură propagandistică. Este vorba despre cenzura drastică ce exista în perioada în care a activat S. Lunchevici în calitate de prim-dirijor și de conducător artistic. Or, influența organelor puterii de stat în alegerea repertoriului de concert al unui interpret, al unei orchestre, al unui ansamblu de estradă etc. era enormă. Înseși relațiile lui S. Lunchevici cu reprezentanții puterii erau destul de complicate, din cauza că el opta pentru libertate deplină în alcătuirea repertoriului. Orice program de concert era admis pentru a fi prezentat publicului după analize minuțioase în cadrul ședințelor comisiilor de cenzură de diferite trepte. „Pe atunci erau o mulțime de consilii, cu foarte mulți cinovnici, care nu știau ce este muzica, judecând-o din punct de vedere ideologic, fără a pătrunde în esență, fără a asculta până la capăt piesa”, sublinia Z. Julea [83, p. 183]. În aceeași ordine de idei, N. Sulac, referindu-se la impactul cenzurii asupra artistului, afirma: „Tocmai aici vine vorba despre tot felul de funcționari, care îmi formau sau, să zic mai bine, îmi deformau repertoriul și talentul. Fiindcă toți, de la paznicul Filarmonicii până la ministru, mă tot învățau ce să cânt și ce nu. Mai cu seamă mă dădăceau așa-numitele consilii artistice... Ce să mai vorbesc de cântecele mele, mai toate categorisite drept simpliste? În schimb, îmi vârau pe gât texte primitive și săltărețe, pe gustul lor. Dacă mă plângeam ministrului, dumnealui îmi răspundea: «Ei sunt specialiști, Nicolae, trebuie să-i ascuți». Atâta osârdie, ca să mă facă băiat cuminte și zero-artist” [96, p. 150-151].

Așa-numitele consilii artistice aveau criterii bine definite de evaluare a repertoriului, de la care niciun artist, nicio piesă nu puteau face abatere. În primul rând, „conținutul” numerelor concertistice trebuia să corespundă principiilor ideologico-politice ale partidului comunist aflat la putere. Toate concertele consacrate evenimentelor importante de partid erau în consonanță cu ideologia acestuia. Într-un interviu de-al său, solista Z. Julea relatează: „Era în ajunul *Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist* din RSSM. Cu această ocazie, se pregătea un program artistic festiv. Serghei Lunchevici îmi zice că Secția cultură a Comitetului Central a aprobat programul muzical, în care vor cânta Maria Bieșu, Nicolae Sulac și eu, ca reprezentantă a tinerei generații (aveam 16 ani). Fericită, îl întreb ce voi cânta. Lunchevici îmi răspunde că cei de la conducere au

decis în favoarea cântecului *Поклонитесь хлебу русскому* (*Închinați-vă pâinii rusești*) de Boris Ivanov. La refuzul meu, S. Lunchevici m-a dus la directorul Filarmonicii, spunându-i că Julea nu vrea să interpreteze cântecul, atenționându-mă totodată că trebuie să-mi dau seama cu cine și ce vorbesc. Hotărâtă, am replicat că nu vreau să mă închin pâinii rusești, că noi o avem pe-a noastră. Ca urmare, am fost scoasă din spectacol, cei din minister fiind anunțați că sunt bolnavă și nu voi putea cânta” [52, p. 105-106].

Pentru ca să fie aprobate și câteva cântece populare autentice, artistul era obligat să interpreteze cântece ideologice, idee desprinsă și dintr-o afirmație a lui N. Sulac: „Mi se puneau condiții: dacă ai să cânti atâtea și atâtea ceastușki despre tractoriști, mulgătoare, tutunari, atunci, poftim, poți cânta și un cântec ceva mai liric” [96, p. 152].

Orice abatere de la programul de concert aprobat de consilii era sancționată dur. Despre un atare caz, S. Lunchevici își amintea: „Am pornit într-un turneu internațional în Brazilia cu ansamblul *Joc* (am fost rugat să-l înlocuiesc pe conducătorul tarafului, care se îmbolnăvise). Timp de două săptămâni am studiat repertoriul programului: 14 lucrări. În Brazilia, tocmai venise la putere junta militară, care l-a înlăturat de la președinție pe liberalul Kubicec, un adversar al comunismului. În orașul Manaus, dansatorii ansamblului *Joc* au terminat concertul cu dansul *Samba*, iar publicul înduișat a început să cânte *Подмосковные вечера*. Eu, dorind să fiu solidar cu publicul, am ridicat bagheta și orchestra a prelungit melodia. A doua zi presa locală a scris că spectatorii au cântat *Internaționala*, iar noi, în scurt timp, am fost izgoniți din țară ca persoane non grata. La revenire, tot ansamblul, 63 de artiști, *in corpore*, a fost invitat de Ecaterina Furțeva, ministrul culturii al URSS, pentru a da explicații” [83, p. 100-101].

Un alt criteriu impus de cenzură se referea la numele autorilor de piese muzicale. În repertoriul orchestrei puteau fi incluse doar creații ale membrilor Uniunii Compozitorilor. „Dacă un cântec răsună mai frumos, mai românește, atunci nu era aprobat, pentru că ziceau că-i de peste Prut, că nu-i de al nostru. [...] Dacă un cântăreț spunea că textul și melodia îi aparțin, atunci piesa avea aceeași soartă. Motivul invocat era că totul trebuia să fie luat de la țară. Au fost și-n cazul meu cântece care nu au corespuns exigențelor. În muzica ușoară, am o piesă foarte frumoasă, *E trist poetu-n fața mării*. Nu a fost aprobată de comisie, pentru că am spus că melodia îmi aparține, iar eu nu eram membru al Uniunii Compozitorilor. Atunci am făcut o înțelegere cu maestrul Gheorghe Mustea, care a afirmat pentru membrii Consiliului artistic că această compoziție îi aparține și atunci ea a trecut cenzura”, susținea Z. Julea într-un interviu [83, p. 183-184]. Este și cazul lui N. Sulac,

căruia i-a fost interzis să interpreteze în spectacole cântece semnate de el, din simplul motiv că nu era membru al Uniunii Compozitorilor. Cu multă durere în suflet, artistul menționa: „Am și cântece compuse de mine în stil popular. Dar îmi vine foarte greu să strecor câte unul în fața spectatorilor: le pun opreliști consiliile artistice. Ba melodia e prea jalnică, ba cuvintele nu-s pe gust, ba-i învechită ideea. Și-i vorba deseori de cântece cântate din moși-strămoși, aprobate de istorie...” [96, p. 148]. Chiar și cântecele vechi, bătrânești, datând din vremuri străvechi, erau interzise de către cinovnici, acestea fiind considerate dăunătoare în plan ideologic. Spusele trompetistului Gh. Usaci, membru al orchestrei *Fluieraș*, justifică această afirmație: „În acei ani, N. Sulac și-a descătușat cu adevărat talentul. Dar să aduci în acei ani în scenă cântecul folcloric autentic însemna să lupți cu ideologia timpului. Mai tinerii de azi nici nu-și pot imagina că, interpretând *Dor de mamă*, artistul era învinuit că tânjește după Patria-mamă, interpretând *Murgule, murgușul meu*, era învinuit că instigă la mișcarea haiducească, iar cântând balada *Miorița*, chipurile, plânge, bocește, iar noi «construiam comunismul» și eram atât de «fericiți». «Нельзя!» era verdictul” [96, p. 116].

Sub incidența cenzurii au căzut și o serie de specii folclorice: balada, doina, cântecul de dor, bocetul, care, totdeauna, au făcut parte din patrimoniul cultural românesc. „Înainte nu-mi dădeau voie să cânt doina noastră. Spuneau că e un «cântec de moarte». Azi nu-mi dau voie să cânt cântecele care ar vorbi despre ce ni se întâmplă. Zic că fac politică. De când cântecul chiar patriotic e politic? Nici prietenii mei nu mă înțeleg chiar întotdeauna” [ibidem, p. 157].

Însăși noțiunea de „folclor muzical autentic” a fost denaturată de-a lungul câtorva decenii. Cortina de Fier a regimului comunist a blocat toate legăturile cu România, unde folcloristica, etnomuzicologia aveau ca obiect de cercetare conceptele *doină*, *colind*, prin care, la UNESCO, ne definim ca specific național. Având în vedere această stare de lucruri din Moldova, este lesne de înțeles, pe de o parte, includerea în repertoriul orchestrei a pieselor angajate, proletcultiste, pe de altă parte, strădaniile conducătorului artistic de a ține piept, în măsura posibilităților, acestui atac al cenzurii. Amintindu-și de acele vremuri, care și-au lăsat amprenta asupra artiștilor, N. Sulac consemna: „...unii, care astăzi poartă la reverul hainei tricolorul, pe atunci, în cadrul consiliului, strigau să nu-mi permită să cânt *Miorița*, fiindcă această baladă cheamă lumea la răscoală. Iar când cântam *Dor de mamă*, ei se întrebau: «Ce are el în vedere, pe care mamă o plânge?». Parcă nu știau de ce «mamă» ne-am despărțit în '40. Pe aceea o plângeam... Ei bine, ziceam eu, oameni buni, țineți cont de măiestria interpretării: eu pun suflet în aceste cântece, nu umblu cu lozinci. Știam eu ce știam” [96, p. 154].

După 25 de ani de la dispariția lui S. Lunchevici, evaluând activitatea acestui mare și inegalabil artist, desfășurată în condițiile regimului, ale cenzurii, ale activității comisiilor de partid pentru repertoriu, considerăm că el a reușit totuși, de-a lungul a circa 40 de ani, să includă, chiar dacă nu într-un număr destul de mare, în programele de concert balade, cântece de dor, doine, cântece de leagăn. Anume acestea alcătuiau nucleul repertoriului solistic al maestrului Serghei Lunchevici: *Balada* de C. Porumbescu, *Cântec de leagăn*, prelucrare de I. Burdin, *Jalea țiganului* ș.a. Cât privește interpretarea de către S. Lunchevici a piesei *Jalea țiganului*, Nina Ionașcu, soția regretatului artist, consemna: „Noi, ceilalți, știam că, dacă Serghei Lunchevici cânta *Jalea țiganului*, lăcrima Soroca, iar dacă interpreta un preludiu din creația lui Debussy, se umplea Franța cu lacrimi”²⁹.

Comentând de pe pozițiile ideologiei comuniste modul în care S. Lunchevici interpreta renumita *Baladă* a lui C. Porumbescu, jurnalista L. Doroș afirma: „Melodiile populare, cu intonații de doină și horă, se rânduiesc una după alta. În interpretarea lui Lunchevici, ea e o piesă pătimasă, cu un acut conflict social, plină de demnitate artistică și de un nobil temperament. Într-o pornire emoțională, de o forță enormă, răsună tema tragediei talentului din popor. Și, totodată, fericirea ultimei lupte, fericirea biruinței morale asupra respingătoarei lumi a bogătașilor. Probabil că în *Baladă*, ca nicăieri în altă lucrare, îl vedem pe Lunchevici în toate ipostazele sale: și ca muzician virtuoz, și ca artist-filozof. Ca pe un adevărat lăutar” [apud 83, p. 130-131]. În opinia noastră, afirmația jurnalistei accentuează un alt aspect destul de trist din perioada sovietică: supunerea criticii muzicale, alături de cea literară, aceluiași exigențe ideologice. Or, a interpreta *Balada* lui Porumbescu, implicit, modul de interpretare a acesteia de către Lunchevici din perspectiva *unui acut conflict social*, a *fericirii ultimei lupte*, a biruinței morale asupra respingătoarei lumi a bogătașilor înseamnă fie o subordonare totală ideologiei, fie o necunoaștere a esenței acestei capodopere, chiar și sub aspectul stărilor trăite și codificate de compozitor în piesă.

Dificultățile cu care se poate confrunta conducătorul orchestrei de muzică populară în procesul de alcătuire a repertoriului sunt multiple. G. Ciaicovschi-Mereșanu explica astfel una dintre aceste probleme: „Pentru a fi înțeleși mai bine, vom face o comparație cu posibilitățile unor colective artistice – orchestre simfonice, capele corale, ansambluri de cameră ș.a. Literatura muzicală pentru asemenea colective dispune de nenumărate lucrări, create de compozitori în decurs de multe veacuri. Orice dirijor se poate adresa acestei bogate și variate literaturi, pentru a alcătui un program de concert [...]. Or, dirijorul unei orchestre populare contemporane trebuie să țină seama

că, înainte de a include o melodie populară în repertoriul activ al orchestrei, ea trebuie prelucrată, armonizată, orchestrată. Pe lângă acestea, materialul propus pentru interpretare trebuie să fie studiat și învățat pe dinafară de către membrii unui ansamblu de muzică populară, căci așa cere tradiția. Executarea, în timpul concertului, a unei bucăți de muzică populară pe note este exclusă și în zilele noastre” [32, p. 73-74].

Pentru a înțelege și mai bine condițiile în care a activat S. Lunchevici, relațiile lui, așa cum menționam mai sus, destul de tensionate cu cei de la conducere, cauzate de cenzură în alcătuirea repertoriului, vom invoca în continuare câteva date privind atitudinea guvernanților față de acest genial artist. Dincolo de toate distincțiile de stat care i s-au conferit pe parcurs, cea mai mare fiind *Artist al Poporului*, S. Lunchevici nu a fost un alintat al autorităților. În acest sens, după mai mulți ani de la trecerea în neființă a soțului său, Nina Ionașcu-Lunchevici mărturisea: „Serghei a cucerit jumătate de glob cu frumoasa orchestră, dar nu a încropit niciun ban de o mașină. În timpul studenției, a locuit în cămin. Căsătorindu-ne, am locuit mai mulți ani, de asemenea, în cămin. Fiica sa era în prag de școală. Serghei era deja *Artist al Poporului* și noi nu aveam cuibul nostru. Dar s-a produs o întâmplare: de *Ziua Miliției Sovietice*, care se sărbătorea cu mare pompă, Orchestra *Fluieraș* a fost inclusă în spectacolul de la Moscova. După concert, ministrul de interne al URSS, Șciolokov, îi telefonează lui I. Bodiul și-l întreabă: «Cum așa, la voi nici artiștii poporului n-au acoperiș deasupra capului?». În 24 de ore ni s-a pus la dispoziție un apartament cu patru camere. Mai să ne ieșim din minți de bucurie. În toată viața lui, s-a odihnit ca lumea de două ori: zece zile la mare și cinci – la Holercani” [99, p. 13].

În concluzie, S. Lunchevici, dincolo de cenzura instituită de regim, care a impus includerea în repertoriul orchestrei *Fluieraș* a unor piese cu caracter ideologico-propagandistic, a săpat în adâncurile zestrei folclorice muzicale autohtone, valorificând și dând viață scenică unor inestimabile capodopere muzicale, diverse ca genuri, afirmându-se în calitate de compozitor, aranjor și interpret.

3.3.1. Repertoriul național de muzică populară

Discutând despre arta interpretării și, tangențial, despre repertoriu, S. Lunchevici afirma, într-un interviu cu jurnalista L. Doroș: „Suntem un popor energic, temperamental și ne străduim să arătăm, inclusiv pe scenă, acest fapt. Or, în interpretarea unei melodii, mult mai interesant și mai greu este să demonstrezi temperamentul interior, demnitatea sufletului pătimăș. Sunt împotriva înțelegerii superficiale a noțiunii de «temperament». Anume din acest motiv, în repertoriul

Fluierașului sunt incluse nu numai lucrări energizante, în tempo rapid. Îmi place să storc din vioară glasul folclorului și sunt convins că în melodiile și cântecele lirice, lente se conține adevăratul temperament moldovenesc” [113, p. 6].

Repertoriul muzical autohton al Orchestrei *Fluieraș* a fost mereu în prim-plan, fapt absolut firesc. Or, S. Lunchevici, un mare admirator, încă din copilărie, al muzicii populare, un bun cunoscător al datinilor, obiceiurilor, dansurilor populare, captivat de această bogăție spirituală a poporului, fiind în funcția de conducător artistic al *Fluierașului*, a valorificat continuu patrimoniul muzical național, popularizându-l în toată lumea.

Practic, în repertoriul Orchestrei *Fluieraș* au fost incluse piese folclorice în aranjament, lucrări de autor scrise în manieră populară, piese din folclorul popoarelor lumii, lucrări din repertoriul academic etc.

O categorie aparte au constituit-o piesele folclorice autohtone, ce pot fi divizate în:

- a) piese orchestrale cu sau fără solist instrumentist;
- b) piese vocale cu acompaniament orchestral;
- c) piese coregrafice cu acompaniament;
- d) piese concertistice interpretate concomitent de orchestră, soliști-instrumentiști, cântăreți, dansatori.

Piese orchestrale incluse în repertoriu erau de diferite genuri: miniaturi, compoziții concertistice de proporții mari (suite, fantezii, rapsodii, poeme etc.). O piesă ori alta era interpretată în funcție de programul concertului. Conform dramaturgiei spectacolului, la începutul și la sfârșitul acestuia, erau interpretate compoziții de proporții mari, considerate de S. Lunchevici pilonii reprezentației. În primii ani de activitate a orchestrei, concertele începeau cu suita *Cântă și joacă Moldova* de David Fedov, piesă cu mare priză la public grație aranjamentului orchestral inovator și virtuozității instrumentiștilor. Pe parcurs, această lucrare a fost înlocuită cu *Hora primăverii*, semnată de V. Radu, lăutar chișinăuian de speță. În 1976, în repertoriul *Fluierașului* a fost inclus *Poem despre Moldova: Sărbătoreasca*, lucrare semnată de C. Rusnac, pentru care autorul a fost distins cu Premiul de Stat al Republicii Moldova. Maniera de interpretare a acestei piese de către S. Lunchevici a fost una inedită, originală. G. Ciaicovschi-Mereșanu menționa în această ordine de idei: „S. Lunchevici începe s-o interpreteze într-un mod cu totul neobișnuit. Prima frază muzicală, executată de vioara solo, fixează atenția întregii orchestre, care urmează să fie invitată pentru a se avânta cu primașul violonist în tumultuosul val de sunete al unei sârbe înfocate. Dialogul dintre

grupele de instrumente, schimbarea registrelor viorilor imprimă acestei părți din *Sărbătoreasca* energie, dinamism, vioiciune. Partea centrală a piesei, scrisă în stil de romanță populară, este redată de viori cu o rară expresivitate și cantabilitate. Melodia romanței este una din cele mai reușite din literatura muzicală moldovenească, destinată interpretării formațiilor orchestrale populare” [32, p. 31-32].

În finalul mai multor programe de concert răsună *Hora frăției* de Vl. Rotaru (aranjament S. Lunchevici), interpretată de orchestră și de toți soliștii-vocaliști.

Numeroasele miniaturi orchestrale, făcând parte din repertoriu, erau piese folclorice autentice sau lucrări adaptate, prelucrate ori compuse de autori în stilul muzicii populare. Deseori, aceste miniaturi erau combinate cu alte genuri, chiar contrastante, cum ar fi: *Preludiu* și *Hora* de I. Burdin, *Doina* și *Joc țărănesc cu solo la taragot* (prelucrare de E. Croitor), *Doina* și *Bătuta* interpretate solo de P. Zaharia la taragot, *Ruseasca* și *Titirezul*, interpretate solo de Gh. Usaci la trompetă ș.a. Punctul forte al miniaturilor îl constituiau melodiile folclorice temperamentale, vesele, pline de energie, dansante, care trezeau în sufletele ascultătorilor o stare de sărbătoare, poftă de viață, simțul de mândrie națională. „Zeci de melodii populare basarabene au răsunat pe diferite meridiane ale globului în interpretarea *Fluierașului*: sârbe, hore, bătute, hanguri, învârtite. Multe din ele sunt executate la fluier, nai, caval, cimpoi, trompetă și, mai cu seamă, la vioară”, scria cercetătorul [32, p. 38]. Regina concertelor era sârba. Astfel, din repertoriul orchestrei făceau parte: *Sârba lui Heraru*, interpretată la vioară de I. Bratu, *Sârba din Lipcani*, cântată la cimpoi de A. Botoșanu, *Sârba din Hoginești* (caval, P. Zaharia), *Sârba din Călărași* – solo la fluier P. Zaharia, *Sârba din Trebisăuți* – solo la vioară S. Lunchevici, *Sârba în re minor* de E. Croitor ș.a.

Analiza programelor concertistice ale *Fluierașului* a scos în evidență o varietate de dansuri moldovenești: *Bătuta din Vulcănești*, *Brâul*, *Hangul*, *Hora*, *Bulgăreasca*, *Ruseasca*, *Țigăneasca*, *Hostropăț*, *Joc bătrânesc*, *Răzășeasca*, *Haiduceasca*, *Codreneasca* ș.a. Remarcăm și un șir de piese lăutărești improvizate: *Întrecere lăutărească* cu solo la caval – prelucrare de Gh. Șevcișin, solist P. Zaharia, *Improvizație lăutărească cu solo la acordeon* – prelucrare de P. Baronciuc, solist I. Neniță ș.a. În repertoriul orchestrei au fost incluse *Piesă de concert* de V. Crăciun, *Ciocârlia* (melodia a fost reformulată instrumental și interpretată de naistul Angheluș Dinicu și de violonistul Sava Pădureanu la Expoziția Internațională din Paris, 1889), *Suită moldovenească* cu solo la taragot – prelucrare de S. Duja, solist S. Cojoc ș.a.

Piese de folclorice autohtone în aranjament de autor au avut, de asemenea, o deosebită însemnătate în alcătuirea repertoriului de concert al Orchestrei *Fluieraș*. Această componentă a repertoriului era constituită din doine, balade, române, cântece de dragoste, de dor, de glumă, de pahar, istorice, satirice, haiducești, de joc, cu strigături. Reînnoind și îmbogățind permanent repertoriul orchestrei, Serghei Lunchevici a colaborat atât cu compozitori (Ș. Aranov, T. Chiriac, E. Doga, D. Fedov, D. Gheorghită, Gh. Mustea, Al. Ranga, Vl. Rotaru, C. Rusnac, V. Vilinciuc), cât și cu autori-prelucrători de melodii populare, orchestrale, de cântece inspirate din folclor – Gh. Banariuc, Vl. Baronciuc, D. Blajinu, I. Burdin, S. Ciuhrii, V. Crăciun, S. Duja, V. Goia, V. Negruța, Vl. Radu, Gh. Șevcișin ș.a. Axându-se pe tradițiile folclorice, compozitorii au compus melodii originale pe versuri populare, precum și pe versurile poezilor: A. Alici, Em. Bucov, A. Busuioc, P. Darienco, E. Crimerman, P. Cruceniuc, D. Dovba, I. Podoleanu, V. Rusu, A. Strâmbeanu, V. Teleucă, Gr. Vieru, P. Zadnipru ș.a.

Dintre toate varietățile de gen accentul se punea, în primul rând, pe cântecele cu un conținut vesel, optimist, ritmice, înseși titlurile lor fiind destul de sugestive. Exemplificăm: *Hora de sărbătoare* (muzica de D. Gheorghită, versurile de D. Dovba), *La dans* (muzica de N. Maevschi, versurile de P. Cărare), *Te duseși în sat la horă* (muzica de E. Coca, versurile de E. Bucov, solistă T. Ciobanu), *Sărbătoreasca* (prelucrare T. Marin), *Sârba cu noroc* (muzica de D. Gheorghită, versurile de E. Crimerman, solistă E. Lica), *Hora moldovenească* (prelucrare de S. Ciuhrii, solistă Z. Julea), *Astă horă-mi place mult* (prelucrare de Gh. Șevcișin, solistă Z. Julea), *Pe ulița satului* (prelucrare Gh. Șevcișin), *Hai la joc, măi moșnegele* (muzica, versurile, solist N. Sulac), *Bun îi vinul ghiurghiuliu, Cănațuie, cănațuie* (solistă T. Ciobanu) ș.a. O categorie aparte o constituiau cântecele lirice, românele populare și de autor: *Steluța* (versuri de V. Alecsandri, solist Gh. Eșanu), *Doar să semene cu tine* (muzica de S. Lunchevici, versuri de E. Crimerman, soliști Gh. Eșanu, Z. Julea, N. Sulac), *De ar fi mijloace* (muzica de S. Lunchevici, versurile de M. Eminescu, solistă Z. Julea), *Pe lângă plopul fără soț, Vezi, rândunelele se duc* (muzică populară, versuri de M. Eminescu, solist N. Sulac), *La umbra nucului bătrân* (muzică populară, versuri de A. Dinescu, solist N. Sulac) ș.a.

Un alt gen abordat de artiștii-vocaliști a fost balada, cu subspeciile ei reprezentative: *Miorița* – baladă păstorească, cu un profund substrat filozofic (muzică și versuri populare, solist Nicolae Sulac), *Balada soldatului necunoscut* – baladă eroică (muzică de P. Șerban, versuri de P. Darienco,

solist N. Sulac), *O maică bătrână* – baladă populară păstorească (prelucrare de Gh. Șevcișin, interpretare Z. Julea) ș.a.

Promovarea de către regim a realismului socialist ca metodă de creație nu putea să nu aibă repercusiuni și asupra artei muzicale. Astfel, în repertoriul orchestrei au fost incluse piese inspirate din realitatea socialistă, cu un conținut propagandistic, militant. Menționăm câteva dintre acestea: *Valentina, Valentina* (proslăvea zborul în cosmos al primei femei din lume, Valentina Tereșkova) și *Frumoase-s nunțile-n în colhoz* – muzica de D. Gheorghîță, versurile de E. Crimerman, *Moldova mea*, muzica V. Vilinciuc, versuri P. Zadnipru, *Nunta mare*, muzica de A. Ranga, versuri de P. Cruceniuc, *Nunta colhoznică*, muzica de A. Ranga, versuri de V. Tulnic, *Tractoristul*, muzica de S. Șapiro, versuri de P. Darienco, *Trei combaineri*, muzica de S. Șapiro, versuri de V. Roșca, *Frumoase-s nunțile-n colhoz* (solist Nicolae Sulac) ș.a.

Astfel, cântecul *Bate vântul printre spice* (muzică S. Lunchevici, versurile V. Teleucă) a fost inspirat dintr-un caz real: moartea tractoristului moldovean Nicolae Gribov pe lanurile colhozului Șcerbakovski din Kazahstan, unde el a încercat să stingă focul ce cuprinsese lanul de grâu. Cântecul era interpretat de către Gh. Eșanu, solistul Orchestrei *Fluieraș*. Ulterior, piesa a fost inclusă în compoziția muzical-coregrafică *Tractoristul în flăcări*. Zborul în cosmos al lui Iuri Gagarin a devenit prilej pentru mulți oameni de creație, fideli sistemului sau forțați de acesta, de a proslăvi în versuri, cântece, în pictură eroismul cosmonauților sovietici. Acest eveniment n-a rămas nici în afara atenției ideologilor din RSS Moldovenească. Astfel, în repertoriul orchestrei a fost inclus cântecul *Sus aripile!* (melodie S. Lunchevici, versuri Em. Bucov), interpretat de T. Ciobanu.

Piese coregrafice cu acompaniament orchestral. Parte integrantă a Orchestrei *Fluieraș*, grupul de dansatori s-a remarcat prin frumusețea și originalitatea mișcărilor, prin temperament și măiestrie interpretativă. Dansurile incluse în program (*Hangul, Dar de nuntă, Ciobăneasca, Ce flăcău* ș.a.), create pe baza unui autentic material coregrafic, au avut o mare priză la public. Dintre primii dansatori ai orchestrei îi remarcăm pe P. Andreicenco, *Artist al Poporului din RSSM*, N. Gorodețcaia, Gh. Bespalov, I. Sajin, *Artiști Emeriți din RSSM*, L. Bogoliubova, E. Latkova ș.a. Pe lângă dansurile folclorice propriu-zise, în repertoriu erau incluse și compoziții coregrafice cu subiect, cum ar fi *Ivan Turbincă*, montată de L. Iacobson după povestea omonimă a lui Ion Creangă. Mai târziu, această compoziție coregrafică a fost remontată de V. Varcovițchi și V. Tanmoșan, având la bază muzica populară prelucrată de S. Lunchevici. Alte compoziții coregrafice de proporții au fost: *La mulți ani* (montare de B. Filipciuc, prelucrare muzicală de P. Frecațanu); *Sărbătoarea*

viței-de-vie, *Hora din zonele de sud ale republicii*, ambele montate de Ion Bazatin, *Codreneasca* (montare P. Andreicenco), *Dansul ciobanilor* (montare V. Tanmoșan), *Roata haiducilor*, *Malanca* (ambele montate de B. Filipciuc) ș.a. Deseori, aceste spectacole muzical-coregrafice conțineau momente teatralizate, la care participa însuși dirijorul Serghei Lunchevici. În această ordine de idei, G. Ciaicovschi-Mereșanu consemna: „Prezentatorul programului anunță tabloul coregrafic *Dar de nuntă*, interpretat de I. Sajin și E. Latkova. Subiectul este simplu. În timpul dansului, un flăcău îi oferă mândruței sale o frumoasă năframă. Iar spre sfârșitul scenetei el îi invită pe cei prezenți la nunta lor. Spre a conferi o notă autentică momentului, flăcăul îl leagă pe nunul mare (dirijorul orchestrei) cu un prosop. Dirijorul devine deodată mândru nevoie mare și, «cu capu-n nori», părăsește scena. După o asemenea scenă receptivitatea publicului sporește sensibil” [32, p. 36]. În finalul spectacolelor, în special, al celor jubiliare, toți membrii orchestrei – instrumentiști, vocaliști, dansatori – erau implicați în **compoziții muzical-coregrafice de amploare**. Astfel, programul concertului desfășurat în *Sala cu coloane* din Moscova în 1974 includea compoziția muzical-coregrafică compusă din piesele *Suită moldovenească de nuntă*, *Joc mare*, *Iertăciunea miresei*, *Cântece de pahar*, *Dansul tineresc*, *Tropăita*, interpretate de orchestră, de solista ansamblului T. Ciobanu și de către dansatori.

3.3.2. Turneele internaționale ale Orchestrei *Fluieraș* și repertoriul interpretat

O caracteristică a activității concertistice a Orchestrei *Fluieraș*, impusă și de exigențele timpului, era includerea în programele de concert a pieselor aparținând altor popoare din URSS: rus, ucrainean, bielorus, armean, kazah, bulgar, găgăuz ș.a. Să nu uităm că Orchestra *Fluieraș* a activat peste 40 de ani în perioada așa-numitului „socialism dezvoltat”, care promova ideile de înflorire a prieteniei dintre popoare, de apropiere a etniilor din URSS, îmbinarea armonioasă a naționalului cu internaționalul etc. Pentru atingerea acestui obiectiv major era creat un sistem de interconexiuni culturale ale popoarelor URSS, cu următoarele forme specifice de acțiuni reciproce: decade culturale, săptămâni ale culturii, zile ale literaturii și artei, diverse festivaluri de cultură și artă etc. Un festival de amploare era cel intitulat *Prietenia Popoarelor*, care se desfășura în câteva etape, ultima fiind cea de la Moscova. Remarcăm și festivalul tradițional *Mărțișor*, inaugurat în 1968 și desfășurat anual în Republica Moldova, ai cărui participanți erau colective și artiști autohtoni, precum și din diferite republici unionale, mai rar, în acea perioadă, din afara URSS. Cele mai bune realizări culturale din Republica Moldova erau prezentate la Moscova în cadrul decadelor, pe cele

mai prestigioase scene: Palatul din Kremlin, Sala cu coloane a Casei Sindicatelor, Sala de concert *P.I. Ceaikovski*, Teatrul Mare Academic de Stat, sala de spectacole a hotelului *Россия*. La aceste programe de concert, permanent participa și Orchestra de muzică populară *Fluieraș*, condusă de S. Lunchevici, cucerind inimile spectatorilor.

Profesionalismul orchestrei, pe de o parte, dezghețul hrușciovist, de la sfârșitul anilor '50, începutul anilor '60, soldat cu slăbirea represiunii și cenzurii, pe de altă parte, au oferit orchestrei posibilitatea să întreprindă turnee nu doar în URSS, ci și în străinătate. De fapt, unicii ambasadori ai URSS/RSSM, implicit, ai culturii moldovenești, erau colectivele artistice *Fluieraș* și *Joc*. Astfel, Orchestra *Fluieraș*, condusă de S. Lunchevici, a susținut spectacole în:

Republica Democrată Germană (1958);

Finlanda (1959);

Cehoslovacia (1960);

Canada (1967);

Polonia (1968);

Mongolia (1968);

America Latină: Brazilia, Chile, Uruguay, Peru, Ecuador, Venezuela (1969);

Iugoslavia, Franța (1971);

India, Italia, Birmania (1972);

Irak (1973);

Africa: Maroc, Tunisia, Libia (1978), Algeria (1979);

America Latină: Mexic, Brazilia, Peru (1979);

Germania (1980);

Finlanda (1981);

Birmania, Nepal, Sri Lanka, Insulele Maldive, Germania Federală (1983);

Bulgaria, Cehia, Slovacia (1984);

Brazilia, Mexic (1985), Portugalia (1986);

Italia, Mongolia (1987), Austria, Portugalia (1989);

Italia, Bulgaria (1988);

Finlanda (1990);

Italia (1991).

Numeroasele turnee concertistice din țările respective l-au stimulat pe prim-dirijorul S. Lunchevici să includă în repertoriul orchestrei piese muzicale ale acestor popoare. Întrucât orchestra reprezenta, în primul rând, Uniunea Sovietică, din program nu lipseau și câteva piese ale popoarelor acestei țări, obligatoriu, rusești. Astfel, prima parte a programului de sală, editat în limba spaniolă, prezentat în Mexic și Brazilia, includea următoarele piese moldovenești: *Sărbătoreasca* de C. Rusnac – în interpretarea orchestrei, *Doina* și *Bătuta* – solo la taragot P. Zaharia, *Cântec de leagăn* – solo la vioară S. Lunchevici, *Ruseasca* și *Titirezul* – solo la trompetă Gh. Usaci, *Hora primăverii* – în interpretarea orchestrei, cântece populare moldovenești, interpretate de N. Glib, dansurile *Codreneasca*, *Drăgaica*, interpretate de grupul de dansatori (coregraf N. Gălușcă), avându-i ca soliști pe L. Lazarenco, M/ Lazarenco, Gh. Tiurin, I. Filipciuc. Prima parte a spectacolului se încheia cu *Dans liric rusc*, interpretat de grupul de dansatori. Partea a doua a concertului era alcătuită din următoarele numere: *Călușarii* – o paradă a instrumentelor populare (prelucrare de D. Blajinu), *Doina* și *Țărăneasca* – *Variațiuni pe teme rusești*, *Ciocârlia*, gluma muzicală *Dimineața în sat*, unele dintre ele avându-i ca soliști pe V. Copacinschi (țambal), A. Botoșanu (clarinet). Cântecele *Vin diminețile* (muzică S. Lunchevici, versuri de A. Strâmbeanu), *Clopoștii* (cântec popular rusc) erau interpretate de Z. Julea. Pe parcursul părții a doua dansatorii interpretau dansurile *Tinereasca* – soliști I. Filipciuc, T. Filipciuc, *Dans țigănesc* – soliști M. Lazarenco, L. Lazarenco, I. Filipciuc, *Joc ciobănesc* – soliști I. Filipciuc, N. Gălușcă. Această parte se finaliza cu piesa *Moldoveneasca*, interpretată de orchestră și de grupul de dansatori.

Un alt program de sală, editat în limba engleză, a fost alcătuit cu ocazia turneului din noiembrie – decembrie 1972 în India (orașele New Delhi, Calcutta, Madras, Hyderabad ș.a.). Prima parte a spectacolului conținea 13 lucrări orchestrale, vocale și coregrafice cu soliști-instrumentiști, vocaliști și dansatori. Dintre acestea, șase erau piese vocale cu acompaniament orchestral, interpretate de soliștii M. Matieșu (*Cântăreții Moldovei*, muzica M. Matieșu, versuri de Gr. Vieru și *Frunză verde*) și T. Ciobanu, *Artistă a Poporului din URSS*, laureată a *Premiului de Stat* (*Numai cântecul rămâne*, muzica de S. Lunchevici, versuri de E. Crimerman, *Drumurile*, muzica D. Gheorghîță, versuri de P. Zadnipru, *Тёмно-вишнёвая шаль* – romanță rusească, *Mă dusei la vale*, aranjament V. Baronciuc). Soliștii-instrumentiști P. Zaharia (fluiet), S. Lunchevici (vioară), A. Botoșanu (clarinet) interpretau câteva melodii populare moldovenești, aranjamentele aparținând lui S. Lunchevici, I. Burdin, P. Sârbu, D. Casap. Grupul de dansatori a interpretat *Legănata*, *În drum*

spre Chișinău, Moldoveneasca, avându-i ca soliști pe P. Andreicenco, N. Gorodețcaia, Gh. Bespalov, M. Lazarenco.

În partea a doua a spectacolului preponderent erau interpretate, de către soliștii-vocaliști, șapte piese. Alte trei lucrări erau interpretate de soliștii-instrumentiști, acompaniați de orchestră: *Melodie populară din folclorul moldovenesc*, *Melodie populară pentru taragot* – solo la taragot Petre Zaharia și *Dans moldovenesc* împreună cu grupul de dansatori (muzica de D. Blajinu, coregrafie de G. Forțu). Dintre cele șapte lucrări vocale, două erau cântate de Ion Bas (*Așa juca mama mea* și *Kalinka* – cântec popular rusesc), altele cinci – de Z. Julea (*Vin diminețile* – muzica de S. Lunchevici, versuri de A. Strâmbeanu, *Cântec popular ucrainean*, *Cântec liric moldovenesc* – aranjament S. Duja, *Cântecul plugarului* – muzica de D. Gheorghiță, versuri de E. Crimerman, *Clopoței* – cântec popular rusesc).

Așa cum afirmam mai sus, în repertoriul Orchestrei *Fluieraș* erau incluse melodii populare din țara în care concerta colectivul. Deja în primul turneu al Orchestrei *Fluieraș* în Republica Democratică Germană, în 1958, în repertoriu a fost inclusă și o melodie germană interpretată la vioară de S. Lunchevici. În turneele din Tunisia, Algeria, Maroc, Libia, solista Z. Julea a interpretat în limba arabă cântecul *Halla-halla, ya-ba-ba*: „Efectul asupra spectatorilor era de nedescris. Spectatorii nu încetau să scandeze aprecieri elogioase pe tot parcursul interpretării cântecului”, subliniază G. Ciaicovschi-Mereșanu [32, p. 71]. În Brazilia (orașele Rio de Janeiro, Bellu Orizzonti, Recife, Porto Alegre, São Paulo), interpreta a cântat piesa *Ciudad maravigliosa*. Pe discul de autor al Z. Julea, apărut în anul 1988 (producător firma *Melodia*), alături de 13 cântece populare moldovenești imprimate, se regăsesc *Sideanca* și *Paloma*, primul fiind o piesă populară bulgărească, al doilea – mexicană.

Rapsodul neamului nostru, Nicolae Sulac, solist al Orchestrei *Fluieraș*, ne-a lăsat circa două sute de cântece populare, melodia și versurile unei părți considerabile a acestora aparținând reputatului artist. O serie de cântece din repertoriul lui N. Sulac erau din folclorul altor popoare. Astfel, în spectacolele din afara URSS, în funcție de țara în care era prezentat concertul, Nicolae Sulac interpreta în limba originalului cântecele *Catarina/Korolinka* (cântec polonez), *Vinul roșu* (cântec bulgar), *Te iubesc* (cântec spaniol). În repertoriul solistului erau incluse un cântec azer (*Arșin-malalan*), armenesc (*Dragostea mea*), ucrainean (*Cântec de glumă*), georgian (*Suliko*) și mai multe cântece rusești, care erau interpretate în spectacolele desfășurate în respectivele republici sovietice. Sora interpretului consemna: „Nicolae și-a făcut slujba în armata din Azerbaidjan și s-a

întors acasă cu un bogat repertoriu de cântece rusești și azere, lirice și patriotice, pe care le îngâna la nesfârșit” [96, p. 55]. În această ordine de idei, menționăm și afirmația compozitorului Vl. Rotaru: „Nicolae era întotdeauna irepetabil: nu lăsa indiferent pe nimeni. Chiar și în Bulgaria, și în Germania, a reușit să uimească publicul, cântând cu multă însuflețire în limba localnicilor” [ibidem, p. 107]. Scriitorul I. Ciocanu, de asemenea, referindu-se la repertoriul interpretului din 1964, susținea: „O arie nouă pentru activitatea lui Sulac o constituie cântecele în limba italiană (*Cântec despre lună*), în limba azeră (*Sureya*). Ele îi largesc diapazonul de interpretare” [ibidem, p. 127].

Pe parcursul a patru decenii de activitate în calitate de conducător artistic al Orchestrei *Fluieraș*, S. Lunchevici a inclus în repertoriu nu numai piese vocale ce aparțin popoarelor lumii, ci și instrumentale. În arhiva familiei sale se păstrează mai multe partituri scrise de mână: *Cuba* (autor necunoscut), *Azerbaidjan*, de D. Aivazean, melodia dansului popular lituanian *Klumpakois* de Jurgis Gaijauskas. La baza altei piese de concert pentru orchestră, *In memoriam* (muzică S. Lunchevici), consacrată memoriei lui Victor Hara, a stat o întâmplare relatată de maestrul însuși: „Cu băieții din ansamblul *Aucaman* am făcut cunoștință în anul 1969, când am fost în turneu cu ansamblul *Joc*, în Chile. La concert ei aplaudau frenetic, aruncau flori pe scenă. A doua zi dimineața au venit în sala circului, unde aveam repetiție. Interesele noastre erau comune. *Aucaman* era de asemenea un ansamblu folcloric, iar programul lui includea melodii populare, care circulau în diferite regiuni din Chile. Timp de câteva zile ne-am aflat în societatea acestor flăcăi veseli și plini de temperament, minunați dansatori și chitariști. Ei se interesau de țara noastră, încercând se găsească asociații cu obiceiurile și arta țării lor. Ne povesteau legende despre Victor Hara, poetul și cântărețul național, ale cărui cântece erau cântate de întreaga țară. N-am putut face cunoștință cu Victor Hara. Pe atunci el nu era la Santiago. Am aflat apoi din ziare că aproape toți au fost executați de junta generalului Pinocet. Victor Hara a fost ucis pe stadionul din Santiago, unde-și interpreta cântecele libertății” [32, p. 67]. Așadar, lucrarea respectivă, așa cum a fost concepută de Serghei Lunchevici, evocă destinul tragic al eroului chilian, dornic de libertate.

Mare admirator și virtuoz interpret al muzicii clasice, S. Lunchevici a inclus în programele de concert ale Orchestrei *Fluieraș* capodopere precum *Dansul slav nr. 1* de A. Dvořák, *Alla turca* din *Sonata A-dur* (partea finală) de Mozart ș.a. Pentru aceasta, S. Lunchevici a transcris *Alla turca* special pentru fluier și orchestra populară (solo la fluier Petre Zaharia). Modul în care a dirijat perla mozartiană a fost descris de către G. Ciaicovschi-Mereșanu: „Lunchevici se prezenta în fața orchestrei fără vioară. Înainte de a începe piesa, el ridica demonstrativ mâna dreaptă, făcând cu

două degete – arătătorul și mijlociul – un gest discret, care însemna «părăsiți scena». Gestul era adresat celor doi acordeoniști. Dând de înțeles cu o înclinare a capului că dorința dirijorului este acceptată, acordeoniștii părăseau scena. [...] Apoi urma o mișcare ușoară a mâinilor și muzica lejeră a rondoului începea să curgă palpitant, melodia, bogat ornamentată, plutea deasupra acordurilor sacadate ale unui ritm de marș foarte energic. Mai apăsate și lente erau mișcările dirijorului la trecerea refrenului, cântat într-un major vioi” [32, p. 34].

3.3.3. Serghei Lunchevici – autor și aranșor de piese muzicale

O sursă de îmbogățire a repertoriului Orchestrei *Fluieraș* au constituit-o creațiile originale semnate de însuși S. Lunchevici. Trebuie menționat că înainte de a compune piese muzicale, artistul a prelucrat melodii populare. Cât privește creațiile sale, acestea cuprindeau cântece și piese instrumentale. „Nu mai mult de un cântec pe an. Unele fac parte din repertoriul *Fluierașului*, celelalte regăsindu-se în programele de concert ale altor colective artistice. În asemenea cazuri încerc o mare bucurie”, își amintea Serghei Lunchevici [32, p. 41]. Primii săi ascultători și critici erau soția Nina Ionașcu, fiica Olga, rudele din satul Frasin, mătușa Nadea, sora ei Marița. „Aprecieră făcută de ele este pentru mine hotărâtoare. Ele ascultă cu inima, cu sufletul, care nu greșesc niciodată. Dacă au acceptat oamenii satului cântecul, înseamnă că am reușit și el va răsună triumfător de pe zeci și sute de scene din lume, povestind tuturor despre Moldova mea, despre poporul ei, despre minunatul lui suflet poetic”, mărturisea S. Lunchevici [32, p. 41-42]. Pentru scenă, a propus cântece despre viața omului simplu, despre sentimentul iubirii, despre dorul de mamă etc.: *Lung îi drumul și cotit*, interpretat de M. Bieșu, *Vin, bădiță, vin diseară*, cântat de T. Ciobanu, *Dor de mama*, cântat de N. Sulac, *Iese lelea din bordei*, interpretat de Gheorghe Eșanu.

Multe dintre cântecele compuse de S. Lunchevici au fost îndrăgite de public datorită calităților melodice, tematicii abordate. În cazul acestora, putem vorbi despre o varietate de genuri: lirice, patetice, eroice, dramatice, umoristice etc. Cu prilejul comemorării a 120 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu, S. Lunchevici, inspirat de versurile marelui poet *De-ar fi mijloace*, le transpune în melodie de romanță, interpretată de Z. Julea. Alte lucrări ale maestrului incluse în repertoriul orchestrei sunt: *Doar să semene cu tine* – versuri populare, *Firicel de floare rară* – versuri A. Busuioc, *Floriceică, floare aleasă* – versuri A. Strâmbeanu, *Mare-i dragostea în lume*, *Numai cântecul rămâne* – versuri populare, *Doina Moldovei* – versuri Gr. Vieru. Adevărate hituri, în timpul respectiv, erau cântecele compuse de S. Lunchevici *Vin diminețile* – versuri A. Strâmbeanu, *Mărțișoare, mărțișoare* – versuri Gr. Vieru, ambele interpretate cu mult succes de Z. Julea.

Referitor la cântecul *Mărțișoare, mărțișoare*, G. Ciaicovschi-Mereșanu menționa: „Premiera lui a avut loc în noua sală de concerte a palatului *Octombrie* (actualmente *Palatul Național „Nicolae Sulac”*) din Chișinău, la a IX-a ediție a festivalului din 1975. Lucrarea a fost interpretată de Z. Julea, pe atunci *Artistă Emerită din RSS Moldovenească*. Pe scenă se aflau și oaspeții festivalului, printre ei și corul popular rus din Voronej, care, împreună cu solista Orchestrei *Fluieraș*, a intonat refrenul cântecului. De atunci, în fiecare an, la deschiderea acestui festival muzical, care adună artiști din întreaga țară, răsună melodia lui Lunchevici, inspirată de versurile talentatului poet moldovean” [32, p. 45].

Se poate afirma cu certitudine că S. Lunchevici, la începutul carierei sale, în funcția de prim-dirijor al orchestrei *Fluieraș*, a fost și un veritabil orchestrator. Primele aranjamente muzicale le-a făcut la piesele *Hora* și *Sârba pentru trei degete* – solo la fluier P. Zaharia, *Învârtita lui Ignat* – solo la vioară I. Bratu, *Sârba din Lipcani* – solo la cimpoi A. Botoșanu. În vederea relevării caracteristicilor definitorii ale acestor prelucrări, vom analiza câteva orchestrații ce aparțin lui S. Lunchevici.

Una dintre piesele orchestrate încă în anul 1957 este ***Cimpoiasca***, lucrare interpretată de P. Zaharia, reputat fluierar și taragotist, virtuoz interpret la tilincă, ocarină, caval și cimpoi. Dincolo de posibilitățile tehnice destul de limitate ale fluierului, S. Lunchevici a reușit să imprime liniei melodice o coloratură sonoră irepetabilă. Cât privește acompaniamentul, aranjorul a demonstrat o foarte bună cunoaștere a facturii de timbru, îndeosebi, a următoarelor instrumente: ȕambal, acordeon, violă, violoncel, contrabas. Tabloul artistic al piesei a fost foarte bine conceput, fapt ce-l plasează pe S. Lunchevici alături de cei mai buni orchestratori ai domeniului folcloric.

O altă lucrare orchestrată este ***Hora frăției***, piesă pentru voce și orchestră. Introducerea și prima strofă au ritmul și caracterul specifice horelor autentice moldovenești, cu măsura de 6/8, infuzată de lirism și măreție. Cea de-a doua strofă, constituită din același conținut melodic, este proporțional opusă primei, impunându-se prin caracter vioi, totodată, festiv, prin ritm de sârbă, cu măsura de 2/4. Este interesant faptul că refrenele piesei, așa cum au fost create de geniul popular, au un ritm aksak, cu măsura 5/8, destul de rar întâlnită în folclorul muzical autohton. Pe lângă linia melodică gândită în stilul folclorului orășenesc, orchestrația abundă în tehnici din arsenalul clasic, în elemente din arta fugii, canonului, în imitații de factură folclorică.

Murgule, de ce ești trist? este un cântec popular tradițional, cu mari oportunități pentru orchestratori. Astfel, grație imaginației și fanteziei sale declanșate de piesă, pe de o parte, și

studiilor academice, pe de alta, autorul orchestrației a reușit, folosind o gamă polivalentă de tehnici caracteristice, în primul rând, ale artei tradiționale lăutărești, să imprime piesei o viziune nouă, să-i dea o altă sonoritate.

Celebra horă *Șapte scări* de Grigoraș Dinicu a atras atenția și a provocat ambiția artistică a renumiților compozitori G. Enescu, Y. Menuhin, Y. Heifetz, I. Stern. Felul în care această perlă violonistică a fost orchestrată de Serghei Lunchevici vine să dea răspunsuri afirmative la un șir de întrebări legate de domeniul orchestrației. Impresionant este planul armonic al piesei, care se remarcă atât prin simplitate originală, cât și prin înălțări destul de sofisticate. De asemenea, sunt relevante segmentele viorilor divizate, canonul clarinetelor, starea melodică în știmele acordeonului întâi, factura țambalelor.

Vom prezenta mai detaliat principiile de aranjament muzical ale lui S. Lunchevici pe exemplul piesei folclorice *Iese lelea din bordei* pentru voce și orchestra de muzică populară. Acest cântec folcloric autentic din centrul Moldovei a fost orchestrat de S. Lunchevici în anii 1965–1970, partitura păstrându-se în arhiva bibliotecii Filarmonicii Naționale cu numărul 139 (mai recent, arhiva bibliotecii *Palatului Național „Nicolae Sulac”* a organizației *Moldova-Concert*). Ca gen, *Iese lelea din bordei* este un cântec de glumă, care descrie prin prisma liniei melodice un moment specific zonelor rurale, și anume un dialog dintre o săteancă vioaie, glumeață, care flirtează galeș cu badea al ei, ce ar dori să-i dea o întâlnire „măine seară”. Este o piesă monopartită, având la bază o introducere orchestrală alcătuită din două secțiuni contrastante, urmate de partea vocală și de coda.

Prima secțiune a introducerii este „dizolvată” în două elemente contrastante după factură. Primul element conține 2 măsuri cu două acorduri pe *sf* care sunt menite să capteze atenția.

Al doilea element prezintă un pasaj virtuos cromatic cu un trîl la flaut în stil scherzo, având un caracter umoristic.

Exemplul 13:

IESE LELEA DIN BORDEI

Serghei Lunchevici

Introducere N1 *g^{rit}-----* **Introducere N2**

Flute

Clarinet in Bb

Cimbalom 1

Cimbalom 2

Accordion

Voice

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

sf *ff* *g^{rit}-----* *g^{rit} ad libitum*

Prima subdiviziune a introducerii este alcătuită din două măsuri, care reprezintă un *tutti* al acordului *Do major*, accentuat, la unison pe primul timp din ambele măsuri. Al doilea timp din ambele măsuri reprezintă un „răspuns de glumă”, care este interpretat de fluier și clarinetul I, în octava a III-a, la fel accentuat în prima măsură. Același răspuns glumeț va fi în octava I la clarinet, clarinetul II, vioara I și vioara II. În primul caz, „răspunsul de glumă” al clarinetului I și fluierului din octava a III-a ar reprezenta chipul acelei glumețe „de la sat”, iar nota *do* cântată cu accent a clarinetului I, vioara I și vioara II ar însemna chipul „badelui” imaginar al interpretei, pe care autorul îl caracterizează cu o notă gravă cu accent în registrul de jos. De asemenea, autorul

marchează primii timpi din primele două măsuri cu *sforzando*, dându-le acestor patru acorduri din ambele măsuri un caracter sigur și sever.

A doua secțiune a introducerii pregătește linia vocală, ce reprezintă o mișcare ascendentă a violoncelului, violei și clarinetului II, și, respectiv, o mișcare descendentă a viorilor I (din octava a III-a spre octava a II-a) și a viorilor II (din octava a II-a spre octava I). Aceste mișcări ascendente și descendente reprezintă game cromatice, care sunt interpretate de coarde cu trăsătura de arcuș *staccato* (sau *spiccato*, nu este indicat clar). Concomitent cu mișcarea ascendentă și descendentă, pe parcursul acestor măsuri *contrabasul* cântă sunetul *do* în registrul de jos în octava mare (pe *tremolo*), dinamica fiind crescută de la *mezzo piano* până la *fortissimo*. Fluierul ține un tril pe nota *do* din octava a III-a pe parcursul a trei măsuri. În ultima măsură a acestei prime introduceri, autorul indică pe timpul doi un *glissando* și *ad libitum* la clarinetul II, ce i-ar conferi piesei, suplimentar, un caracter comic. După prima introducere, alcătuită din două compartimente, apare pauza generală (vezi exemplul 13).

Ținem să menționăm faptul că a doua secțiune a introducerii, la fel, poate fi divizată în două elemente contrastante care reprezintă figurile vesele ale femeii și bărbatului. Chipul femeii este reprezentat de melodia comică din șaisprezecimi la flaut, clarinet și instrumente cu coarde. Elementul masculin este reprezentat de țambale și clarinet care, în registrul grav, imită pașii greoi. Constă din opt măsuri, prima măsură reprezentând un motiv aproape analogic cu cel din a doua perioadă a materialului muzical de bază, care va urma la *canto* (cântecul nemijlocit).

Exemplul 14:

Introducere №2

The musical score is for a piece titled 'Introducere №2'. It is written for a large ensemble including Flute, Clarinet in Bb, Timpani I and II, Accordion (treble and bass), Voice, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The score begins with a rhythmic motif of eighth and sixteenth notes, which is repeated across the first system. The dynamics start with a crescendo, indicated by a hairpin, and end with a piano (*p*) marking. The second system continues the rhythmic pattern with various instrumental textures.

Pe fundalul unui acompaniament susținut de coarde, țambal I și acordeoane, clarinetul I, clarinetul II și țambalul II apar cu un motiv muzical accentuat la început, având un caracter vesel, ce ar imita mersul unui personaj comic, acest motiv fiind cântat în registrul de jos al instrumentelor enumerate, manifestându-se o dinamică în descreștere – de la *fortissimo* până la *pianissimo*.

Exemplul 15:

15

Fl.

B♭ Cl.

15

15

15

15

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pp

Urmează partea de bază, care conține un predict din trei măsuri (vezi exemplul 14). Partea vocală are forma de perioadă alcătuită din două propoziții a câte patru măsuri. Intrarea nemijlocită a solistului face ca orchestra să limiteze dinamica în acompaniament până la *pianissimo*, pe parcursul

întregii secțiunii. Clarinetul I și II pedalează cele patru măsuri pe intervale de cvintă, luate cu o apogiatură triplă pe prima măsură din cele patru.

Exemplul 16:

The musical score for Example 16 is written for a large ensemble in 2/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Melodic line with trills and grace notes.
- Cl.Bb (Clarinet Bb):** Rapid sixteenth-note passages.
- Acc. (Accordion):** Two staves, one treble and one bass, with a rhythmic accompaniment.
- Voce (Voice):** Melodic line with a steady eighth-note rhythm.
- Violin I (Violin I):** Melodic line with trills and grace notes.
- Violin II (Violin II):** Harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.
- Vla. (Viola):** Harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.
- Vcl. (Violoncello):** Harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.
- D.B. (Double Bass):** Harmonic accompaniment with a steady eighth-note rhythm.

Pe fundalul melodiei și al textului, apare un contrapunct la vioara I și flautul I, având o mișcare ascendentă, mai întâi în octava I, apoi și în octava a II-a. Tot în acest moment, restul coardelor schimbă armonia de pe *Do major* pe *Fa major*, prin *sincopă*, redând astfel un „mers șchiopătat”, care se încadrează perfect în caracteristicile menționate mai sus. Pentru ultima strofă a cântecului, în repetarea secțiunii a doua, flautul apare cu o intervenție nouă, care ar descrie ciripitul

păsărilor, iar viorile I și II cântă un *glissando* „comic” pe timpul doi, pe notele *Do* spre *Fa* din octava I, la *crescendo*. Clarinetul I și II atacă o cvintă cu accent în octava mică, utilizând o apogiatură triplă pe timpul I. Celelalte instrumente au *tacet*.

Exemplul 17:

The musical score for Example 17, measures 26-29, is presented in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B-flat Clarinet (Bb Cl.), Accordion (Acc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score shows measures 26 through 29. In measure 26, the Flute and B-flat Clarinet have entries, while the Violins play a glissando. In measure 27, the Flute and B-flat Clarinet continue their lines. In measure 28, the Flute and B-flat Clarinet have entries, while the Violins play a glissando. In measure 29, the Flute and B-flat Clarinet continue their lines, and the Violins play a glissando. The Viola, Violoncello, and Double Bass are marked with rests throughout the measures.

Coda începe cu un predict din 4 măsuri, fiind continuată de repetarea melodiei de bază, construită din opt măsuri. În primele patru, viorile cântă tema de bază, celelalte coarde apar cu un contrapunct nou. În aceste patru măsuri, vocea nu este implicată. În schimb, apare în a 5-a măsură pe pauză de orchestră, cu o încetinire de tempo *ritenuto*, după care urmează o pauză generală. Orchestra cântă un *tutti* pe *Do major*, cu remarca *a tempo initial*, unde solistul intră cu ultimul motiv din cântec, în timp ce orchestra atacă ultimele două acorduri – dominantă, tonica, aceste acorduri fiind cântate cu o intensitate maximă – *fortissimo*.

Exemplul 18:

Aranjamentul piesei *Iese lelea din bordei* poate servi drept un exemplu strălucit al faptului că S. Lunchevici a posedat cu desăvârșire principiile de organizare și funcționare timbrală în muzica instrumentală tradițională lăutărească, cum ar fi:

1. componența instrumentală din piesa *Iese lelea din bordei* întrunește exponențele celor două compartimente de bază ale formației: melodic (flaut, vioară I, II) și secundant (acordeon, contrabas, țambal);
2. S. Lunchevici a folosit diferite variante ale ansamblului sonor politimbral (vezi exemplul 13) pentru a realiza o bogată coloristică;
3. la realizarea aranjamentului, maestrul a utilizat cu iscusință elemente de polifonie: linia vocală contrastează cu melodia expusă de viori, acordeon și flaut, obținându-se astfel elemente de polifonie contrastantă pe două voci (vezi exemplul 16);
4. în aranjamentul lui S. Lunchevici abordarea conotației timbrale coincide în totalitate cu cadrul conținutului conceptual al cântecului.

3.4. Concluzii la capitolul 3

1. Numirea lui Serghei Lunchevici ca prim-dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș* a Filarmonicii de Stat nu numai că marchează începutul unei cariere artistice fulminante, dar a fost și de bun augur. Activitatea sa artistică în calitate de dirijor și de conducător artistic a avut un impact definitoriu, în primul rând, asupra stilului interpretativ al formației, dirijorul punând un mare accent pe virtuozitate, pe arta improvizației, pe interpretarea firească și autentică, foarte aproape de naturalețea cântecului popular, pe identificarea, valorificarea continuă și scoaterea în prim-plan a talentelor native.
2. Cu toate că a asimilat profesia de dirijor al orchestrei simfonice, continuând tradițiile celei mai cunoscute școli de dirijat din Petersburg, cu reprezentanții A. Gauk – I. Musin – B. Miliutin, Serghei Lunchevici nu și-a realizat obiectivul mult dorit – să stea la pupitrul orchestrei simfonice a Filarmonicii din Moldova. O transformare de bun augur în soarta talentatului tânăr muzician nu s-a produs la solicitarea sa, ci a venit din partea unei direcții a Ministerului Culturii al RSSM, și anume de a-l numi pe Serghei Lunchevici în calitate de prim-violonist și dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*. Bineînțeles, artistul nu a avut puterea să nu se conformeze ordinului Ministerului Culturii, deoarece era limitat în drepturi, purtând stigmatul de fiu al unui „dușman al poporului”, deși reabilitat pe deplin. Pe parcursul primului an de muncă în calitate de dirijor și violonist, tânărul S. Lunchevici a trăit o stare de confuzie apăsătoare: va fi acceptat sau nu de noul colectiv? Va fi în stare să se recalifice din violonist și dirijor academic în violonist-lăutar, cumulând combinarea mai multor funcții – violonist, dirijor, aranjour și regizor? Procesul de adaptare la noile condiții s-a realizat cu succes, datorită, între altele, ajutorului dezinteresat al legendarului muzician și cunoscător al artei lăutărești Isidor Burdin.
3. În a doua jumătate a anilor '50 s-a impus necesitatea de a restructura Orchestra *Fluieraș* din cauza politicii socioculturale din acea perioadă, restructurare al cărei scop a fost de a perfecționa măiestria muzicală a orchestranților la nivelul standardelor mondiale. Această sarcină a fost îndeplinită cu succes de Serghei Lunchevici, care a reorganizat, în primul rând, componența orchestrei. Spre deosebire de componența anterioară a instrumentiștilor, acum existau două grupuri orchestrale: primul – format din șase viori, violă, violoncel și două contrabasuri, al doilea – bazat pe timbrele instrumentelor populare autohtone: nai,

fluier, taragot, cimpoi, țambal, acordeon. Din prima componență a orchestrei au făcut parte patru soliști-vocaliști și doi dansatori.

4. Ca dirijor, Serghei Lunchevici a renunțat, în procesul interpretării, la clișeele limitative, optând pentru inovație, sugestivitate polivalentă, obținută grație fanteziei și jocului imaginației, pentru transfigurarea sa în varii ipostaze, pentru o comunicare creativă, antrenantă, inedită, stimulatoare.
5. În funcția de conducător artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, Serghei Lunchevici, bun cunoscător al folclorului muzical autohton, în același timp, cu studii academice profunde, a optat, în cazul repertoriului, pentru o diversitate de lucrări ca origine (piese folclorice autohtone, lucrări populare de autor, piese populare din repertoriul internațional, lucrări clasice), gen (miniaturi, compoziții concertistice de proporții mari, suite, fantezii, rapsodii, poeme etc.), formă, structură, limbaj, funcție socială, impact asupra publicului.
6. La îmbogățirea și reînnoirea repertoriului orchestrei, Serghei Lunchevici a colaborat atât cu compozitori (Ș. Aranov, Gh. Banariuc, D. Blajinu, T. Chiriac, E. Doga, D. Fedov, D. Gheorghîță, Gh. Mustea, Al. Ranga, Vl. Rotaru, C. Rusnac, V. Vilinciuc), cât și cu autori-prelucrători de melodii populare, orchestrale, de cântece inspirate din folclor – Vl. Baronciuc, I. Burdin, S. Ciuhrii, V. Crăciun, S. Duja, V. Goia, V. Negruța, Vl. Radu, Gh. Șevcișin ș.a., precum și cu poeții Al. Alici, Em. Bucov, A. Busuioc, E. Crimerman, P. Cruceniuc, P. Darienco, D. Dovba, P.I. Podoleanu, V. Rusu, A. Strâmbeanu, V. Teleucă, Gr. Vieru, P. Zadnipru ș.a.
7. Dincolo de cenzura instituită de regim, care a impus includerea în repertoriul Orchestrei *Fluieraș* a unor piese cu caracter ideologico-propagandistic, Serghei Lunchevici a săpat în adâncurile zestrei folclorice muzicale autohtone, valorificând și dând viață scenică unor inestimabile capodopere muzicale, afirmându-se în calitate de compozitor, aranjor și interpret.
8. Conducător artistic de marcă al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, Serghei Lunchevici, poate mai mult decât altcineva, a reușit să adune în jurul său personalități notorii ale culturii moldovenești: instrumentiști (Al. Botoșanu, I. Bratu, S. Brânzilă, S. Cojoc, V. Copacinschi, Gh. Usaci, P. Zaharia etc.), soliști-vocaliști (M. Bieșu, T. Ciobanu,

Gh. Eșanu, Z. Julea, N. Sulac etc.), coregafi și dansatori (P. Andreicenco, I. Bazatin, B. Filipciuc, C. Șeremet, V. Tanmoșan ș.a.).

9. La alcătuirea și realizarea programelor de concert Serghei Lunchevici s-a ghidat de:

- a) structura armonioasă și logică a fiecărui concert din punctul de vedere al introducerii, numerelor centrale și de final;
- b) transformarea fiecărui concert într-un spectacol muzical, alcătuit din piese orchestrale cu soliști-instrumentiști sau fără, piese vocale cu acompaniament orchestral, piese coregrafice cu acompaniament orchestral, numere concertistice cu componență amestecată;
- c) orientarea programului fiecărui concert pentru un anumit public, în funcție de punctul geografic al spectacolului: țări de peste hotare, republicile din URSS sau orașele și satele Republicii Moldova;
- d) confirmarea obligatorie, în fiecare concert, a abilităților perfecte ca lăutar prin interpretarea numerelor solo ca prim-violonist al orchestrei, precum și prin introducerea în program a propriilor aranjamente și compoziții;
- e) Orchestra de muzică populară *Fluieraș* sub conducerea lui S. Lunchevici a îndeplinit cea mai importantă funcție: de ambasador al culturii Moldovei și al întregii URSS, servind ca mesager al păcii și prieteniei, din acest motiv artistul mereu a inclus în programele de concert și piese aparținând altor popoare;
- f) curajul și talentul de negociator diplomatic al lui S. Lunchevici în lupta împotriva comisiilor de cenzură și a funcționarilor pentru susținerea genurilor de folclor autohton, precum balada, doina, cântecele de jale, trezesc un respect deosebit. Se știe că politica culturală din perioada sovietică a susținut, în primul rând, piesele cu caracter vesel, dansant, comic, în detrimentul celor lirice. În pofida acestui fapt, nucleul solistic al repertoriului maestrului S. Lunchevici era alcătuit anume din piese precum *Balada* de C. Porumbescu, *Cântec de leagăn*, *Romanță veche*, prelucrare de I. Burdin, *Jalea țiganului*, care i-au adus un succes răsunător oriunde a concertat.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea problemei științifice importante constă în determinarea din punct de vedere științific și metodologic a fenomenului muzical-artistic unic al lui Serghei Lunchevici, în aprecierea argumentată a aportului lui la dezvoltarea culturii muzicale naționale, fapt care va servi drept impuls pentru continuarea celor mai edificatoare tradiții ale sale de creație multiaspectuală din Republica Moldova contemporană, prin aceasta obținându-se următoarele rezultate științifice.

1. Determinarea metodologiei științifice cu caracter sintetic și interdisciplinar, care se bazează pe metodele de cercetare ale științelor generale umanistice și pe metodele speciale muzicologice și etnomuzicologice, a permis restaurarea, pentru prima dată, a celor mai importante pagini ale culturii muzicale naționale din perioada sovietică, în centrul căreia se află figura legendară a lui Serghei Lunchevici [11; 12; 13; 16, 17].
2. Originalitatea stilului și a artei interpretative a violonistului Serghei Lunchevici constă în absorbirea creatoare și în potențarea intenționată de către interpret a virtualităților expresive ale sunetelor, menite să dea o nouă forță comunicării și marcând o depărtare de la tiparul standard al interpretării. Analiza artei violonistice și a activității concertistice interpretative a lui Serghei Lunchevici permite determinarea stilului său violonistic individual, al cărui specific constă în îmbinarea organică a măiestriei sale în interpretarea creațiilor din muzica universală academică și din muzica tradițională autohtonă [11; 19; 20, 103].
3. Ca violonist, Serghei Lunchevici reprezintă tipul de artist care s-a remarcat prin virtuozitatea interpretării, printr-o bogată fantezie creatoare și măiestria de a improviza, prin capacitatea de a devia voit de la uzul obișnuit pentru a-și semna intenția de a converti sunetele într-o viziune creatoare, în măsură să atragă atenția asupra elementelor de structură profundă [11; 16; 103].
4. Analiza, din perspectiva prezentului, a modului de desfășurare a lecțiilor individuale de vioară cu profesorul Serghei Lunchevici ne-a permis să relevăm câteva principii, pe care le considerăm ca fiind importante: expresivitatea ca element definitoriu al interpretării, libertatea și prioritatea elevului în actul învățării, imaginația ca principiu al libertății, stimularea gândirii creative, valorizarea piesei muzicale de către interpret, polifuncționalismul artei, învățarea conștientă, temeinică și sistematică, unitatea dintre subiectul predării și cel al învățării. Ca profesor de vioară, maestrul a adoptat stilurile

democratic, emoțional-metodic și rațional-improvizator, atestate, în primul rând, la nivelul metodelor de predare aplicate [18].

5. În calitate de prim-dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, Serghei Lunchevici s-a afirmat prin următoarele acțiuni și caracteristici distinctive: a sesizat necesitatea restructurării orchestrei de instrumente populare moldovenești, care, în primele faze, corespundea tipurilor de formații „lăutari de nuntă” și „taraf”, atribuindu-i statutul de orchestră de muzică populară, al cărei nucleu îl constituia grupul de vioriști, introducând și alte instrumente, care nu se regăseau în tarafurile tradiționale; a reușit să coaguleze, să unească individualități artistice de prim rang, întreaga componență a orchestrei, să le direcționeze spre un singur scop, oferindu-i fiecăruia posibilitatea de a se realiza din punct de vedere artistic, el însuși devenind pentru colegii săi de breaslă autoritate și model [17].
6. Perioada în care a trăit și a activat Serghei Lunchevici, caracterizată de un climat de ideologizare abuzivă, a fost una de dislocare treptată a culturii române, sub aspect instituțional și ideologic, și de înlocuire a valorilor naționale cu lucrări, idei, teme, presă, literatură artistică și structuri transplantate cu modele sovietice. Ruptă abuziv de contextul culturii române, care, la rândul ei, a cunoscut, de asemenea, o fază proletcultistă, cultura din Basarabia a trebuit să fie pe cont propriu, cenzura ideologică constituind un instrument de control, ale cărui prerogative s-au extins asupra tuturor domeniilor de creație și de activitate culturală. Ducând o luptă aprigă împotriva comisiilor de partid, Serghei Lunchevici a inclus în programele de concert și genurile de folclor autentic care alcătuiesc nucleul patrimoniului național autohton, precum balada, doina, cântecul de jale, cântecul de dor [12].
7. La alcătuirea repertoriului muzical al colectivului, Serghei Lunchevici a abordat mai multe direcții:
 - a. patrimoniul muzical național a ocupat locul central în fiecare concert, al cărui program a inclus piese folclorice autentice de toate varietățile de gen sau lucrări adaptate, prelucrate ori compuse de autori contemporani în stilul muzicii populare;
 - b. colectivul Orchestrei *Fluieraș*, fiind unul dintre ambasadorii URSS/RSSM în țările lumii, promova ideile de înflorire a prieteniei dintre popoare interpretând piese orchestrale, vocale și coregrafice ale altor etnii;

- c. sursa de îmbogățire continuă a repertoriului Orchestrei *Fluieraș* a constituit-o și creația componistică proprie a lui Serghei Lunchevici, care includea piese orchestrale și vocale originale și numeroase prelucrări de melodii populare autentice [12;14].
8. Serghei Lunchevici este o personalitate de sinteză a epocii sale cu ramificații viguroase în prezentul nostru și, cu certitudine, în viitor. Este de remarcat faptul că S. Lunchevici a activat sub un regim care părea etern și invincibil, devenind un fenomen în condițiile când cenzura cu formele ei perverse era la ea acasă, or, muzica totdeauna a avut un puternic impact asupra societății, ceea ce înseamnă că Serghei Lunchevici, chiar și în acele împrejurări, datorită marelui său talent, abilităților și verticalității sale, a știut și a reușit să supraviețuiască, ba mai mult, să se afirme și să devină un erou, un mare artist [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 103].

Recomandări

Pentru a restabili adevărata însemnătate a figurii lui Serghei Lunchevici în cultura muzicală a Republicii Moldova, se impune continuarea cercetărilor științifice asupra tuturor aspectelor activității sale extinse – violonist în domeniul muzicii academice și populare, dirijor, autor de cântece, director artistic, regizor, actor, diplomat în turneele de peste hotare, unde participa activ la conferințele de presă organizate pentru jurnaliștii străini.

1. În plan comparativ, cercetarea artei interpretative și dirijorale a maestrului cu a unor violoniști și dirijori de talie internațională.
2. Continuarea căutării documentelor de arhivă dispărute despre viața și opera marelui artist și despre membrii remarcabilei Orchestre *Fluieraș*.
3. Continuarea cercetării privind stilul individual de interpretare al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș* din a doua jumătate a secolului al XX-lea.
4. Proiectarea și realizarea de către instituțiile de învățământ preuniversitar și superior, de formare continuă, în special, cu profil muzical/artistic, a activităților de cunoaștere și de popularizare a valorilor create de personalitățile notorii ale culturii naționale, creatori de școală, inclusiv Serghei Lunchevici.
5. Inaugurarea unui concurs pentru violoniști purtând numele lui Serghei Lunchevici.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. ALEXANDRU, T. *Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii, I.* București: Editura Muzicală, 1978. 263 p.
2. ALEXANDRU, T. *Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii, II.* București: Editura Muzicală, 1980. 285 p.
3. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate.* Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN 978-9975-52-046-1.
4. AXIONOVA, L. *Cântecul popular moldovenesc.* Chișinău: Editura de stat a Moldovei, 1958. 163 p.
5. AXIONOV, VI. Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică.* Chișinău: Știința, 1993, pp. 56-65. ISBN 5-376-01668-4.
6. BADRAJAN, S. *Muzica din ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei.* Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p. ISBN 9975-903-53-3.
7. BANARIUC, Gh. Melodia exprimă sufletul creatorului. În *Cuvântul*. 1991, 17 ianuarie, p. 4.
8. BANARIUC, Gh. În: *Zestrea neamului. În memoriam Serghei Lunchevici.* Youtube, 24 ianuarie 2017, (<https://www.youtube.com/watch?v=-oGMmyexIqw&t=4250s>) (accesat 7 iulie, 2020).
9. BOLDUR, A. *Muzica în Basarabia: schiță istorică.* București: Institutul de arte grafice, 1940. 48 p.
10. BREAZUL, G. Lăutarii, în vol. *Pagini din istoria muzicii românești.* București: Editura muzicală, 1966, pp. 150-180.
11. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Violonistul Serghei Lunchevici și dimensiunile stilistice ale manierei sale interpretative. În: *Akadosmos*, revistă de știință, inovare, cultură și artă. Chișinău, Tipografia Centrală 2021, pp. 139-144. ISSN 1857-0461 E-SSN 2587-3687
12. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Repertoriul Orchestrei Fluieraș – factor definitoriu în activitatea lui Serghei Lunchevici în calitate de dirijor și conducător artistic al colectivului. În: *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine.* Chișinău – Iași, 2021, pp. 272-277. ISSN 2558 – 894X.

13. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** În memoriam. Serghei Lunchevici, personalitate polivalentă remarcabilă. În: *ARTA 2009. Seria arte audio-vizuale*. Chișinău: Academia de științe a Moldovei, 2010, pp. 133-135. ISSN 1857-1050.
14. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Aportul soliștilor vocaliști ai orchestrei de muzică populară *Fluieraș* condusă de S. Lunchevici în promovarea culturii muzicale naționale pe plan internațional. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, Notograf Prim, 2020, pp. 183-191. ISSN 2345-1408.
15. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Particularitățile formei și stilului „Baladei” de C. Porumbescu în viziunea lui S. Lunchevici. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 237-240. ISBN 978-9975-52-185-7.
16. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Isidor Burdin și Serghei Lunchevici: legături artistice. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim, 2018, pp. 46-52. ISSN 2345-1408.
17. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z., MIRONENCO, E.** Specificul artei dirijorale ale lui Serghei Lunchevici. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, Notograf Prim, 2019, pp. 116-124. ISSN 2345-1408.
18. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Principiile pedagogice ale lui Serghei Lunchevici 2018 În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim, 2018, pp. 6-11. ISSN 2345-1408.
19. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Arta violonistică academică a lui Serghei Lunchevici. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferință științifică internațională (Ediția a 3-a)*, Chișinău, 26 septembrie 2017. Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2017, pp. 125-128. ISBN 978-9975-3126-7-7.
20. **BRÎNZILĂ-COȘLEȚ, Z.** Particularități ale manierei interpretative violonistice a lui Serghei Lunchevici. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferință științifică internațională (Ediția a 2-a)*, Chișinău, 27 septembrie 2016. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2016, p. 75. ISBN 978-9975-4461-2-9.
21. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.

22. BUNEA, D. Contribuții la studiul fenomenului de creare a muzicii în arta lăutărească. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Nr 1-2 (12-13) Chișinău: 2011, pp. 238-242. ISBN 978-9975-9925-3-4.
23. BUNEA, D. Folclorul în contextul tendințelor actuale ale vieții muzicale din Republica Moldova. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice*. Nr 3 (20) Chișinău: 2013, pp. 187-191. ISSN 1857-2251; ISBN 978-9975-9925-4-1.
24. BUNEA, D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: Istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. În: *RevART*, Nr. 1. Timișoara: Aegis, 2010, pp. 25-38. ISSN 1841-1169
25. BURADA, T. Originea violinei și perfecționarea ei. În: *Opere*. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1975, pp.188-200.
26. BUZILĂ, S. *Enciclopedia interpreților din Moldova*. Chișinău: Museum, 1999. 499 p. ISBN 9975-61-104-4; 9975-906-35-4.
27. CHISELIȚA, V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 73-98. ISBN 978-9975-52-046-1.
28. CHISELIȚA, V. Partitura ca factor al profesionalizării și academizării muzicii tradiționale: genuri în repertoriul orchestrei populare *Folclor*. În: *Arta*, 2017, nr. 2, pp. 29-36. ISSN 2345-1181.
29. CHISELIȚA, V. Categoriile ale popularului muzical în Republica Moldova (o abordare preliminară). În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 11-16. ISBN 978-9975-52-185-7.
30. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățămintul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005, 276 p. ISBN 9975-9899-9-0.
31. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Tamara Ceban*. Chișinău: Literatura artistică, 1980. 95 p.
32. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Serghei Lunchevici*. Chișinău: Literatura artistică, 1982. 96 p.
33. COLAC, T. Zii, bade, cu fluierul...În: *Moldova socialistă*, 1967, 8 decembrie, p.4.
34. COMENIUS, J.A. *Didactica Magna*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1970, 201 p.
35. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. IV. București: Editura muzicală, 1976. 584 p.

36. COSMA, V. *Lăutarii de ieri și de azi*. București: Editura: Du Style, 1996. 350 p. ISBN 973-9246-05-2.
37. CUTÎRIOVA, A. Serghei Lunchevici. În: *Artiști ai poporului din RSSM*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976, pp. 167-173.
38. CUȘNIRENCO, V. Vioara marelui lăutar. În: *Pământ și oameni*, 1995, 29 august.
39. DĂNILĂ, I. Z. *Studii de sinteză*. București, 2013. 367 p. ISBN 9786066590587.
40. DEMIAN, W. *Teoria instrumentelor*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968, 342 p.
41. GHERGHINESCU, R. Conceptul de competență didactică. În: S. Marcus (coord.) *Competența didactică: perspectiva psihologică*. București: Editura All Educațional. 1999, pp. 11-24.
42. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: tradiție și valoare*. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p. ISBN 978-9975-9864-9-6.
43. GHILAȘ, V. Muzica tradițională în politica editorială a audiovizualului din Republica Moldova. În: *Anuarul Institutului de Etnografie și folclor Constantin Brăiloiu*. Serie nouă. Tomul 23. București: Ed: Academiei Române, 2012, pp. 211-221. ISSN 1220-5230.
44. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica instrumentală de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001. 320 p. ISBN 9975-9680-0-7.
45. HEGYESI, Z. Originea și strămoșii viorii. În: *Vioara și constructorii ei*. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962. pp. 13-27.
46. IAMPOLSKI, I. *Digitația la vioară*. București: Editura muzicală, 1964. 180 p.
47. IUNCU, R. 25 de ani de viață scenică ai Zinaidei Julea. În: *Săptămâna*, 1996, 8 martie, p. 10.
48. IUNCU, R. Imaginea unui potențial de creație original. În: *Literatura și Arta*, 1981, 18 iunie.
49. JULEA, Z. E mocirlă în viața noastră culturală. În: *Timpul*, 2002, 12 iulie, p. 12.
50. JULEA, Z. Serghei Lunchevici era un om al cuvântului și faptei. În: Proca I. *Vioara ca dezlegare la pește și vânătoare*. Chișinău: Notograf Prim, 2012, pp. 180-187.
51. JULEA, Z. Trebuie să știi să trăiești o romanță. În: *FLUX*, 2004, 30 ianuarie, p. 7.
52. JULEA, Z. „Un virus” din cauza pâinii rusești. În: Roibu N. *Cei care sunt...* Chișinău: Nicolae Roibu, 2000, pp. 105-108. ISBN 9975-9567-2-6.
53. JULEA, Z. Viața mea e în cântecul meu. În: *Dialog*, 1998, 5 martie, p.5.
54. JULEA, Z. Cântecul vieții mele. În: *Săptămâna*, 2003, 26 decembrie, p. 25.

55. JULEA, Z. În Franța ziarele scriau că suntem hoți. În: Roibu N. *Să vă spun ce s-a-ntâmplat cu personalități din Republica Moldova*. Chișinău: F. E. P. Tipografia Centrală, 1999, pp. 25-26. ISBN 9975-9567-0-X.
56. LAVRIC, D. Vestii lăutari din Moldova III. În: *Luceafărul*, 2011, 12 iulie <https://luceafarul.net/vestiti-lautari-din-moldova-iii>) accesat 21.08.2021.
57. LECA-MORARIU, P. *Irachie și Ciprian Porumbescu*, vol. II. Suceava: Ed. Lidana, 2015. 575 p. ISBN 978-606-744-030-0.
58. LEU, P. *Ciprian Porumbescu. Monografie*. București: Editura Muzicală, 1978. 220 p.
59. *Literatura și arta Moldovei*. Enciclopedie, vol. I. Chișinău, 1985. 440 p.
60. LUNCHEVICI, S. *Balada*. [citat 16.03.2017]. Disponibil: www.youtube.com/watch?v=GehLAiSnnWw
61. LUNCHEVICI, S. ...Mult zice cu dor. În: *Moldova*, 1968, nr. 3, p. 15.
62. LUNCHEVICI, S. Teatrul se termină cu vestiarul. În: *Curierul de seară*, 1992, 19 februarie.
63. MAIOR, V. *Elemente de stilistica interpretării violonistice*. Cluj-Napoca: Editura Media Musica, 2004. 98 p. ISBN 9738431204.
64. MANDRA, D. *Principii de bază ale interpretării istorice baroce la instrumentele cu coarde*. Cluj-Napoca: Ed. Media Musica, 2004. 80 p. ISBN 973-8431-12-3.
65. MANOLIU, G. *George Enescu poet și gânditor al viorii*. București: Ed. Muzicală, 1986. 376 p.
66. MARIAN, B. Nicolae Sulac. În: *Artiști ai poporului din RSSM*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976, pp. 231-237.
67. MĂCELARU, C. Interviu cu Cristian Măcelaru [citat 23.07.2020]. Disponibil: <http://www.romania-muzical.ro/articol/audio-interviu-cu-dirijorul-cristian-macelar/2392121/15/2>
68. MEDAN, V. Originea Folclorică a Baladei lui Ciprian Porumbescu. În: *Ciprian Porumbescu (1853-1883) Studii privind viața și opera compozitorului*. Suceava, 1992. 69 p.
69. MENUHIN, Y. *Călătorie neterminată*. București: Editura Muzicală, 1999. 256 p. ISBN 973-42-0229-4.
70. MIROVICI, S. Serghei Lunchevici. În: *Săptămânal Cultura*, 1966, 19 februarie.
71. MITROFAN, N. *Aptitudinea pedagogică*. București: Editura Academiei RSR, 1988. 213 p.
72. MORĂRAȘ, M. Balada viorii. În: *Viața satului*, 1994, 30 aprilie.

73. MORĂRAȘ, M. Naiul sufletului său. În: *Viața satului* 1977, 5 februarie, p. 4.
74. MOSTRAS, K. *Intonația la violină*. București: Editura Muzicală, 1959. 129 p.
75. MUNTEANU, N. *Vioara privită din interior*. București: Grafoart, 2010. 276 p ISBN 973-7727-05-3.
76. NICUȘOR, V.-I. *Isidor Burdin – o legendă neștiută*. 30 decembrie, 2016. [citată, 10 martie, 2018]. Disponibil pe internet: <https://nicolaesulac.wordpress.com/2016/12/30/isidor-burdin-o-legenda-nestiuta/>.
77. NICUȘOR, V.-I. *Cine a fost de fapt legendarul Isidor Burdin*. 27 martie, 2017. [citată, 10 martie, 2018]. Disponibil pe internet: <https://nicolaesulac.wordpress.com/2017/03/27/cine-a-fost-de-fapt-legendarul-isidor-burdin/>
78. NICUȘOR, V.-I. *Biografia violonistului Lucian Cocea*. <https://nicolaesulac.files.wordpress.com/2017/03/comori-ale-muzicii-populare-romc3a2nec899ti-1-biografia-violonistului-lucian-cocea.pdf>.
79. PARA, C. *Concepția interpretării în demersul dirijoral, ed. a II-a*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2015. 138 p. ISBN 978-606-645-050-8.
80. PARFENE, C. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993. 375 p. ISBN: 973-44-0115-7
81. PAVELESCU, ȘT. *Viața lui Ciprian Porumbescu*. Ed: Terra Design, Gura Humorului 2003, 48 p.
82. PETRIC, A. [youtube.com/watch?v=EflpsFjkzxU](https://www.youtube.com/watch?v=EflpsFjkzxU)
83. PROCA, I. *Vioara ca dezlegare la pește și vânătoare*. Chișinău: Notograf Prim, 2012. 238 p. ISBN 978-9975-9952-7-6.
84. RĂDULESCU, S. *Taifasuri despre muzica țigănească*. București: Paideia, 2015, 300 p. ISBN 978-973-1905-99-0.
85. RĂDULESCU, S. *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*. București: Editura Muzicală, 1984. 723 p.
86. ROIBU, N. Balada lui Serghei Lunchevici. În: *Lumini și umbre-n ceas de taină*. Chișinău: F. E. P. Tipografia Centrală, 2005. 400 p. ISBN 9975 - 9567 - 5-0.
87. RUSNAC, C. Vârsta de aur a unei viori. În: *Literatura și arta*, 1984, 26 aprilie, p. 6.
88. RUSSO, A. Poezia poporală https://www.tititudorancea.com/z/alecu_russo_poezia_poporala.htm, accesat 25.08.2021.

89. SAVA, I. *Muzicanții pe acoperiș*. București: Ed. Hasefer, 1995. 328 p. ISBN 973-97375-1-X.
90. SÂRBU, I. *Vioara și maeștrii ei de la origini până azi*. Galați: Editura Porto-Franco, 1994. 584 p. ISBN 973-557-176-5.
91. SBÂRCEA, G. *Ciprian Porumbescu un cântăreț al neamului*. București: Ed: Ion Creangă, 1984. 64 p.
92. SÎRGI, E. *Particularitățile funcționale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*. Referatul tezei de doctor. Chișinău, 2016. 26 p.
93. STOIANOV, C., STOIANOV, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Fundației România de Măine, 2005. 152 p. ISBN – 973-725-292-6.
94. SLABARI, N. *Folclor muzical din nordul Republicii Moldova: Repertoriu violonistic*. Chișinău: Epigraf, 2018. 280 p. ISBN 9789975603058.
95. STOIANOV, P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. În: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Știința, 1993, pp. 3-55. ISBN 5-376-01668-4.
96. SULAC, N. ... în amintiri, cronici și imagini. Responsabil A. Rusu. Chișinău: Baștină-RADOG, 2006. 192 p. ISBN 978-9975-9878-4-4.
97. TĂNASE, C. „...într-o toamnă, când dă bruma”. În: *Timpul*, 2003, 7 martie, p.7.
98. VĂTAVU, M. Gheorghe Eșanu. În: *Artiști ai poporului din RSSM*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1976, pp.
99. VĂTAVU, M. Serghei Lunchevici cel celebru și necunoscut. În: *Moldova*, 1996, nr 1-2, pp. 12-16.
100. VIANU, T. *Arta prozatorilor români*, vol. I. București: Editura pentru literatură, 1966, 271 p.
101. VODĂ, GH. Victor Copacinschi. În: *Literatura și Arta*, 1979, 15 noiembrie, p. 6.
102. VULCANESCU, M. *Dimensiunea românească a existenței*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1991.156 p.

În limba engleză:

103. **BRINZILA-COSLET, Z.** Serghei Lunchevichi – virtuoso and symbol of violinist art in Moldova of the twentieth century. In: Южно-Российский музыкальный альманах, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», 2021, pp. 104-110. ISSN 2076-4766 (Print), ISSN 2712-9764 (Online).

104. SERVICE, T. *Music as Alchemy: Journeys with Great Conductors and their Orchestras*. London: Faber and Faber Ltd Bloomsbury Hous, 2012, 304 p. ISBN - 10: 0571240488; ISBN - 13: 978-0571240470.

În limba rusă:

105. АКСЁНОВ, В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинёв: Академия наук Молдавской ССР, 1990, с. 136-158.
106. АУЭР, Л. *Моя школа игры на скрипке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2014. 120 с. ISBN (978)5-7379-0231-5.
107. ВЛАЙКУ, Е., ВЛАЙКУ, О. *Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова*. Кишинев: Notograf Prim, 2013. 76 с. ISBN 978-9975-4431-8-0.
108. ГАУК, А. *Из воспоминаний дирижёра: мастерство музыканта-исполнителя*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1972. 303 с.
109. ГИНЗБУРГ, Л., ГРИГОРЬЕВ, В. *История скрипичного искусства*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1990. 343 с.
110. ГУРЕВИЧ, Л. *Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации*. Ленинград: Музыка, 1988. 112 с. ISBN 5-7140-0008-0
111. ДАЙЛИС, И., *Жизнь и музыка (страницы воспоминаний)*. Кишинёв: ГАУМ, 1992. 64 с.
112. *Дойна радости*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1962. 454.с.
113. ДОРОШ, Л. *Не расплескать своих богатств...* В: Вечерний Кишинёв, 1977, 21 сентября, с. 6.
114. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*. Кишинев: Штиинца, 1982. 216 с.
115. КОТЛЯРОВ, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Москва: Советский композитор, 1989. 96 с. ISBN 5-85285-034-9
116. КОТЛЯРОВ, Б. *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва*. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967. 128 с.

117. КОТЛЯРОВ, Б. *О скрипичной культуре в Молдавии*. Кишинёв: Госиздат Молдавии, 1955. 78 с.
118. КОЧАРОВА, Г. *Борис Милютин*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 108 с.
119. ЛУНКЕВИЧ, С. Скрипка соединила столетия. В: Дайлис И. *Жизнь и музыка (страницы воспоминаний)*. Кишинёв, 1992. С. 49-52.
120. МАЛЬКО, Н. *Основы техники дирижирования*. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 252 с. ISBN 978-5-7379-0817-1.
121. МИЛЮТИНА, И. «Я в музыку иду как в океан...». Сергей Лункевич. В: И. Милютина. *Между прошлым и будущим*. Тель-Авив: Gutenberg, 2004. С. 143-147. ISBN 978-965-561-044-4.
122. МИЛЮТИНА, И. Несколько слов о прошлом... [online]. [citat 11.03.2019]. Disponibil: <https://dem-2011.livejournal.com/599832.html>
123. МИРОВИЧ, С. Сергей Лункевич. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978. С. 267-273.
124. МИРОНЕНКО, Е. Формы существования национального музыкального фольклора в современной Молдове. В: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*. Chișinău: Grafema libris, 2015. С. 197-203. ISBN 978-9975-52-185-7.
125. Молдавский оркестр *Флуераш*. Альбом. Ред. Е. Кримерман. Москва: Главполиграфпром Комитета по печати при Совете Министров СССР, 1970.
126. МУСИН, И. *Язык дирижёрского жеста*. Москва: Музыка, 2006. 292 с. ISBN 5-7140-1193-7.
127. МУСИН, И. *О воспитании дирижёра*. Ленинград: Музыка, 1987. 247 с.
128. МЮНШ, Ш. *Я – дирижёр*. Москва, 1982. 64 с.
129. ОЙСТРАХ, Д. Ф. *Воспоминания. Статьи. Интервью, Письма*, сост. В. Григорьев. Москва, 1978. 288 с.
130. ПЕРЕВЕРЗЕВ, Н. *Исполнительская интонация*. Москва: Музыка, 1989. 208 с.
131. ПЛЕТНЁВ, М. «В музыке правильно то, что убеждает и трогает». [online]. [citat 17.04.2019]. Disponibil: <http://nashagazeta.ch/nevs>.
132. РАЙЛЯНУ, Л. Тенденция неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинёв: Штиинца, 1982. С. 96-110.

133. РУСНАК, К. Воспоминания о великом артисте. В: *Последний лэутар Молдовы (к 80-летию со дня рождения Сергея Лункевича)*. [citat 10.05.2019]. Disponibil: <http://dem-2011.livejournal.com/159469.html>.
134. СТОЯНОВ, П. *Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне*. Кишинёв: Штиинца, 1990. 156 с.
135. СТОЯНОВ, П. *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма*. Кишинёв: Штиинца, 1985. 164 с.
136. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинёв: Штиинца, 1980. 174 с.
137. ФЛОРЯ, Э. *Молдавский народный музыкальный эпос*. Кишинёв: Штиинца, 1989. 120 с.
138. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1983. 135 с.
139. ХАЙКИН, Б. *Беседы о дирижерском ремесле* [citat 15.08.2020]. Disponibil: <https://nemaloknig.net/read-403063/?page=17#booktxt>.
140. ШУЛЬПЯКОВ, О. *Скрипичное исполнительство и педагогика*. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 494 с. ISBN 5-7379-0285-4.
141. ЮЗЕФОВИЧ, В. *Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом*. Москва: Аграф, 2008. 304 с. ISBN 978-5-7784-0381-9.

NOTE

- ¹ Această traducere, precum și următoarele, aparțin autoarei tezei
- ² Din cadrul lecțiilor cu maestrul S. Lunchevici, martie 1993
- ³ Din amintirile violonistei Esfira Caplun, 12 aprilie 2002
- ⁴ Din amintirile violonistei E. Caplun, 12 aprilie 2002
- ⁵ Discuție cu Antonina Onică, 6 iulie, 2020
- ⁶ Din amintirile Nadejdei Cozlova, 7 august 2020
- ⁷ Discuție cu Nicolae Botgros, 20 iunie 2020
- ⁸ Discuție cu Tamara Caftanat, februarie 2010
- ⁹ Discuție cu Lucian Cocea, aprilie 2016
- ¹⁰ Din amintirile violonistei E. Caplun, 12 aprilie 2002
- ¹¹ Din amintirile violonistei E. Caplun, 12 aprilie 2002
- ¹² Discuție cu A. Onică, 6 iulie, 2020
- ¹³ Discuție cu Gh. Banariuc, ianuarie 2018
- ¹⁴ Discuție cu Gheorghe Șevcișin, *Artist Emerit*, 14 iulie 2020
- ¹⁵ Informație oferită de Vasile Advahov, 16 martie 2018
- ¹⁶ Informație oferită de Vasile Advahov, 16 martie 2018
- ¹⁷ Discuție cu Gh. Banariuc, ianuarie 2018
- ¹⁸ Discuție cu A. Onica, 6 iulie, 2020
- ¹⁹ Din amintirile lui Gh. Șevcișin, 14 iulie 2020
- ²⁰ Discuție cu Gh. Banariuc, ianuarie 2018
- ²¹ Discuție cu Ion Tălămbuță, 13 august 2020
- ²² Discuție cu A. Onica, 6 iulie, 2020
- ²³ Discuție cu Zinaida Julea, 21 august 2020
- ²⁴ Discuție cu N. Botgros, 20 iunie, 2020
- ²⁵ Discuție cu Mihail Muntean, 16 iulie 2020
- ²⁶ Discuție cu Gh. Banariuc, ianuarie 2018
- ²⁷ Discuție cu An. Latîșev, 13 august 2021
- ²⁸ Discuție cu N. Botgros, 20 iunie 2020
- ²⁹ Informație furnizată de N. Ionașcu, 20 iunie, 2017

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Brînzilă-Coșleț Zinaida, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatele propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele: Brînzilă-Coșleț Zinaida

Semnătura

Data

CV-ul AUTORULUI



Numele de familie și prenumele: Brînzilă-Coșleț Zinaida

Data și locul nașterii: 02.01.1983, Chișinău

Cetățenia: Republica Moldova

Studii:

Superioare: AMTAP, Facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie, 2000-2005, Licențiat în muzică, specialitatea Interpretare instrumentală, specializarea Instrumente cu coarde (vioară), clasa conferențiarului universitar Naum Hoș;

Masterat: AMTAP, facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie, 2005-2007, specialitatea 212 – Muzică și arte interpretative, specializarea 212.1 – Interpretare instrumentală, conducător artistic Naum Hoș, conf. univ., conducător științific Elena Mironenco, dr. hab., prof. univ.

Doctorat: AMTAP, 2007-2021, specialitatea 653.01 – Muzicologie, conducător științific Elena Mironenco, dr. hab., prof. univ.

Stagii:

Cursuri de formare continuă la specialitatea Psihopedagogia Artelor: Institutul de Științe ale Educației: 7.09.2020-28.09.2020.

Vizită de studiu EUCEN/Louvain-la-Neuve, Belgia/17-20 septembrie 2019.

Activitate profesională:

- 2005-prezent, participări în peste 60 concerte în calitate de violonistă, membră a ansamblurilor camerale și cântăreață de muzică populară și ușoară.
Colaborări: Orchestra simfonică Teleradio Moldova, dirijor Gheorghe Mustea; Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale Serghei Lunchevici, dirijori Mihail Secichin, Mihai Agafița; Orchestra de cameră a Sălii cu Orgă, dirijor Vladimir Andrieș; Orchestra de Muzică populară Mugurel, dirijor Ion Dascăl, Orchestra Municipală, dirijori Vasile și Vitalie Advahov.
- AMTAP, lector universitar Departamentul Instrumente orchestrale, secția Instrumente cu coarde, din 2006.
- AMTAP, decan al Facultății Artă Muzicală, din 2017.

Domenii de interes științific: muzicologie

Participări la proiecte științifice naționale și internaționale:

Participări la foruri științifice naționale și internaționale cu comunicări referitoare la tema tezei: în total 10.

Distincții: Titlul onorific *Maestru în Artă*, brevet nr. 2279, Decretul Președintelui Republicii Moldova nr. 1909-VIII din 18 decembrie 2020, însemnul nr. 0611.

Cunoașterea limbilor: română – limbă maternă; engleza – comunicativ; rusă – comunicativ; spaniolă – cu dicționar; franceza – cu dicționar.

Alte activități:

- CEEA Ștefan Neaga formator în cadrul masterclassului *Aspecte metodologice în arta predării instrumentului muzical Vioara*, 2017.
- AMTAP, formator în cadrul proiectului internațional realizat în baza acordului de colaborare în domeniul artistic și educațional semnat între Conservatorul de Stat de Muzică *Jacopo Tomadini* din Udine, Italia și AMTAP, Republica Moldova
- BNRM, organizator Gala formatorilor BNRM, ediția a 2-a, 2019 cu genericul *Creăm conexiuni și dezvoltăm competențe profesionale*.
- CEEA Ștefan Neaga, președinte al juriului la *Concursul sonatei preclasice*, (2018,2019,2020).
- AMTAP, organizator masterclass pentru pian cu Malgozrata Zarebinska și Piotr Grodecki, Polonia, 2019.
- CNM George Enescu, București, România, membră a juriului Concursul Internațional de vioară *Modest Iftinchi*, ediția a VII-a, 2019.
- ELT FORUM, voluntariat în cadrul Forumului Internațional al profesorilor de limbă engleză organizat de *Moldovan English Teachers*.
- AMTAP, organizator Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru și Film *Classfest*, ediția a 9-a, 2019.

Date de contact: Republica Moldova, Chișinău, str. Dosoftei 100, ap. 104; GSM 069954087; e-mail: zinaida.brinzila@gmail.com.

ANEXE

Anexa 1 LISTA COMPONENTEI ORCHESTREI *FLUIERAȘ* SUB CONDUCEREA LUI SERGHEI LUNCHEVICI Instrumentiști

Nume	Anii de lucru
Aptecari Arcadii (vioară)	Informația lipsește
Banariuc Gheorghe (vioară, dirijor secund)	1988-1991
Bîrlădean Mihail (vioară)	1992-1995
Bratu Ignat (vioară)	1953-1961
Cadașeva Nila (vioară)	1979-1988
Celdranean Serghei (vioară)	1977-1978
Cocea Leonid (vioară, dirijor secund)	1964-1993
Coman Valeriu (vioară)	1985-1989
Copacinschi Emilia (vioară)	1975-1979
Daicu Mihail (vioară)	1949-1950
Hăbășescu Dumitru (vioară)	1993-1995
Heraru Alexandru (vioară, braci)	1957-1979
Jmurcov Mihail (vioară)	?-1977
Litvinov Serghei (vioară)	1976-1994
Luterștein Carl (vioară)	1976-1981
Neaga Victor (vioară)	1976-1995
Negruți Valeriu (vioară, braci)	1970-1975
Novițaia Antonina (vioară)	1979-1989
Osaul Ivan (vioară)	1979-1988
Onică Antonina (vioară)	1981-1995
Patlajan Iulii (vioară)	1951-1957
Popov Alexandru (vioară)	1979-1990
Procopenco Alexandru (vioară)	1953-1968
Radcenco Iurie (vioară)	1978-1983
Saevschi Carolina (vioară)	1979-1980
Țurcan-Constantinov Tatiana (vioară)	Informația lipsește
Vieru Lilia (vioară)	1976-1978
Zadneprovschi Iurie (vioară)	1979-1984
Ciobanu Ion (braci)	1976-1979
Tupcienko Iurie (braci)	1975-1990
Profis Simion (braci)	Informația lipsește
Bratu Petre (violoncel)	1974-1979
Cuzmin Ilia (violoncel)	Informația lipsește
Paraniuc Zahar (violoncel)	1982-1991
Pocitari Victor (violoncel)	1986-1995
Aurovschi Boris (contrabas)	Informația lipsește
Belistov Leonid (contrabas)	1984-1992
Cîlicic Vasile (contrabas)	1971-1978
Chirnițchii Simion (contrabas)	Informația lipsește
Melniciuc Igor (contrabas)	1980-1995
Radu Timofei (contrabas)	1945-1960
Vasilache Andrei (contrabas)	1983-1989
Vieru Petre (contrabas)	1976-1979
Botoșanu Alexei (cimpoi, fluier)	1950-1981
Brînzilă Simion (clarinet)	1964-1984
Chiseliov Lev (clarinet, taragot)	Informația lipsește

Cojoc Serghei (clarinet, taragot)	1972-1987
Gorodețchi Iurie (clarinet)	Informația lipsește
Zaharia Petre (fluier, caval, taragot)	1952-1954, 1957-1975, 1978-1989
Znagovan Valentin (clarinet)	Informația lipsește
Cetulean Anatol (trompetă)	Informația lipsește
Ciorbă Victor (trompetă)	Informația lipsește
Coman Nicolae (trompetă)	Informația lipsește
Usaci Gheorghe (trompetă)	1976-1986
Baranov Vladimir (țambal)	1945-1948, 1950-1962
Bradu Pavel (țambal)	1949-1961
Cangaș Mihail (țambal)	Informația lipsește
Carpaci Vasile (țambal)	1974-1989
Copacinschi Victor (țambal)	1958-1967, 1975-1979
Crețu Serghei (țambal)	1991-1995
Mustea Andrei (țambal)	1972-1973, 1987-1995
Șevcișin Gheorghe (țambal)	1983-1986
Bedicov Mihail (acordeon)	Informația lipsește
Casap David (acordeon)	Informația lipsește
Chiș E. (acordeon)	Informația lipsește
Croitoru Emil (acordeon)	Informația lipsește
Duminică Vasile (acordeon)	Informația lipsește
Neniță Ion (acordeon)	1970-1987
Pavlov Serghei (acordeon)	1976-1995
Sîrbu Petru (acordeon)	Informația lipsește
Tălămbuță Ion (acordeon)	1976-1977
Vizir Constantin (acordeon)	1972-1974
Zaraf Șloim (flaut)	1952-1981
Cazanoi Cezar (flaut)	1994
Railean Sergiu (cobză)	1989-1992
Laiu Nelu (nai)	1983-1990

Vocaliști

Barbu Ana	1993-1995
Bieșu Maria	1958
Ciobanu Tamara	1951-1973
Gheorghelaș Vlad	1981-1994
Gheorghiu Dumitru	1985-1993
Ciolacu Olga	1980-1982
Crulicovschi Nina	1973-1975
Eșanu Gheorghe	1954-1979
Julea Zinaida	1968-1991
Latîșev Anatol	1985-1995
Lica Eudochia	1961-1973
Marin Vasile	1979-1987
Matieșu Mihai	1970-1977
Munteanu Nătălița	1991-1995
Sulac Nicolae	1965-1970, 1976-1977, 1991-1995

Anexa 2
Materiale arhivistice

Российская Императорская
Консерватория

Личное

ДЕЛО

№ 02053

Мункевич
Сергей

Александрович 1934

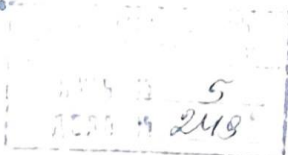
К-во листов 22

Начато _____ 195 г.

Окончено _____ 195 г.

На 22 стр.

ЗБК. 500



КИШИНЕВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Личное дело студента № _____

фамилия Лункевич

имя Сергей

отчество Александрович

год поступления в институт консерватории 1952

Заведено с "____" _____ 19__ года.

Окончено с "____" _____ 19__ года.

Передано в архив _____ 19__ года.

описи № _____ от "____" _____ 19__ года.

Опись документов личного дела

Фотокарточка

1. Документ об образовании Аттестат зрелости
2. Заявление о приёме или переводе _____
3. Автобиография _____
4. Экзаменационный лист поступающего № 63
5. Личная учебная карточка № _____
6. Зачётная книжка № _____
7. Студенческий билет № _____
8. Личный листок по учету кадров.
9. Характеристика (2), Выписка из приказа №2
10. Справка Красногвардейского райвоенкомата
11. _____
12. _____

ДИРЕКТОРУ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ДОКЛАДУ ДР. СОКОЛНИКОВУ А.Д.

от Мунжевича Сергея Александровича

Год рождения 1934, национ. молдованин

Адрес Кишинев, Мунгашия МТВ, дом 2, кв. 4

ЗАЯВЛЕНИЕ

Прошу допустить меня к приемным экзаменам на I-й курс консерватории по специальности скрипка

Подпись С. Мунжевич

Членом какого профсоюза состоит и с какого года

Образование среднее

(высшее, незаконченное высшее, среднее, незаконченное среднее, низшее)

	Подробное название учебного заведения (вуза, втуза, техникума, комвуза, школы и проч.) и его местонахождение	Название факультета или отделения	Дата (м-ц, год)		Окончил или нет	Если не окончил, с какого курса ушел	Какую (какую) специальность получил в результате окончания учебного заведения
			поступления	окончания или ухода			
Среднее образование	<u>Мунж. школа - дес. бч. школа в г. Кишиневе</u>	<u>скрипка</u>	<u>1945</u>	<u>1951</u>	<u>нет</u>	<u>с 10 кл.</u>	<u>скрипка</u>
Высшее образование							

Ученая степень (звание) нет 19. Имеет ли научные труды и изобретения нет (перечень научных трудов и изобретений с указанием, по каким вопросам и где опубликованы, необходимо дать в приложении).

20. Был ли за границей (включая службу в Советской Армии) нет

Дата (м-ц, год)	В какой стране (указать город)	Цели пребывания за границей
с какого по какому времени		

*) Для членов и кандидатов в члены ВКП(б) — к моменту поступления в партию, для беспартийных — к началу работы в государственном аппарате.

Личный листок по учету кадров

Таблица № 1

Фамилия Мунневич
Имя Сергей отчество Александрович
Звание студент

Пол муж. 3. Год рождения 1934 4. Место рождения:

а) по существовавшему в то время адм. делению город

Кичинск

б) по существующему в настоящ. время адм. делению

М.С.С.Р. г. Кичинск

5. Национальность молдаванин 6. Соц. происхождение:

а) бывш. сословие (звание родителей) рабочие

б) основное занятие родителей до Октябрьской революции

рабочие трамвайного парка

после Октябрьской революции

студент 7. Основная профессия (занятие *)

студент 8. Соц. положение *) учащийся 9. Партийность В.И.С.Ч. 10. Како-

организацией принят в члены ВКП(б)

11. Партстаж (м-ц, год) № партбилета или к/карточки

12. Стаж пребывания в ВЛКСМ с 1957 по 1958 13. Состоял ли в других партиях (каких, где, с ка-

кого и по какое время) не состоял

14. Состоял ли ранее в ВКП(б) нет с какого и по како-

го года и причины исключения или выбытия

15. Были ли колебания в проведении линии партии и участвовал ли в оппозициях (каких, когда)

16. Членом какого профсоюза состоит и с какого года

17. Образование среднее

(высшее, незаконченное высшее, среднее, незаконченное среднее, низшее)

Подобное название учебного заведения (вуза, втуза, техникума, комвуза, школы и проч.) и его местонахождение	Название факультета или отделения	Дата (м-ц, год)		Окончил или нет	Если не окончил, с какого курса ушел	Какую (какую) специальность получил в результате окончания учебного заведения
		поступления	окончания или ухода			
<u>Мед. школа - дес. в. Кичинск</u>	<u>сиротка</u>	<u>1945</u>	<u>1951</u>	<u>нет</u>	<u>с 10 кл.</u>	<u>сиротка</u>

18. Ученая степень (звание) 19. Имеет ли научные труды

и изобретения нет (перечень научных трудов и изобретений с указанием, по каким вопро-

сам и где опубликованы, необходимо дать в приложении) нет

20. Был ли за границей (включая службу в Советской Армии) нет

Дата (м-ц, год)	В какой стране (указать город)	Цели пребывания за границей

*) Для членов и кандидатов в члены ВКП(б) — к моменту поступления в партию, для беспартийных — к началу работы в государственном аппарате

23. Участие в центральных, республиканских, краевых, областных, окружных, городских, районных выборах органов

Местонахождение выборного органа	Название выборного органа	В качестве кого выбран	Дата (м-ц, год)	
			избрания	выбытия

24. Знание иностранных языков и языков народностей СССР

	Название языков, которыми владеет (читает, пишет, говорит)	
	с л а б о	х о р о ш о
иностраных		
народностей СССР		магдальский

5. Участвовал ли в революционном движении и подвергался ли репрессиям за революционную деятельность до Октябрьской революции (за что, когда, каким) _____

6. Участвовал ли в партизанском движении и подпольной работе (как вступил, где, когда и выполняемая работа) _____

7. Военная служба: в старой армии с _____ по _____ последний высший чин _____ в Красной гвардии с _____ по _____ в каких должностях _____

общий стаж службы в Советской Армии _____ последняя высшая должность _____

8. Участвовал ли в боях во время гражданской или Отечественной войны (где, когда и в качестве кого) _____

9. Был ли в плену (где, когда, при каких обстоятельствах попал, как и когда освобожден из плена) _____

10. Служил ли в войсках или учреждениях белых правительств _____ (если служил, то указать (да, нет) с какого и по какое время, где и в каких должностях) _____

11. Находился ли на территории, временно оккупированной немцами в период Отечественной войны (где, когда и работа в это время) г. Кинешма, ул. Мира

Автобиография

5

Лунев Сергей Александрович, родился в городе Кишинёве в 1934 году в семье торгового трамвайного треста. В 1942 году я поступил в первый класс румынской начальной школы, где проучился 3 года. После освобождения от Советской Армией от немецко-румынских захватчиков я поступил в третий класс школы, а в 1945 году я поступил в Кишинёвскую музыкальную школу-десятилетку. В марте 1951 года я вступил в ряды ВЛКСМ. В апреле 1951 года по приказу Ц.К. ВЛКСМ и Управлением по делам искусств при СМ. МССР. в Москву для участия в конкурсе молодых исполнителей на вокальное участие в фестивале демократической песни (в Берлине). В июле 1951 г. я вместе с родителями переехал в Казахстан (близ Алма-Аты). Ввиду отсутствия в Алма-Ате 10^{го} класса музыкальной школы я занимался самостоятельно. В настоящее время я приехал в родной город, чтобы поступить в Кишинёвскую Гос. Консерваторию.

С. Лунев
6/III. 1951

Родители мои — Лункевич Александр
Григорьевич — отец, Лункевич (девич. Притке
Парасковья Фёдоровна) — мать — уроженцы
города Кишинёва.

До 1940 г. отец и мать — рабочие трамва
треста г. Кишинёва: отец — вагоновожат
затем контролёр; мать — кондуктор.

В 1940 г. отец поступил в строительный
трест в качестве рабочего.

Во время оккупации Молдавии отец
~~находился~~ эвакуировался. Был он в Сред
Азии, а затем на Волгу, в станцию
Вёшенской, где работал в колхозе.

После освобождения Молдавии отец
работал: Совхоз "Руссены" №4 (экспедитор);
— " — — " — (нач. подсобного)

Мать работала в это время в Кишинёве
Сельскохозяйственном институте в качестве
лаборанта.

В 1950 г. отца моего, как административ
сильного перевели в Красноярский рай
В 1951 г., 16 июля вся наша семья

7
жена в Красногорский р-он.
я ^{раздает} там в качестве заведующей
хозяйственной частью в Русской Средней школе.
мать работала там агентом по восстраву.
моя Виктор Александрович работает
учителем физики и математики в
Красногорской русской средней школе.
сестра моего брата - Волоцук Людмила
Александровна - работает в качестве кредитного
инспектора Красногорского районного
коопбанка.

С. Лункевич, студент
Экспериментальной
консерватории.

16 сентября 1954г.

Б. Гринберг

Служит документом на право входа
в учебное помещение Консерватории.
При утере не возобновляется.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЙ ЛИСТ

№ 63

поступающего в Кишиневскую
Государственную Консерваторию
в 1952 году.

на факультет Струн. инстр.

КАЗАХСКАЯ ССР
МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ

АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ

Настоящий аттестат выдан Лукьянцу Сергею Александровичу
родившемуся в г. Кичиньве Молдавская ССР 1934 года,
в том, что он, поступив в 1951 году в Краснодарскую среднюю школу № Краснодарского р-на Ярославской обл., окончил
полный курс этой школы и обнаружил при отличном поведении следующие
знания по предметам:

Казахский язык <u>4(хорошо)</u>	История СССР <u>4(хорошо)</u>
Казахская литература	Всеобщая история <u>3(хорошо)</u>
Русский язык <u>4(хорошо)</u>	Конституция СССР <u>4(хорошо)</u>
Русская литература <u>5(отлично)</u>	География <u>4(хорошо)</u>
Алгебра <u>5(отлично)</u>	Физика <u>4(хорошо)</u>
Геометрия <u>5(отлично)</u>	Астрономия <u>4(хорошо)</u>
Тригонометрия <u>5(отлично)</u>	Химия <u>5(отлично)</u>
Естествознание <u>4(хорошо)</u>	Иностранный язык <u>5(отлично)</u>

Настоящий аттестат дает его владельцу право поступления в высшие
учебные заведения Союза ССР.

1952 г. 21 июля 1952 г.

Директор школы

Заместитель директора
по учебной части

№ 055036



Горький, Москва, 1949

Управление по делам искусств при СМ МССР
Главное управление учебными заведениями

наименование учебного заведения: Киевский консерваторский институт
нахождение (город, область): г. Киев

Место
для
фото-
карточки

Личная карточка учащегося (студента)

1. Общие сведения об учащемся

Фамилия <u>Дундеевич</u>	Партийность _____, время вступления _____ № бил. _____
Имя <u>Сергей</u>	Член ВЛКСМ <u>чл. ВЛКСМ</u> , время вступления _____ № бил. _____
Дата и место рождения <u>1934</u>	Член профсоюза <u>чл. ВЛКСМ</u> , время вступления _____ № бил. _____
Пол <u>муж.</u>	Отношение к военной службе _____
Национальность <u>молд.</u>	Адрес: _____
Текущее положение <u>учащийся</u>	№ телефона _____
Прежнее образование <u>среднее</u>	
Специальное образование <u>10 кл.</u>	

2. Приемные испытания

(а) Специальности		
Исполнены произведения (работы)	Характеристика исполнения	Оценка
Специальность 1. Бах - А. Меморизация (4-молл) 2. Рабиневицкий - Концерт I, II и III. 3. Шопен - Вариация 4. Чайковский - Румельский танец.	Хорошие неполительские данные, необходимые работы над звуком, ритмом, темпом.	Хорошо

а) По общеобразовательным предметам			
Наименование	Оценка	Наименование	Оценка
22 (матем.)	Хор.		
Уч. язык	Хор.		
Русский язык	Хор.		

б) По муз. теоретическим предметам для муз. учебных заведений	
Наименование	Оценка
Гармония	Хор.
История муз.	Хор.
Муз. инст.	Хор.
Теория муз.	Хор.

Факультета (отделения) по специальности _____
в класс педагога _____
128 от 25 августа 1952 г. Секретарь уч. части: _____

Управление по делам искусств при СМ МССР
Главное управление учебными заведениями

Наименование учебного заведения: Винниченский консерваторий
Место нахождения (город, область): г. Винница

Место
для
фото-
карты

Личная карточка учащегося (студента)

1. Общие сведения об учащемся

Фамилия <u>Лукесвич</u>	Партийность
Имя <u>Сергей</u>	вступления
Отчество <u>Александрович</u>	№ бил.

Характеристика

Лукесвич Сергей

Выпускника 10 кл. Красногорской СШ /

Лукесвич С. учился и окончил десять классов Красногорской СШ. Комсомолец. За период учебы в школе, со стороны коллектива школы отмечался только с положительной стороны. По успеваемости относится к числу хорошо успевающих учащихся. Дисциплинирован. Один из активных участников в общественной работе школы. За успех и активное участие в кружке художественной деятельности. Неоднократно от школы и общественной получил грамоты благодарности, а за участие в конкурсе в школе "Слава" награжден благодарственными грамотами. Работа — посвящена творчеству.

Луржевич С не только активный общест-
венник школы, но и очень много сделал
организации, участвуя в школе, кружках,
самодиятельности. По имеющимся
способностям, Луржевич С. может
иметь большие перспективы в
достижении цели, но его стремле-
ние. За все его качества, он получил
авторитет в коллективе школы.

24/11-52г.



С.И. Афанасьев

8. Зачетные выступления

Курс	Дата	ХАРАКТЕРИСТИКА	Оценка
	15/XI-52	Кадомцевский - Концерт № 1 - д. Майковский - Соло из балета "Лебединое озеро".	Зачет
I	11/XI-53 20/XI-53	Кабалевский. "Петров и Вазир" Раков. Очертание. Лексер. Соколов Обсерв. Ролан	Зачет Зачет
	Аккад. 11/XI-53	Соло из балета. Сильный кра- сивый - Уильямс	
	20/XI-54 5/XI	Макарянский - Концерт 1 часть. Рахманинов - Трилогия Доминикант - Поэма.	
III	16/XII-54 29/XII-54	Майковский. Концерт № 2, III. Макарянский. Концерт № 1. "Далур".	
III	18/XI-55 25/XI	Макарянский. Концерт II - III? Франк. Соната № 3, 47.	
IV IV	14/XII-55 14/XII	Бетховен. Соната № 5, I. Лизард. Соната № 1 - III. I и II.	
V	3/XII-56 8/XII-56	Хачатурян - Концерт II - III? Лизард. Концерт. № 9 I - III.	

ты по специальности

Дата	ХАРАКТЕРИСТИКА	Оценка
8/VI 1953	Дварнокас. Концерт ? Гайковски. Соло из балет с оперой - красавица Бах. Гавни из VI сюита	16 Ойменно
июль 1954	Бах. Симфония из Третьей Моцарт. Концерт ре-мажор ? Гайдн. Красавица. Поклон Доминго - Пондла	Ойменно
9/VI 55	Хачатурян. Губернский вальс Бейховен. Концерт ? Лобел - Вильхельм Олеандр	Хорошо
6/I 1956	Корелли - Кристофер - Третья с вариациями Бах. Адажио из I сюита	Ойменно
16/VI 1956	Бах. Третья и четвертая из 6 сонат Бейховен. Концерт - 2-3 части Хачатурян - Пондла Дейосен - Мендельсон	Ойменно

Выпускной экзамен по специальности

Дата	Характеристика	Оценка
1917	Тихо - Тихона Хатайрен - Тоз.ев Консуэаг II - III Лобезь - Олександр Сен-Самс - Рандо Канрогвозо.	Оценено

ХАРАКТЕРИСТИКА

на дипломанта класса скрипки ЛУНКЕВИЧА Сергея
Александровича, 1934 г. рождения, члена ВЛКСМ,
молдаванина. 18

Студент ЛУНКЕВИЧ С. – скрипач, обладающий отличными
звуковыми и техническими данными, проявляет большой интерес
к изучению новых произведений. Им сыграно много произведений
молдавских композиторов. Студент Лункевич выступает перед
общественностью города в сопровождении симфонических оркестров
консерватории и филармонии. Высокой оценки заслуживает Лункевич
как первый скрипач квартета и трио.

По окончании консерватории С. Лункевич может быть
полезным в качестве солиста-скрипача, а также как солист
оркестра.

Принимает активное участие в общественной жизни консер-
ватории.

Директор
Кишиневской консерватории


/В.Повзун/




/Г.Хохлов/

на время: 1958
много
1958

Директору Союзкинохорторга

гос. Товстуху В.П.

Лукивца В.А.

19

Заявление

Ввиду того, что в 1959г. в Москве будет проводиться Декада Молдавского искусства, я хочу оставить работу в оркестре народной музыки "Ригераш". Кроме того, оркестр будет делать в длительные (1-2 месяца) гастрольные поездки, что не даёт возможности совмещать работу с учёбой на дирижёрско-опероническом факультете.

Прошу Вас разрешить мне академический отпуск на один год.

12 ноября 1958г. Лукивец В.

Министерство культуры АЛ РСР Молдовенешть
Дирекция Артелор

ФИЛАРМОНИКА
МОЛДОВЕНЯСКЭ ДЕ СТАТ
г. Кишинев, ул. Сталинградская, 78



Министерство культуры Молдавской ССР
Главное управление по делам искусств

МОЛДАВСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
г. Кишинев, ул. Сталинградская, 78

Расчетный счет № 58004 в Горуправлении Госбанка

Телефоны: Директор 40-16, Зам. дирек. 44-17, Оперативн. отдел 27-34, Бухгалтерия 44-79, Худ. рук. 57-64

13 ноября

8 1952

Директору Молдавской Государственной
консерватории тов. ПОВЗУН.

В связи с усиленной подготовкой к декаде Молдавского искусства и литературы, дирекция Молдгосфилармонии просит предоставить академический отпуск студенту II-го курса дирижерско-симфонического факультета тов. ЛУНКЕВИЧА С.А. сроком на один год.

ДИРЕКТОР
МОЛДГОСФИЛАРМОНИИ

Г. Чемоутан
ЧЕМОУТАН

Anexa 3
Materiale ilustrative



(1985) Orchestra *Fluieraș*, în centru - Serghei Lunchevici

Rândul întâi, de la stânga la dreapta - Serghei Litvinov, Valeriu Coman, Alexandru Popov, Lucian Cocea, Valeriu Negruța, Dumitru Gheorghiu, Zinaida Julea;

Rândul doi – Simion Chirnițchii, Andrei Vasilatii, Antonina Onică, Emilia Cadanțev, Antonina Novițchi, Larisa Mihăiescu, Gheorghe Șevcișin, Vasile Carpaci;

Rândul trei – Eugen Nisman, Serghei Popov, Victor Todorean, Victor Neaga, Vahtang Parulava, Alexandru Pleșca, Iurii Tupcienco, Ion Neniță, Serghei Pavlov;

Rândul patru – Gheorghe Usaci, Iurie Gorodețchi, Nelu Laiu, Serghei Cojoc, Petre Zaharia, Ion Neniță;



(1988) Serghei Lunchevici



Serghei Lunchevici și Zinaida Julea
1968, Moscova, *Sala cu Coloane*, interpretând *Vin diminețile*



Omagiu pentru Serghei Lunchevici: Basorelief realizat de sculptorul Matei Levenzon și executat de Serghei Ganenco, arhitect Victor Sava

TABEL CRONOLOGIC

- 1934 – Serghei Lunchevici s-a născut la 29 aprilie, în familia lui Alexandru și Parascovia Lunchevici în mahalaua Huțulovca, orașul Chișinău
- 1939 – își începe studiile la Școala particulară de muzică a lui Veaceslav Bulîciiov, paralel studiază și la Școala de aplicații
- 1946 – este admis la studii Școala-internat de muzică din Chișinău
- 1951 – delegat de Comitetul Central al Uniunii Consomolului Leninist din Moldova, secția Cultură, la Moscova pentru a participa la Festivalul Tineretului Democrat Internațional de la Berlin
- 1951 – tatăl este expulzat pentru zece ani în regiunea Djambul, satul Krasnogorka, fiind urmat de întreaga familie
- 1952 – familia Lunchevici se întoarce la Chișinău
- 1952-1958 – își face studiile la Conservatorul de Stat, specialitatea vioară în clasa profesorului I. Dailis și specialitatea dirijat în clasa profesorului B. Miliutin
- 1954 – este invitat să susțină probele de admitere la Conservatorul P. I. Ceaikovski
- 1954 – se căsătorește cu muzicologul Izolda Miliutina
- 1954 – se naște fiica Irina
- 1955-1956 – activează în calitate de violonist în Orchestra simfonică a Filarmonicii din Chișinău
- 1956 – face cunoștință cu Isidor Burdin
- 1957 – participă în cadrul *Primului Festival Republican al Tineretului* din Republica Moldova și *Festivalul unional* de la Moscova
- 1957 – devine prim-violonist în Orchestra de muzică populară *Fluieraș* a Filarmonicii din Chișinău
- 1958 – 1995 – deține funcția de dirijor al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*
- 1958 – primul turneu întreprins de orchestra *Fluieraș* cu Serghei Lunchevici la pupitrul dirijoral în Republica Democrată Germană
- 1959 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Finlanda
- 1960 – participă împreună cu orchestra în cadrul *Decadei artei și literaturii moldovenești* de la Moscova
- 1960 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Cehoslovacia
- 1960 – i se decernează titlul onorific Maestru Emerit în Artă
- 1962 – se căsătorește cu Nina Ionașciu
- 1962 – se naște fiica Olga
- 1966 – i se decernează titlul onorific Artist al Poporului din RSSM
- 1966 – compune împreună cu Isidor Burdin coloana sonoră pentru pelicula cinematografică *Poienile roșii*
- 1967 – i se decernează titlul onorific Premiul de Stat al RSSM, Ordinul Drapelul Roșu al Muncii
- 1967 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Canada
- 1967 – se produce în pelicula cinematografică *Marianna* (Ernest)
- 1968 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Polonia și Mongolia

1969 – turneul orchestrei *Fluieraș* în America Latină, Brazilia, Chili, Uruguay, Peru, Ecuador, Venezuela
1971 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Iugoslavia și Franța
1972 – se produce în filmul *Lăutarii* regizor Emil Loteanu (Toma Alistar)
1972 – turneul orchestrei *Fluieraș* în India, Italia și Birmania
1973 – turneul orchestrei *Fluieraș* în India
1975 – se produce în pelicula cinematografică *Vioara lăutarului*
1976 – i se decernează titlul onorific Artist al Poporului din URSS
1978 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Africa de Sud, Maroc, Tunisia, Libia
1979 – turneul orchestrei *Fluieraș* în America Latină, Algeria, Mexic, Brazilia, Peru
1980 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Germania
1982 – iese de sub tipar monografia *Serghei Lunchevici* semnată de G. Ciaicovschi-Mereșanu
1983 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Birmania, Nepal, Sri-Lanka, Insulele Maldive, Germania Federativă
1984 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Bulgaria, Cehia, Slovacia
1985 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Brazilia, Mexic
1986 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Portugalia
1987 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Italia, Mongolia
1988 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Italia, Bulgaria
1989 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Austria, Portugalia
1990 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Finlanda
1991 – turneul orchestrei *Fluieraș* în Italia
1993 – este decorat cu Ordinul Republicii
1995 – decedat pe data de 15 august la Chișinău