

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris

C.Z.U. [780.8:780.614.332]:781.7(478)(043.2)

[780.8:780.614.332]:781.68(043.2)

**ORNAMENTICA ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR
VIOLONIȘTI DIN SPAȚIUL FOLCLORIC
AL MOLDOVEI ISTORICE:
PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE**

Muzicologie 653.01 (creație)

Doctorat profesional

Student – doctorand: _____

Grib Vitalie

Conducător de doctorat: _____

**Badrajan Svetlana,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar**

Chișinău, 2021

© **Grib Vitalie, 2021**

Cuprins

Adnotare.....	4
Introducere.....	7
1 Fenomenologia ornamentației	15
1.1. Surse bibliografice cu referire la ornamentul muzical.....	15
1.2. Tipurile de ornamente în muzica instrumentală de tradiție orală.....	24
Concluzii la capitolul 1.....	29
2. Specificul execuției ornamentelor în repertoriul violonistic din spațiul folcloric al Moldovei istorice (în baza analizei manierelor de interpretare a diferitor lăutari consacrați)	31
2.1. Toposul de nord al Moldovei.....	32
2.1.1. Dumitru Blajinu.....	32
2.1.2. Mihai Botofei.....	38
2.2. Toposul de centru al Moldovei.....	44
2.2.1. Filip Todirașcu.....	44
2.2.2. Dumitru Potoroacă.....	49
2.3. Toposul de sud al Moldovei.....	53
2.3.1. Ion Drăgoi.....	53
2.3.2. Ignat Bratu.....	60
2.3.3. Toma Acriș.....	63
Concluzii la capitolul 2.....	68
Concluzii generale și recomandări.....	71
Bibliografie.....	73
Abrevieri.....	79
Anexa 1. Lista recitalurilor.....	80
Anexa 2. Corpus de melodii.....	81

ADNOTARE

Grib Vitalie. Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice: particularități interpretative. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 Muzicologie, doctorat profesional, Chișinău, 2021.

Structura tezei include următoarele compartimente: adnotare în trei limbi – română, engleză și rusă, introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, 72 de pagini de text analitic, bibliografia din 107 de surse, două anexe: 1. programul recitalurilor; 2. 135 de melodii instrumentale. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 10 publicații științifice: 6 articole și 4 teze, trei recitaluri înregistrate pe DVD.

Cuvinte-cheie: ornamente, lăutari violoniști, repertoriu instrumental tradițional, spațiul folcloric al Moldovei istorice, grai moldovenesc, interpretare.

Domeniul de studiu: folclor muzical.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul: Evidențierea, sistematizarea modalităților generale și particulare de utilizare, interpretare a ornamentelor în repertoriul lăutarilor violoniști consacrați din spațiul folcloric al Moldovei istorice. **Obiectivele:** 1. urmărirea fenomenului ornamental în muzica folclorică și cea literată; 2. delimitarea tipurilor de ornamente utilizate în muzica instrumentală de tradiție orală din spațiului folcloric studiat; 3. evidențierea lăutarilor violoniști – promotori ai manierei tradiționale de interpretare, specifică graiului moldovenesc; 4. analiza particularităților interpretării ornamentelor în repertoriul lăutarilor-violoniști selectați, în funcție de categoria creației muzicale folclorice.

Noutatea și originalitatea științifico-practică. Noutatea cercetării constă în relevarea aspectelor importante ale manierei de interpretare a ornamenticii de către lăutarii-violoniști, specifice spațiului folcloric al Moldovei istorice, valorificarea teoretică și practică a normelor tradiționale de execuție ale acestora. Lucrarea își propune să completeze un domeniu insuficient studiat, legat de fenomenul artei instrumentale tradiționale, axându-se pe concepte teoretice fundamentale ale științei etnomuzicologice contemporane. Cercetarea este însoțită de prezentarea practică a rezultatelor în cadrul a trei recitaluri, ceea ce îi conferă originalitate și unicitate.

Valoarea aplicativă a temei. Rezultatele cercetării de tip analitic și practico-interpretativ pot constitui repere importante pentru studierea diferitor direcții și probleme legate de patrimoniul-cultural imaterial. Materialele sunt aplicabile la cursurile didactice *Folclor muzical*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei interpretative instrumentale populare*, *Practica de descifrări folclorice* și la cel de specialitate – vioara în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza de doctor a fost discutată la ședințele Comisiei de îndrumare în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, a Comisiei de presusținere din 31.01.2022, proces-verbal nr.1, fiind recomandată pentru susținerea publică. Rezultatele științifice au fost implementate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în anii 2015-2021, reflectate în șase articole științifice, 4 teze, trei recitaluri, în cadrul proiectului științific de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2019), activității artistice în Republica Moldova și peste hotarele ei.

ANNOTATION

Grib Vitalie. Ornamentation in the repertoire of violin fiddlers from the space of historical Moldova: interpretative peculiarities. Ph.D thesis in arts, speciality 653.01 Musicology, professional doctorate, Chişinău, 2021.

The structure of the thesis includes the following sections: annotation in three languages - Romanian, English and Russian, introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, 72 pages of analytical text, bibliography from 107 sources, two annexes: 1. program of recitals; 2. 135 instrumental melodies. The research results are reflected in 10 scientific publications: 6 articles and 4 theses, three recitals recorded on DVD.

Keywords: ornaments, violin fiddlers, traditional instrumental repertoire, folklore space of historical Moldova, Moldovan speech, interpretation.

Field of study: musical folklore.

Purpose and objectives of the research. Purpose: Highlighting and systematizing the general and particular ways of using and interpreting ornaments in the repertoire of established fiddlers violinists from the folk space of historical Moldova. **Objectives:** 1. studying the ornamental phenomenon in folk and literary music; 2. delimiting the types of ornaments used in the traditional instrumental music from the studied folk space; 3. highlighting the fiddlers violinists promoters of the traditional manner of interpretation specific to the given area; 4. analyzing the particularities of their interpretation in the repertoire of fiddlers violinists selected according to the category of folk music creation.

Scientific-practical novelty and originality. The novelty of the research consists in revealing the important aspects of the way of interpreting the ornamentation by the fiddlers violinists, specific to the folklore space of historical Moldova, the knowledge and observance of the traditional norms of their execution and individual manner. The paper aims to complete an insufficiently studied field, related to the phenomenon of traditional instrumental art, focusing on fundamental theoretical concepts of contemporary ethnomusicological science. The research is accompanied by the practical presentation of the results in three recitals, which gives it originality and uniqueness.

The applicative value of the thesis. The results of the analytical and practical-interpretive research can be important landmarks for studying different directions and issues related to the intangible cultural heritage. The materials are applicable to the teaching courses *Musical Folklore*, *History of National Music*, *History of Folk Instrumental Performing Arts*, *Practice of folk transcriptions* and to the specialized ones - the violin, in the secondary and higher musical-artistic institutions.

Implementation of scientific results. The doctoral thesis was discussed at the meetings of the Guidance Commission within the Doctoral School - *Study of Arts and Culturology* of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, within the Predefence Commission from the 31.01.2022 no. 1, being recommended for public defence. The scientific results were implemented at national and international scientific conferences held at the Academy of Music, Theater and Fine Arts in the period between 2015 and 2021, six scientific articles, four theses, three recitals, the Scientific Project of the Academy of Music, Theater and Fine Arts - *The Musical Heritage from the Republic of Moldova (folklore and composition creation) in Contemporaneity* (2015-2019), within the artistic activity in the Republic of Moldova and abroad.

АННОТАЦИЯ

Гриб Виталий. Орнамент в репертуаре скрипачей лэутар из фольклорного пространства исторической Молдовы: особенности исполнения. Кандидатская диссертация по специальности 653.01 Музыковедение, профессиональный докторат, Кишинев, 2021.

Структура дипломной работы включает следующие разделы: аннотация на трех языках - румынском, английском и русском, введение, две главы, общие выводы и рекомендации, 72 страниц аналитического текста, библиография из 107 источников, два приложения: 1. программа концертов; 2. 135 инструментальных мелодий. Результаты исследования отражены в 10 научных публикациях: 6 статьях и 4 тезисах, трех сольных выступлениях, записанных на DVD.

Ключевые слова: орнаменты, скрипачи, традиционный инструментальный репертуар, фольклор исторической Молдовы, молдавский язык, интерпретация.

Область исследования: музыкальный фольклор.

Цель и задачи исследования. Цель: Выделение и систематизация общих и частных способов использования и исполнения орнаментов в репертуаре признанных скрипачей- лэутар из фольклорного пространства исторической Молдовы. **Задачи:** 1. Отслеживание орнаментального явления в народной и литературной музыке; 2. делимитация типов орнаментов, используемых в традиционной инструментальной музыке, изучаемого фольклорного пространства; 3. выделение скрипачей лэутар – хранители традиционной манеры исполнения, характерного для молдавского диалекта; 4. анализ особенностей трактовки орнаментов в репертуаре избранных скрипачей лэутар, в зависимости от категории народного музыкального творчества.

Научно-практическая новизна и оригинальность. Новизна исследования заключается в выявлении важных аспектов исполнения орнаментики скрипачами – лэутар, характерных для музыкального фольклора пространства исторической Молдовы, изучении и соблюдении традиционных норм их исполнения и индивидуальной манеры. Работа призвана дополнить малоизученную область, связанную с феноменом традиционного инструментального искусства, сосредоточив внимание на фундаментальных теоретических положениях современной этномузыковедческой науки. Исследование сопровождается практической презентацией результатов в трех концертах, что придает ему оригинальность и уникальность.

Практическая значимость диссертации. Результаты аналитического и исполнительского исследований могут стать важными ориентирами для изучения различных направлений и вопросов, связанных с нематериальным культурным наследием. Материалы применимы к преподаванию курсов *Музыкальный фольклор, История национальной музыки, История народного инструментального исполнительского искусства, Практика фольклорных расшифровок* и профильным – скрипка, в музыкальных учебных заведениях среднего и высшего образования.

Апробирование результатов работы. Докторская диссертация обсуждалась на заседаниях руководящей комиссии в рамках Школы доктората *Studiul artelor și culturologie* Академии музыки, театра и изобразительных искусств, на предзащите от 31.01.2022 протокол № 1. Научные результаты были отражены в рамках выступлений на республиканских и международных научных конференциях в периоде 2015-2021 гг., шесть научных статей, четыре тезисы, три сольных выступления, участие в научный проект Академии музыки, театра и изобразительных искусств *Музыкальное наследие Республики Молдова (фольклор и сочинение) в современности (2015-2019)*, исполнительская деятельность в Республике Молдова и за рубежом.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Ornamentica este un atribut indispensabil al culturii umane în general, și al unui popor, în particular. Ea se întâlnește în diferite domenii ale artei, diferențiindu-se pe zone, perioade istorice, stiluri, manieră individuală de transmite, organizare, realizare, interpretare etc. Din perspectivă diacronică este „Geneza, structura, funcțiunea, stilul, valoarea și mesajul sistemelor de elemente decorative populare sau culte, elaborate de-a lungul istoriei de fiecare popor...” [82, p.7].

Fenomenul ornamental este prezent în toate tipurile de artă muzicală: populară, religioasă, academică, estradă, jazz ș.a. În ceea ce privește folclorul muzical românesc, el are o tradiție bogată. Se știe că o sursă importantă a ornamenticii muzicale este „improvizația spontană a interpretului, care, executând o melodie scrisă sau tradițională (deci de circulație orală), o însuflețește, o variază sau o amplifică” [82, p.10]. Această particularitate caracteristică a ornamenticii este specifică interpretării muzicii folclorice și în prezent, spre deosebire de cea literată, unde fixarea grafică, indicarea locului ornamentului în textul muzical constituie un act firesc al procesului de creație. Totodată, ornamentul în muzica tradițională nu este un fenomen anarhic, haotic, executat la întâmplare. El este determinat de mai mulți factori de ordin emoțional, psihologic, structural, estetic, ritual, comunicativ ș.a. Cu regret, fenomenul ornamental în muzica folclorică, în special cea instrumentală, este puțin cercetat în etnomuzicologia românească, iar în mediu academic autohton practic lipsesc abordări științifice ale acestuia.

Astfel, studierea ornamenticii în muzica instrumentală tradițională, sistematizarea tipurilor de ornamente utilizate în cadrul unor anumite creații, modul lor de interpretare este o problemă actuală, determinată de politica salvagădării, promovării, valorificării patrimoniului cultural imaterial, de necesitatea educării tinerei generații de muzicieni, interpreți de muzică populară, în spiritul culturii folclorice autentice prin cunoașterea profundă a zonei din care provin și pe care o reprezintă. Referindu-ne la muzica românească de tradiție orală, trebuie să subliniem că maeștrii improvizației și ornamenticii instrumentale au fost dintotdeauna anume lăutarii violoniști. Ei, datorită talentului nativ pentru acest instrument, au atins, în ceea ce privește mânuirea lui, un înalt profesionalism. Melodiile de joc și de ascultare sunt executate și ornamentate cu multă măiestrie, susținută și de mijloacele tehnico-expressive ale viorii.

În context tradițional, interpretul violonist, la început de meserie, fiind exponentul spiritual creator al unei întregi colectivități, prelua de la muzicienii experimentați și apreciați în mediul respectiv, repertoriul lor, filtrându-l prin propria personalitate artistică, păstrând esența stilistică a muzicii, corespunzător zonei folclorice și transmițându-l la rândul său mai departe.

Continuitatea firească în însușirea stilului ornamental instrumental, care a existat în sfera profesionalismului instrumental de tradiție orală, treptat dispare începând cu a doua jumătate a sec. XX. Acest lucru a fost condiționat de mai mulți factori, printre care: social-politic; înființarea formațiilor de muzică populară cu muzicieni pe post de salariați; impunerea de către autorități interpretarea pieselor create artificial în stil folcloric; instruirea în instituții academice a instrumentiștilor și marginalizarea muzicienilor de tradiție orală în circuitul activității lor profesionale; progresul tehnic și al mass-mediei ș.a.

Arta populară din spațiul folcloric al Moldovei istorice, păstrată și dezvoltată cu o deosebită dragoste și statornicie până în prezent, reprezintă și astăzi un domeniu original, valoros al culturii materiale și spirituale românești, care se deosebește prin caracteristicile sale etnografice, muzicale, coregrafice etc. Talentați muzicieni, lăutari cu un bogat repertoriu de melodii instrumentale ai acestui ținut, au transmis tradițiile folclorice cu respect și credință.

Repertoriul lăutarilor violoniști oferă un spațiu larg de cercetare, observare, înțelegere a procesului de utilizare a ornamentelor pe parcursul desfășurării melodiei. Pentru elucidarea acestora este necesar de efectuat o analiză interpretativă a ornamentării melodiilor în baza unui material cât mai bogat și transcris științific, evidențiind funcția, locul, frecvența, ordinea în cadrul discursului muzical.

Actualitatea și importanța problemei cercetate au fost determinate și de necesitatea eliminării discordanței între nivelul avansat al profesionalismului interpretativ instrumental tradițional și lipsa studiilor științifice care să trateze, să sistematizeze modalitățile execuției ornamentelor de către lăutarii violoniști din diferite zone ale spațiului folcloric românesc. De asemenea, eclectismul stilistic în maniera interpretativă a generației tinere de muzicieni violoniști, deseori denaturând esența estetică a creațiilor folclorice, au condiționat realizarea unei cercetări științifice și elaborarea unor metode de însușire a stilului ornamental instrumental tradițional, general și individual, specific spațiului folcloric al Moldovei istorice. Componenta științifică a presupus realizarea a trei recitaluri, care să reflecte obiectivele cercetării.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul cercetării este de a evidenția și sistematiza modalitățile generale și particulare de utilizare și interpretare a ornamentelor în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric cercetat. Ne-am propus să studiem maniera interpretativă a diferitor violoniști consacrați, care pot fi considerați modele importante istorice ale profesionalismului instrumental oral, promotori ai manierei tradiționale de execuție din arealul folcloric al Moldovei istorice, deoarece el (spațiu folcloric menționat) constituie graiul moldovenesc și astfel vom putea crea o imagine clară a fenomenului ornamental din acest ținut,

ceea ce va contribui la salvagardarea lui și promovarea în rândul tinerilor muzicieni. În rezultat formulăm următoarele **obiective**:

1. urmărirea fenomenului ornamental în muzica folclorică și cea literată;
2. delimitarea tipurilor de ornamente utilizate în muzica instrumentală de tradiție orală din spațiului folcloric studiat;
3. evidențierea lăutarilor violoniști – promotori ai manierei tradiționale de interpretare, specifică graiului moldovenesc;
4. analiza particularităților interpretării ornamentelor în repertoriul lăutarilor violoniști selectați, în funcție de categoria creației muzicale folclorice.

Pentru cercetare am evidențiat acei lăutari violoniști care au cunoscut mediul tradițional de formare a unui muzician, au păstrat elementul tradițional, l-au dezvoltat, perfecționându-și totodată măiestria în condițiile contemporane de interacțiune cu muzica literată. Ca model pentru analiza particularităților de interpretare a ornamentelor sunt selectați violoniști din generațiile mai în vârstă, repertoriul și stilul de execuție al cărora nu au fost afectate de mass-media și nici de progresul tehnico-științific. Printre ei îi numim pe Dumitru Blajinu, Filip Todirașcu, Gheorghe Angheluș, Dumitru Căldare, Victor Cioclea, Alexandru Bidirel, Dumitru Potoroacă, Ion Drăgoi, Mihai Botofei, Ignat Bratu, Toma Acriș ș.a. Cu regret, nu putem analiza stilul interpretativ al violoniștilor ce au activat mai devreme de sec. XX, când au fost inventate aparatele de înregistrare a sunetului, chiar dacă există creații din repertoriul lor în formă grafică. Problema notației muzicii folclorice s-a pus foarte târziu, iar despre fidelitatea transcrierii, despre surprinderea și notarea grafică a elementelor ritmice, melodice, inclusiv ornamentale, nu se poate vorbi decât după apariția și perfecționarea mijloacelor de înregistrare și redare sonoră, deci de la începutul sec. XX. Cele mai valoroase materiale sunt, evident, cele video, deoarece putem urmări plenar particularitățile interpretării ornamentelor.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic. În muzica folclorică instrumentală ornamentica face parte din structura muzicală a creațiilor și nu are funcția doar de înfrumusețare. Aceasta din urmă este frecvent tratată exagerat de unii violoniști, în special de către cei din generația tânără, denaturând specificul melodiei, având uneori repercusiuni și asupra structurii muzicale. Subliniem că ornamentul este adânc implantat în materia sonoră, iar eliminarea acestuia poate duce la o sărăcire evidentă a creației, atât în ceea ce privește expresivitatea, forța mesajului ce trebuie să ajungă la ascultător, cât și aspectul estetic-artistic, și, viceversa, excesul de ornamentare are, practic, același efect de estompare a conținutului ideatic, artistic etc.

Utilizarea echilibrată a ornamentului reflectă o abilitate tradițională acumulată în timp, o educație în acest sens, oferită de contextul tradițional în care s-a format interpretul. Este

rezultatul aceluia act spontan al creației folclorice care ține de legile nescrise ale procesului de creație, codificat în esența noastră etnică. Ideile exprimate în raport cu ornamentul în cântecul folcloric sunt valabile și pentru muzica instrumentală : „Ornamentul, ca element reprezentativ structural și expresiv al cântecului liric necesită o abordare pluridimensională în ceea ce privește interpretarea. Valența expresivă a ornamentului i-a determinat pe cântăreții contemporani să-i acorde o importanță aparte, fiind o particularitate distinctă a spiritualității vocale românești. (...) Dacă se exagerează, dintr-o dorință de a demonstra calitățile vocale, atunci ornamentul poate distruge întregul edificiu sonor, semantica creației, mesajul codificat în aceasta” [50, p.61]. De aceea realizarea unei cercetări sistemice a manierei de execuție a ornamenticii de către lăutarii violoniști consacrați, specifică spațiului folcloric propus pentru studiu, ne va permite să elucidăm aspecte importante, legate de un domeniu insuficient tratat în literatura de specialitate. În consecință, vom putea face o sistematizare a ornamentelor în muzica instrumentală tradițională și identifica manierele individuale de interpretare a ornamentelor în repertoriul lăutarilor violoniști consacrați din spațiul folcloric al Moldovei istorice, ceea ce va contribui la cunoașterea și respectarea normelor tradiționale de execuție a ornamentelor. Această abordare constituie o noutate în literatura de specialitate, iar faptul că cercetarea dată este însoțită de prezentarea practică a rezultatelor îi conferă originalitate și unicitate.

Baza teoretică și metodologică. Se știe că metodologia este un sistem al strategiilor, tacticilor, metodelor, tehnicilor, instrumentelor în cercetarea științifică, iar metodele de cercetare – proceduri și operații de cunoaștere empirică și teoretică în studierea fenomenului. Astfel, pentru rezolvarea scopului și obiectivelor trasate în teză, ne-am axat pe un șir de principii, metode, caracteristice cercetării etnomuzicologice și organologice, de asemenea, pe diferite surse documentare și științifice. Dintre principiile științifice evidențiem, în special: al cauzalității, corespondenței, complementarității, principiul obiectivității, determinismului social și autenticității.

Metodele care au fundamentat procesul de studiu al temei de cercetare sunt: investigația indirectă, observarea, descrierea, clasificarea, analiza și sinteza, metoda sistemică, comparată, statistică și, nu în ultimul rând, transcrierea. Referitor la transcriere, trebuie să subliniem că aceasta este considerată în etnomuzicologie nu numai ca metodă, dar și ca parte integrantă a cercetării însăși. Analiza ornamentării melodiilor va fi realizată având în vedere câteva criterii: al locului, funcției, frecvenței și modalităților de îmbinare.

Studiile și articolele consultate sunt consacrate diferitor probleme din sfera artei muzicale, din domeniul culturii populare etnografice și muzicale, organologie. Ca fundament teoretic în analiza materialului muzical au servit studiile lui Constantin Brăiloiu [17, 18, 19, 20], *Psihologia*

folclorului muzical – Ghizela Sulișteanu [90], *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* – Victor Ghilaș [61], *Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier* – Vasile Chiseliță [32], *Молдавский мелос и проблемы музыкального румма și Руммика молдавской дойны* de Petru Stoianov [106, 107] *Studiile de etnomuzicologie* ale Emiliei Comișel [36, 37], manualele de *Folclor muzical* [38, 65, 78, 91] ș.a.

Pentru cunoașterea contextului social-istoric al fenomenului studiat au fost consultate lucrările: *Hronicul muzicii românești* de Octavian L. Cosma [39], *Contribuții la istoria muzicii românești și Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX* de Romeo Ghircoiașiu [66, 67], *Lăutarii și Patrium Carmen* de George Breazul [21, 22], *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [5] ș.a.

De un real folos au fost cercetările ce abordează probleme din istoria artei interpretative instrumentale populare și organologiei cum sunt Nicușor Silaghi *Vioara în muzica tradițională românească din Transilvania* [86], Ion Sârbu *Vioara și maeștrii ei de la origini până azi* [85], Vladimir Babii *Studiu de organologie* [8], Jan Vizitiu *Молдавские народные музыкальные инструменты* [97], Boris Kotlearov *Молдавские лэутары и их искусство și О скрипичной культуре Молдавии* [99, 100], de asemenea cele semnate de Gheorghe Ciobanu [33, 34], Speranța Rădulescu [81], Nicolae Slabari [87, 88], Tiberiu Alexandru [3, 4] ș.a.

Chiar dacă despre ornamentarea melodiilor populare există puțină informație, totuși sunt câteva studii ce ne-au fost utile în cercetarea realizată. Numim în acest sens lucrările: Cristina Rădulescu-Pășcu *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc* [82], Mihai Cotos Alexandru *Bidirel, ultimul mare lăutar de la Stupca* [42], Victor Giuleanu *Tratat de teoria muzicii* [68], unele lucrări ce tratează ornamentica în alte sfere ale muzicii și interpretării muzicale, precum Tatiana Pocinoc *Ornamentația în interpretarea pianistică* [79] Leopold Mozart *Фундаментальная школа скрипичной игры* [103], Яшко Рамич *Орнаментика в сербской народной инструментальной музыке для аккордеона* [105] ș.a.

Un filon informațional l-au constituit dicționarele și enciclopediile, atât cu caracter general, cât și specific muzical. De asemenea, un compartiment aparte de surse sunt cele din teoria și istoria muzicii. Modalitățile de tratare a ornamenticii, particularitățile acestui fenomen în execuție academică, fie instrumentală, fie vocală, oferă indicii pentru a construi baza metodologică în rezolvarea obiectivelor propuse în teză.

Cercetarea se axează pe informații extrase și din surse, documente, care se păstrează în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, materiale personale, rețele de internet și alte. Subliniem că un factor important în selectarea interpreților violoniști a fost existența înregistrărilor audio/video cu lucrările executate de aceștia. Creațiile muzicale în baza

căroră a fost realizată analiza manierei de execuție a ornamentelor de către lăutari consacrați din spațiul folcloric studiat sunt transcrise de către autorul tezei după rigorile științifice, având în prim plan fenomenul ornamental, specific artei interpretative violonistice lăutărești.

Terminologia utilizată în lucrare este universală și e folosită pe larg în literatura de specialitate. Termenii ce vor avea un caracter specific doar tezei noastre vor fi explicați pe parcurs. Aceștia vor completa sistemul terminologic, contribuind la reflectarea în profunzime a demersului analitic și elucidarea plenară a obiectului nostru de studiu.

Valoarea aplicativă a lucrării. În urma cercetării realizate și a prezentărilor practice va fi posibilă crearea unui suport științifico-metodic și utilizat în procesul de instruire a tinerilor muzicieni, care vor avea posibilitatea de a cunoaște și însuși mecanismele tradiționale de utilizare a ornamentelor în muzica folclorică instrumentală; vor fi utile și pentru muzicienii consacrați în interpretarea repertoriului local și păstrarea caracteristicilor specifice graiului folcloric; pot fi folosite ca sursă de inspirație pentru compozitori, dar și ca bază științifică pentru realizarea altor cercetări în domeniul culturii muzicale tradiționale.

De asemenea, rezultatele cercetării de tip analitic și practico-interpretativ pot constitui repere importante pentru studierea diferitor direcții și probleme legate de Patrimoniului cultural imaterial. Materialele sunt aplicabile la cursurile didactice *Folclor muzical*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei interpretative instrumentale populare*, *Practica de descifrări folclorice* și la cel de specialitate – vioara în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza de doctor a fost discutată la ședințele Comisiei de îndrumare în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a AMTAP, la Comisia de presusținere din 31.01.2022, proces-verbal nr.1, fiind recomandată pentru susținere. Rezultatele științifice au fost implementate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale la AMTAP, în anii 2015-2021, în șase articole științifice, patru teze ale comunicărilor, participarea în manifestările organizate în cadrul proiectului științific din AMTAP *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2019). De asemenea, rezultatele cercetării au fost reflectate în trei recitaluri și un șir de concerte, activității artistice ale autorului în Republica Moldova și peste hotarele ei.

Sumarul conținutului tezei. *Componenta practică* a tezei de doctorat a fost realizată în cadrul a trei recitaluri desfășurate în Sala de concerte a Centrului de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga* și Sala mare a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Fiecare dintre aceste recitaluri are un program riguros selectat, care să reflecte modalitățile de execuție a ornamentelor și, evident, întreg spectru de ornamente ale manierei de interpretare violonistică de tradiție orală, specifică graiului moldovenesc. Recitalurile includ și creații de autor inspirate din

folclorul muzical, iar pentru comparație cu muzica academică au fost interpretate câteva lucrări reprezentative. Astfel, programele recitalurilor conțin, atât lucrări din repertoriul lăutarilor violoniști consacrați din spațiul studiat, precum: *Suită de melodii folclorice* din repertoriul lui A. Bidirel; *Suite de melodii folclorice* din repertoriul lăutarilor D. Blajinu și D. Potoroacă; I. Bratu – *Hora lăutărească* și *Sârba lent*; *Suită de melodii folclorice* din repertoriul lăutarului M. Botofei; *Două suite de melodii folclorice* din repertoriul lăutarului I. Drăgoi, cât și creații de muzică academică, care valorifică potențialul ornamental: L. van Beethoven – *Sonata pentru vioară Nr.5 în F-dur*, Op.24; J. Haydn – *Dublu concert în F dur* pentru vioară, cembalo și orchestra de coarde (transcripție pentru vioară și țambal); T Chiriac – *Fantasia alla rustica*; V. Doni – *Ceasornicul*; C. Porumbescu – *Balada*.

Componenta teoretică se structurează pe o introducere, adnotare în trei limbi – română, engleză și rusă; două capitole, concluzii și recomandări, lista bibliografică cu 107 surse, două anexe, una conține programul recitalurilor, a doua – melodii instrumentale transcrise de autorul tezei de doctorat.

În introducere sunt expuse și argumentate subiectele de bază: actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele cercetării, noutatea și originalitatea conceptului artistic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul conținutului tezei.

Capitolul 1. *Fenomenologia ornamentației* include subcapitolele: 1.1. *Surse bibliografice cu referire la ornamentul muzical*, 1.2. *Tipurile de ornamente în muzica instrumentală de tradiție orală* și *Concluzii ca capitolul 1*. În primul subcapitol 1.1. au fost prezentate opinii și definiții referitoare la ornament în diferite domenii ale artelor, accentuându-se aspectele: structural, funcțional, artistic, psihologic, estetic. Au fost punctate unele momente importante legate de originea ornamentării, printre care elementul de improvizație în arta muzicală, determinant în cultura muzicală tradițională. Sunt scoase în evidență legătura ornamentului muzical cu cel din arta materială populară, substratul ritual și aspectul semiotic al ornamentului din cultura populară, care are repercusiuni și asupra ornamentelor din muzica instrumentală tradițională.

Subcapitolul 1.2. *Tipurile de ornamente în muzica instrumentală de tradiție orală* pune în valoare fenomenul ornamentării melodiilor, prezintă o analiză a ornamentelor folosite în muzica folclorică, notația acestora preluată, în mare parte, din grafica muzicii academice. Un segment important al acestui subcapitol este punctarea unor momente generale ale manierei violonistice de execuție caracteristică culturii muzicale de tradiție orală. Subcapitolul 1.2. este urmat de concluzii la capitolul 1.

Capitolul 2 cu titlul *Specificul execuției ornamentelor în repertoriul violonistic din spațiul folcloric al Moldovei istorice (în baza analizei manierelor de interpretare a diferitor lăutari consacrați)* conține trei subcapitole: 2.1. *Toposul de nord al Moldovei*, 2.2. *Toposul de centru al Moldovei*, 2.3. *Toposul de sud al Moldovei* și Concluzii la capitolul 2. În subcapitolele 1.1, 1.2 și 1.3 este analizată maniera de interpretare a ornamentelor de anumiți lăutari violoniști consacrați, tipul de ornamente predominant în diferite creații folclorice, având în vedere atât cele de joc, cât și de ascultare. În primul subcapitol ne-am axat pe doi reprezentanți de marcă ai artei interpretative tradiționale specifice arealului folcloric cercetat – Dumitru Blajinu și Mihai Botofei. În subcapitolul al doilea ne-am referit la repertoriul altor doi reprezentanți ai manierei moldovenești de execuție violonistică din zona de centru a Moldovei – Filip Todirașcu și Dumitru Potoroacă, iar subcapitolul al treilea este consacrat marilor violoniști de centru-sud – Ion Drăgoi, Ignat Bratu și Toma Acriș.

Concluziile generale și recomandările includ o sinteză a ideilor de bază expuse în teză și trasează repere pentru o continuare a cercetării. Teza de doctorat este însoțită de lista bibliografică, care conține principalele surse ce au contribuit la crearea bazei teoretice și metodologice, două anexe: una conține programele recitalurilor ale componentei practice, a doua – materialele muzicale transcrise de autor, ce au fost analizate.

1. FENOMENOLOGIA ORNAMENTAȚIEI

1.1. Surse bibliografice cu referire la ornamentul muzical

Ornamentul, ca element reprezentativ al structurii și expresivității muzicii folclorice, necesită, în ceea ce privește specificul interpretării, o abordare multiaspectuală. Anumite particularități ale execuției pe parcursul melodiei, funcția estetică, artistică a acestuia i-a determinat pe lăutarii violoniști din diferite zone folclorice românești, inclusiv din spațiul studiat, să-i acorde o importanță aparte. Având și o încărcătură psiho-emoțională, ornamentul este nu numai expresivitate artistică, ci și, fără a se abuza de el, executat simțit și corect, expresia individuală, personalizată a conținutului ideatic, emoțional, estetic al melodiei.

Cu regret, în literatura etnomuzicologică fenomenul ornamental este insuficient cercetat. În mare parte au fost elaborate studii cu referire la ornament în cultura populară materială. Subliniem că aceste lucrări sunt importante în descoperirea unor atribute și funcții ale ornamentului în muzica folclorică. Totodată, ornamentul este specific și unor genuri, epoci din istoria muzicii literate, de aceea o cantitate apreciabilă de studii despre ornament găsim în muzicologia academică. Vom analiza în continuare diferite surse referitoare la ornament, care ne vor ajuta să elucidăm anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică din spațiul folcloric al Moldovei istorice.

Din definițiile date termenului de ornament, fie referitoare la cultura spirituală, fie la cea materială, putem deduce o serie de caracteristici pe care le considerăm esențiale. Informația extrasă din dicționare reflectă diversitatea definițiilor date ornamentului, chiar dacă o mare parte au conținuturi tangențiale și anume: aspectul de înfrumusețare, decorare a unei entități. Spre exemplu:

- în arhitectură, arte plastice: „ornament – element accesoriu decorativ, aplicat sau executat pe fața văzută a unui element de construcție sau de arhitectură, (...), destinat a-l pune în evidență, a-l împodobi, a-l sublinia sau a-i mări efectul plastic. Ornamentul reprezintă o constantă antropologică și a fost practicat de fiecare grup social și în fiecare epocă. Domeniul ornamental este astfel un indicator cultural capabil să reflecteze trăsăturile unei spiritualități specifice comunităților umane, fie ele de cuprindere locală, regională, națională sau pe ample arii geografice și indică, de asemenea, perioadele dezvoltării lor istorice;” [56].

- în literatură: „Figură de stil folosită pentru a înfrumuseța o frază, o cuvântare;”¹

- în muzică: „Notă sau grup de note muzicale care se adaugă la o melodie, pentru a-i reliefa conturul, pentru a-i împodobi linia melodică; semnul muzical corespunzător. Din fr. ornament, it.

¹ <https://dexonline.ro/definitie/ornament>

ornamento, lat. ornamentum. (...) Ornamentica. Totalitatea sunetelor care împodobesc linia melodică inițială. (...) Melismă. Ornament muzical, rezultat din repartiția unei durate lungi într-un grup de note de valoare scurtă” [47, p.623]; sau „Ornamentare, procedeu de variație a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note sau grup de note accesorii de durată mică, numite ornamente. Având la origine tendința spontană spre improvizație, ornamentarea apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru ornamentare precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilând între limitele unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și precizii” [48, p.358] etc. Aceste definiții sunt importante pentru cercetarea noastră. Ele conturează anumite repere ce pot fi proiectate în sfera fenomenului ornamental al muzicii instrumentale folclorice, cum ar fi improvizația, notarea sau indicarea ornamentului prin anumite semne, descoperirea funcției morfologice și expresive a acestuia în desfășurarea melodiei, rolul atribuit de interpretul violonist etc.

Sursele bibliografice, care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pun în valoare fenomenul ornamental, provin din diferite domenii de cercetare, după cum ne indică și definițiile extrase din dicționare. Evident, că ne interesează, în primul rând, ornamentul tratat în literatura muzicologică. Totodată, nu vom ignora informațiile prețioase ce se conțin și în cercetările consacrate artei materiale, în special tradiționale, și care ne vor ajuta să descoperim anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică. Bibliografia consultată abordează următoarele probleme ale fenomenului ornamental: origine, evoluția în timp, semnificație, criteriile de clasificare, tipurile de ornamente.

Originea ornamentelor muzicale trebuie căutată în trecutul îndepărtat, „odată cu formele incipiente ale vieții sociale, alături de graiul vorbit, omul primitiv începe să-și facă o anumită reprezentare despre natura înconjurătoare și despre legăturile cu semenii săi, iar năzuința spre frumos se manifestă și ea prin ornamentarea uneltelor și armelor, ca și prin podoabele pentru care omul primitiv a manifestat o timpurie preocupare” [66, p.12]. Utilizarea ornamenticii reflectă conținuturi profunde legate de sensul, semiotica, aspectele psiho-fiziologice și artistice ale fenomenului. Ornamentele sunt prezente în ritualurile magice ale popoarelor antice, în melodiile bizantine și cele laice medievale.

În muzica academică ornamentica are o istorie aparte cu o ascendență deosebită în perioada Barocului. În epoca Renașterii și cea a Barocului ele devin caracteristice pentru diferite genuri ale muzicii literate, dar mai ales sunt prezente în muzica religioasă. Așadar, „ornamentația a însoțit muzica din timpuri străvechi, constituind o necesitate umană interioară, de natură psihologică, dar și estetică, regăsindu-se în variate tipuri de culturi și domenii, specifice

diferitelor epoci istorice. Regăsim ornamentația în artele figurative și decorative, în arhitectură, în retorică, în modă sau giuvaierie. Deși rolul ornamentației nu s-a schimbat în general de-a lungul timpului, conceptul a îmbrăcat variate aspecte și a avut o pondere diferită, precum și maniere de utilizare specifice fiecărei epoci istorice, fiind adaptată cerințelor muzicale pur artistice sau având implicații de ordin social, etic și estetic sau chiar filosofic. Ornamentația s-a găsit mereu în strânsă dependență de evoluția limbajelor muzicale, a instrumentelor și implicit a notației muzicale. De la obârșii, fenomenul a descris o curbă ascendentă, cu o evoluție concretizată prin transformări și sedimentări, marcate de momentul de apogeu, căruia i-a urmat declinul sau diferite metamorfozări” [79, p.14].

Cristina Rădulescu-Pășcu, citând enciclopedia muzicală „Fasquelle”, descrie în felul următor apariția fenomenului: „Ornamentica muzicală își are originile în improvizația spontană a interpretului care, executând o melodie scrisă sau tradițională (circulație orală), o însuflețește, o variază, sau o amplifică. În toate epocile, în afara muzicii de concert a sec XIX-lea și al XX-lea (chiar și în zilele noastre muzica populară și jazzul nu fac excepție), executantul avea dreptul și adesea obligația de a colabora cu compozitorul, completând textul muzical cu note sau ritmuri din propria sa invenție, adică de a ornamenta muzica ” [82, p.10].

Cercetătorii muzicii academice evidențiază în evoluția ornamentației muzicale trei etape, care uneori se întrepătrund: ale improvizației, ale notării relative și cele ale fixării grafice integrale. Acestea sunt legate nemijlocit de fantezia, măiestria interpretului/creatorului pe de o parte și dezvoltarea scriiturii muzicale pe de alta. Muzicienii, determinați de un impuls interior, emoțional, artistic, de o necesitate de a exterioriza o stare spirituală, un conținut muzical, deseori, fără a fi conștienți de acest fapt, improvizau în baza unei melodii cunoscute, ornamentând firesc anumite segmente ale acesteia. Procesul de creație se suprapune în cazul dat cu cel al interpretării, arta improvizației cuprinde în sfera sa, atât creația propriu-zisă, cea a ornamentării unui text muzical existent, cât și actul nemijlocit de execuție.

Studiile în domeniul artei muzicale în general constată că în culturile antice tehnica vocală de a interpreta o singură silabă pe o succesiune de sunete era utilizată și pentru hipnoză, în diferite ritualuri, cum ar fi epodele la traci cu funcție terapeutică, grecii o foloseau pentru ritualurile dedicate zeităților, mai apoi creștinii, în special catolicii, care au introdus ornamentarea melodiilor în cântul gregorian. Cu apariția Creștinismului, biserica începe să se inspire pentru înfrumusețarea cântărilor religioase din modelele, în mare parte, de origine populară. Improvizația a jucat un rol important în elaborarea repertoriului gregorian, „urmând două căi: 1. Vocalizele ce însoțeau piesele melismatice – *Iubili* și în special *Alleluia*... 2. Adăugarea ornamentelor melodice la recitativele simple „recto tono”, care s-au preschimbat cu

timpul în neume, ducând treptat către „stratificarea ornamentelor”. După elaborarea noilor sisteme de scriitură se poate constata utilizarea în cadrul cântului gregorian-cu precădere în *Tractus*, *Gradualis* și *Alleluia* – a unor adevărate tehnici de ornamentație. Tehnica de improvizație ornamentală apare acum și sub denumirile de *diminuții* sau *color*. Aceasta din urmă era o tehnică de înfrumusețare care viza transformarea unei melodii cunoscute într-una nouă, mai variată, în care legăturile cu vechea melodie nu erau neapărat recognoscibile” [79, p.16].

Ornamentarea, integrată ulterior în *bel canto*, devine un element important al muzicii laice în perioada barocului. Drept exemplu putem aduce cadențele vocale ce demonstau posibilitățile enorme ale vocii în ceea ce privește diapazonul, abilitățile vocale, virtuozitatea. În epoca Renașterii „ornamentarea devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constând din însușirea a numeroase figuri ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Având doar un rol decorativ și pe de altă parte nesocotind textul, ele sunt înlocuite spre sfârșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului” [48, p.359].

În secolul al XVI-lea ornamentul a pătruns treptat în toate domeniile artei muzicale. În cadrul muzicii instrumentale acest fenomen prezintă interes deosebit, având în vedere că „ornamentația este efectivă în cadrul transcripțiilor motetelor, a chanson-elor, ricercar-ilor sau a fanteziilor și variațiunilor efectuate de diferiți compozitori, dintre care pot fi menționați: W. Byrd, A. și G. Gabrielli, J. P. Sweelink, M. Praetorius, A. de Cabezón și mulți alții” [79, p.17].

În următoarele secole XVII-XVIII, ornamentarea melodiilor ia proporții, atât în muzica vocală, cât și în cea instrumentală. Virginaliștii englezi și apoi clavecinii francezi „utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesită adevărate tabele explicative. (La Fr. Couperin se întâlnesc 27 asemenea figuri). J. S. Bach întrebuițează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii în căutarea unui cât mai desăvârșit *bel canto*, recurg la o ornamentare excesivă, improvizată sau indicată de compozitor” [48, p.359]. Claudia Pop evidențiază și analizează în lucrarea sa diferite categorii de ornamente în muzica vocală din perioada barocului, totodată abordând și fenomenul în muzica instrumentală a epocii și unele particularități de interpretare și notare [80].

Parcursul artei vocale spre stilul monodic a amplificat rolul ornamentării. În Italia, stilul recitativ din cadrul melodramei dă prioritate solistului, care are o anumită libertate de improvizație. În Franța, conform surselor documentare, ornamentarea era utilizată în „Ariile de curte”, apoi în muzica suitelor instrumentale, în cadrul „Double”- lor, fapt ce demonstrează că tehnica de „colorație” se află la originea celei variaționale, practică încă din secolul precedent.

Acest tip de variațiune („Double”) a fost inaugurat de către J.B. Lully, tocmai pentru că favoriza improvizația, fiind regăsit apoi și la mulți alți compozitori, precum Fr. Couperin, J.Ph. Rameau sau J.S. Bach” [79, p.18].

Dezvoltarea intensă a ornamentației, în special a celei de tip improvizatoric, a pătruns și în domeniul muzicii instrumentale a perioadei respective. Ea era determinată pe de o parte de specificul național, pe de altă parte se face simțită influența, în mare parte, a unuia din cele două stiluri dominante: stilul italian și cel francez. Stilul italian este descris de către specialiști ca fiind un stil destul de liber. În fragmentele cu un tempo lent sau moderat, compozitorii notau schematic linia melodică, oferind libertate interpretului de a interpreta șiruri ornamentale determinate de abilitățile tehnice, bunului gust, dar și fantezia acestuia. Evident compozitorul nota ornamentele simple, obișnuite, însă ele erau insuficiente. De preferat erau multiplele pasaje de ornamentație liberă, destul de lungi, folosite de interpreți pentru a impresiona ascultătorii cu noi invenții.

Din sursele studiate aflăm că ornamentația de stil francez presupunea o claritate a liniei melodice, respectarea structurii acesteia, evitarea unei distorsionări de conținut. Melodia, în special în creațiile ce se deosebeau prin lirismul lor, nu era încărcată excesiv și inutil cu ornamente, pentru a nu se produce o desfigurare a acesteia. Referindu-ne la interpreți, se observă o anumită tendință de a respecta indicațiile notate. Iar atunci când era posibilă o libertate în utilizarea ornamentării, francezii o făceau cu mult gust și echilibru.

În ceea ce privește compozitorii germani din secolele XVII-XVIII, ei nu sunt atât de categorici. J.S.Bach, spre exemplu, folosea atât semnele ornamentale, cât și de improvizație liberă, uneori chiar în cadrul aceleași lucrări. J.J. Quantz, unul dintre teoreticienii germani, care s-au ocupat de fenomenul ornamental, menționa „că nu trebuiau făcute variațiuni pe o melodie decât după o primă expunere simplă a acesteia, iar în cadrul liniilor melodice deja ornamentate, o nouă improvizație ornamentală se putea realiza doar dacă producea un efect benefic și nu supraîncărca linia” [78, p.21]. Un al teoretician, Georg Muffat, insista pentru o folosire echilibrată și gândită a ornamentelor, menționând că cele mai frecvente greșeli sunt excesul și adăugarea neargumentată a ornamentelor, iar muzicienii trebuie educați în spiritul respectării semnelor notate în textul muzical. Evident în această perioadă reproducerea unor indicații notate a ornamentării era încă sub incidența libertății de improvizare a interpretului.

O particularitate a improvizației și a folosirii ornamentării o constituie cadențele care se practicau inițial în cadrul muzicii vocale, preluate ulterior și în muzica instrumentală. Cadențele pe fermata erau considerate în epoca barocă procedee ornamentale complementare, care depindeau de dorința și fantezia interpreților. Ele se axau pe anumite legități de scriitură

componistică, fiind plasate de regulă pe acordul de dominantă, penultimul sunet din linia basului la finele unei lucrări sau părți ale acesteia. Cadențele aveau un scop bine definit și anume cel de a impresiona ascultătorii, de a amplifica efectul emoțional de la sfârșitul creațiilor, totodată muzicienii aveau ocazia să-și demonstreze abilitățile lor tehnice excepționale.

Valoarea artistică a cadențelor consta anume „în caracterul lor improvizatoric și neprevăzut, fapt ce necesita din partea interpretului mai mult o vivacitate a spiritului decât cunoștințe desăvârșite. Cadențele se diferențiau ca amplitudine în funcție de natura interpretului: cele vocale trebuiau să se desfășoare pe o singură respirație, pe câtă vreme un instrumentist avea o mai mare libertate temporală de improvizație, în măsura în care nu se ajungea la plictisirea publicului. Cadențele trebuiau să se încadreze perfect stării afective ale piesei și să se bazeze pe imitații ale pasajelor mai pregnante conținute de lucrare, folosindu-se chiar citate în lipsa unei inspirații adecvate. În vederea efectului cât mai surprinzător trebuiau combinate diferite feluri de figuri, având însă grijă să nu se folosească cele ce aparțineau caracterelor diferite, ceea ce includea și mersul treptat sau salturile. Totul trebuia realizat cu mult bun gust” [79, p.24].

Ornamentarea liberă nu putea fi notată grafic, mai ales din cauza gradului avansat de virtuozitate de care dădeau dovadă interpreții. Teoreticienii și muzicienii perioadei barocului au elaborat tratate referitoare la ornamentație, cu explicații de rigoare, devenind un fel de semiografie muzicală. Un reprezentant de marcă al stilului preclasic a fost J. Tartini, violonist și compozitor, autorul tratatului *Traite des agrements* (1754). Această lucrare a devenit sursă de inspirație pentru mulți muzicieni ai vremii, inclusiv pentru Leopold Mozart și studiul lui *Versuch einer grundlichen Violinschule* (Augsburg, 1756) [103].

Intensificarea, chiar exagerarea fenomenului ornamental la care se ajunsese în perioada barocă, a determinat apariția reacțiilor adverse, mai ales din partea compozitorilor. În rezultat, se produc simplificări, clasificări și notarea grafică cât mai exactă a ornamentelor, pentru a nu mai lăsa spațiu pentru interpretări greșite sau exagerate din partea interpreților. Printre primii compozitori, care au realizat o reformă importantă în acest sens, a fost Chr. W. Gluck, impunând în cadrul operei limitarea ornamentației și a cadențelor vocale.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, interesul pentru ornamentare se diminuează, iar în perioadele ce urmează încep să apară doar cazuri singulare de amplificare a acestei maniere de interpretare. Pe lângă funcția sa melodică, „ornamentarea contribuie la dezvoltarea formei, prin rolul său în producerea variațiunii. Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, prin producerea heterofoniei și a disonanțelor. Monodia populară românească este înzestrată cu o bogată ornamentare, constând din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizației și a producerii variantelor acestor melodii” [48, p.360].

În secolul al XIX-lea se produce un nou val împotriva abuzurilor în ornamentație. G. Rossini a interzis cântăreților să adauge ornamente în cadrul ariilor din operele sale, impunându-le stricta respectare a textului scris. El a fost cel care pentru prima dată a notat ornamentele dorite, urmându-l majoritatea compozitorilor. G. Verdi, spre exemplu, era destul de dur și exigent cu vocaliștii, care încercau să nu respecte indicațiile acestuia din textul scris. Unul dintre compozitori de muzică instrumentală din secolul al XIX-lea, care a folosit ornamentația ca o artă desăvârșită, a fost F. Chopin. Ornamentele sale au un sens expresiv, fiind încărcate de o profunzime deosebită. Tradiția romanticilor a fost urmată și de marii meșteri ai muzicii literate moderne.

Am realizat această incursiune în istoria ornamentației muzicii academice cu scopul de a puncta etape importante legate de interpretare și notarea grafică, de a înțelege anumite aspecte referitoare la fenomenul ornamental, specifice și muzicii instrumentale folclorice. Asemenea muzicii academice, și în domeniul folclorului muzical se conturează probleme similare. Mai mult decât atât, în muzica de tradiție orală, notarea ornamentelor s-a produs mult mai târziu, din necesitate de colectare și cercetare a folclorului, amplificându-se odată cu înregistrarea mecanică a acestuia. Menționăm că notarea grafică a melodiilor folclorice și, evident, a ornamentelor, nu a fost atât de necesară în arta tradițională lăutărească până la un anumit punct al dezvoltării profesionalismului instrumental de tradiție orală.

Odată însă cu începutul instruirii lăutarilor, fie individual (în secolul al XIX-lea boierii care aveau tarafuri/orchestre de lăutari, invitau dascăli străini pentru a-i învăța alfabetul muzical), fie în instituții de învățământ artistic, concomitent cu schimbările sociale și politice, care duc la apariția altor categorii de muzicieni, interpreți de muzică populară, ne referim la salariații de stat, se produce o ruptură în transmiterea profesionalismului și manierelor de interpretare locale, zonale pe cale orală. Mai mult decât atât, tendința de a fi "original" și lipsa de informație suficientă creează confuzie și eclecticism în utilizarea ornamentelor. Necesitatea studierii stilurilor individuale și locale folclorice de execuție devine absolut necesară.

În urma analizei articolelor și studiilor de artă populară materială, putem susține cu toată certitudinea că ornamentul în cultura populară este mai mult decât un element incidental, o înfrumusețare, este o prezență general-umană. Toate culturile l-au folosit și îl folosesc, marea lor majoritate nu constituie un element auxiliar, de surplus, ci un fenomen constitutiv, necesar al operei de artă, având aceeași valoare compozițională ca și alte "mecanisme" ale acesteia. Mai mult decât atât, ornamentele în fiecare domeniu artistic au și o valoare documentară, textuală, care codifică stări, sentimente, istorie etc., "vorbind" despre timp și societatea umană ale epocii respective, despre existența și mentalitatea unui popor, „în suita de activități spirituale care se

desfășoară în ansamblul comunităților etnoculturale, ornamentica populară exprimă, prin excelență, manifestarea unei prezențe în comun, un fenomen specific de comunicare de la un creator popular colectiv sau individual (emițător) la un purtător cultural și artistic (receptor), un mesaj caracterizat printr-un limbaj de o rară bogăție de forme și virtuozități lineare sau libere, ritmice sau aritmice, repetitive sau alternante, simetrice sau asimetrice, prin juxtapuneri cromatice care însoțesc și accentuează adesea decorul popular, în chip diferențiat de la o grupă de popoare la alta, de la un popor la altul, de la o zonă etnografică la alta etc.” [51, p.62].

Menționăm că ornamentele muzicii folclorice au o interferență pe mai multe planuri: sens, semantică, aspectul estetic, funcțional ș.a. cu cele din arta tradițională materială și se încadrează, de fapt, în sistemul complex al ornamenticii tradiționale. După cum susține Cr. Rădulescu-Pașcu „această originalitate în plastică, dar și în muzică, rezidă în dozaj, în consecvența stilistică, echilibru, măsura și ritmul distribuției elementelor ornamentale, în alternanța dintre plin și gol, accent și neaccent, substanță și spațiu; și, în sfârșit, în lipsa fricii de gol” [82, p.8]. Putem completa cele expuse mai sus cu ideea selectată de autoare din *Trilogia culturii* de L. Blaga, și anume: „poate nu numai prin lipsa fricii de gol, dar și prin prezența constructivă a acesteia față de un spațiu necunoscut, poate fi și ritual, și tendința de a-l umple prin anumite acțiuni rituale, magice, exorcism, manifestări sonore etc. Să ne amintim de hăulit, sau elementarul ecou interpretat dintr-un impuls psiho-fiziologic, codificat în ființa noastră umană ” [82, p.8].

Studiind ornamentele tradiționale țărănești în arta materială, etnologii au ajuns la o constatare surprinzătoare. Acestea, împreună cu alte semne din arta decorativă, își găsesc corespondent „în semnele utilizate în vechile scrieri din bazinul mediteraneean, din Asia Minoră și de pe vechiul curs al Indusului (civilizația Harappa)” [2, p.17]. Ornamentica „cuprinde aproape integral și ca motive de bază, majoritatea semnelor, scrierilor menționate – ideogramatice, hieroglifice sau silabice. Sensurile și semnificațiile acestor semne-ornamente specifice artei noastre tradiționale s-au pierdut demult sub diferite influențe, inclusiv ale timpului, păstrându-se sub formă decorativă” [2, p.16]. Sensuri și semne comunicative cu siguranță se conțin și în ornamentele folclorului muzical.

În literatura etnomuzicologică există puține surse în care vom găsi informație referitoare la ornamentare. Dintre acestea numim compartimentele despre muzica fluierelor [p.235-264], doină [p.308-333] din monografia *Arta muzicală din Republica Moldova. Tradiție și modernitate*[5], studiul Cristinei Rădulescu-Pașcu, care tratează fenomenul ornamentării melodiei vocale în folclorul românesc [82], a lui Gheorghe Ciobanu *Lăutarii din Clejani: Repertoriu și stil de interpretare* [33], lucrarea lui Mihai Cotos Alexandru *Bidirel, ultimul mare lăutar de la Stupca*, în care autorul face o încercare de a analiza și unele aspecte legate de

ornamentarea melodiilor în repertoriul renumitului lăutar [42]. Octavian Lazăr Cosma menționează aspectul variațional, improvizatoric al melodiei protoromâne, ea (melodia n.n.) „se edifică de regulă pe o celulă tematică succintă, care de obicei însumează generalizat expresia întruchipată. Prezența celulei embrionare, a idiomului tematic, nu exclude alăturarea unor altor formule melodice cu rol complementar” [39, p.51].

Nicușor Silaghi întreprinde o analiză interpretativă a elementelor specifice în tehnica și stilul de execuție violonistică a muzicii tradiționale românești din Transilvania. El subliniază: „Coerența și sincronizarea în mișcarea degetelor, brațelor și încheieturilor mâinii nu pare să constituie pentru aceștia (lăutari) o problemă dificilă. Datorită talentului nativ recunoscut, ei învață cu multă ușurință „după ureche” (aceasta fiind o caracteristică a tuturor lăutarilor români) și în consecință au un repertoriu muzical foarte bogat. Tendința lor în general este de a prelua o melodie, pe care mai apoi o „îmbogățesc” cu tot felul de artificii și elemente de virtuozație pentru a-și asigura succesul” [86, p. 33]. O descriere a tipurilor de ornamente, care poate servi ca bază pentru clasificarea pe care o vom realiza referitor la ornamentele în repertoriul lăutarilor, ne oferă și Victor Giuleanu în lucrarea sa *Tratat de teoria muzicii* [64, p.839-856].

Menționăm că o parte din terminologia utilizată de către muzicologii literați în raport cu ornamentarea a fost preluată în etnomuzicologie. Considerăm acest lucru ca fiind firesc, reieșind din dezvoltarea interferentă a celor două mari straturi ale culturii muzicale: folclorică și academică. Unele din colecțiile de folclor muzical conțin materiale transcrise, avându-se în obiectiv și ornamentica, cum sunt Constantin Rusnac *Ca la noi în sat* [83], Vladimir Curbet *Așa-i jocul pe la noi, La vatra horelor* [43, 44], colecțiile lui Dumitru Blajinu [12, 13, 14, 15] sau compartimentele cu melodii din monografiile lui Vasile Chiseliță [32] și Nicolae Slabari [87]. Acestea pot constitui puncte de reper în stabilirea unor legități de utilizare a ornamentelor în melodiile instrumentale de către lăutarii violoniști.

Interpreții violoniști contemporani, ce promovează muzica de tradiție orală, cu studii academice, fiind obișnuiți să respecte cerințele textului și evident ale autorilor, atât în muzica literată, cât și cea de sorginte folclorică, trebuie să acorde o deosebită atenție muzicii secolelor trecute pentru a pătrunde sensul profund al muzicii. Rolul esențial al ornamentelor în muzica instrumentală folclorică este cert. Păstrarea tradiției locale de utilizare și execuție a acestora este la fel de important. Valoarea acestui rol nu este întotdeauna recunoscută, deoarece de multe ori când se vorbește despre ornamentație, se gândește doar la muzica literată a secolelor XVII-XVIII, la mici semne care s-ar părea la prima vedere ne semnificative. Sarcina interpretului violonist contemporan de muzică populară este cu mult mai grea, fapt datorat întreruperii transmițerii directe a stilului și a tradiției interpretative. Există însă suficiente surse muzicale

care, studiate aprofundat, pot veni în sprijinul efectiv al interpretării și păstrării stilului specific unei anumite zone folclorice.

1.2. Tipurile de ornamente în muzica instrumentală de tradiție orală

Se știe că vioara, instrument perfecționat de meșterii italieni, a îmbogățit patrimoniul muzical românesc după pătrunderea ei în cultura tradițională încă în secolul al XVII-lea, iar din secolul al XVIII-lea are prioritate în preferințele instrumentale ale muzicanților de tradiție orală. Vioara se adaptează foarte repede culturii noastre tradiționale, fiind folosită așa cum a fost preluată sau în variante de construcție autohtonă. Deseori, pentru a imita alte instrumente populare românești, a obține anumite sonorități, viorii i se schimbă acordajul obișnuit. Aceste acordaje speciale ale viorii se numesc „scordaturi” [4, p.128]. Astfel, lăutarii „strică” intenționat acordajul instrumentului, pentru a realiza diverse efecte sonore, precum imitarea cimpoiului, pentru a executa melodii pe coarde duble sau pentru a facilita interpretarea unor melodii. Spre exemplu, o anumită scordatură se folosea și se folosește și astăzi, când se imită bătăile ceasului în cunoscuta melodie *Ceasornicul*. Totodată, scordaturile se utilizau și cu scopul de a putea executa o ornamentație bogată.

În funcție de zonă folclorică, se constituie în timp anumite norme de ornamentare și de execuție ale ornamentelor, care sunt transmise pe cale orală din generație în generație. În cadrul zonei folclorice fiecare lăutar violonist, în baza unui fond specific toposului respectiv, își creează o manieră individuală de execuție. Acesta folosea tehnici de interpretare inventate doar de el, căutând să îmbogățească mijloacele de expresie ale viorii prin diferite artificii. Tehnica violonistică populară, particularitățile procedeele de execuție și transformările pe care le suferă instrumentul în mâinile muzicienilor de tradiție orală sunt izvorâte din necesitatea unei cât mai depline interpretări a melosului popular, fără a-i știrbi cu nimic bogăția conținutului și caracterul specific. Ornamentele sunt parte integrantă a acestei tehnici interpretative.

Tipurile de ornamente în execuție violonistică de tradiție orală are tangențe, în mare parte, după cum am remarcat mai sus, cu cele din muzica literată, diferențiindu-se prin modalitățile de interpretare. Astfel, vom avea de a face cu ornamentele prezente și în muzica clasică precum: apogiaturile simple, duble, triple, multiple, superioare și inferioare, trilul, mordentul superior și inferior, grupetul, glissando-ul ș.a. [68, pp.839-856]. Ele însă sunt îmbogățite prin diverse alte procedee cum sunt: apogiatura glisată, trilul glisat, mordentul glisat, varietatea accentelor ritmice, îmbinări ale procedeele cunoscute deja, dar aplicate într-o manieră particulară.

Posibilitatea studierii ornamenticii în muzica folclorică este nemijlocit legată de problema corectitudinii transcrierii. Despre o transcriere integrală a melodiilor folclorice, cu surprinderea și

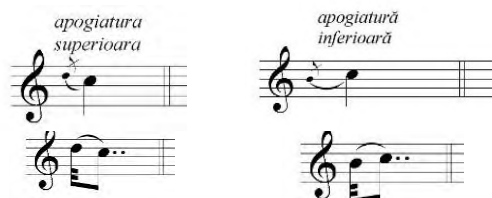
fixarea grafică a unor elemente de detaliu ritmic și melodic, inclusiv ornamental, nu se poate vorbi decât după apariția și perfecționarea mijloacelor de înregistrare și redare sonoră de la începutul sec. al XX-lea.

În ceea ce privește o tehnică specifică de transcriere, ea se conturează, la noi, în cel de al doilea deceniu al sec. XX, prin contribuția importantă a lui Constantin Brăiloiu și a discipolilor săi. Și astăzi, problema transcrierii este una dintre cele mai dificile și de mare responsabilitate, deoarece rezultatul notării pune la dispoziție, de fapt, materialul ce stă la baza analizei și a concluziilor științifice. Ținând cont de aceste dificultăți ale transcrierii repertoriului, în prezent, în practica muzicală tradițională se întâlnesc și sunt notate grafic următoarele tipuri de ornamente:

- 1) apogiatura, formată din una sau mai multe sunete, care se scriu cu semne mai mici pe lângă sunetul principal al melodiei:

apogiatură simplă:

se scrie



interpretare



apogiatură dublă și triplă:

se scrie



interpretare



apogiatură multiplă:

se scrie

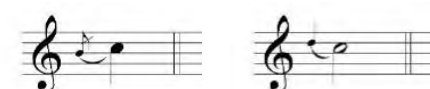


interpretare



apogiatură lungă:

se scrie



interpretare



- 2) mordentul este o alternare rapidă a unui sunet real cu unul ajutător, fie ascendent, fie descendent cu revenirea la sunetul de bază:

mordentul poate fi simplu (alcătuit din 3 note):

superior



inferior



și dublu (alcătuit din 5 note)

se scrie



interpretare



- 3) grupetul – o entitate ornamentală alcătuită din patru sau cinci sunete în care alternează sunetul principal al melodiei cu cel alăturat superior și cu cel alăturat inferior. Grupetul din patru sunete începe, de regulă, cu sunetul vecin, iar cel din cinci sunete – cu însuși sunetul principal.

Există grupet postat deasupra unui sunet:

grupeto superior

se scrie



interpretare



grupeto inferior

se scrie



interpretare



grupeto superior

se scrie



interpretare



grupeto inferior

se scrie



interpretare



și grupet plasat între două sunete:

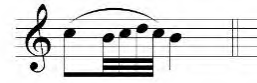
se scrie



sau



interpretare



de asemenea, se utilizează grupet cu alterații:

se scrie		interpretare	
se scrie		interpretare	
se scrie		interpretare	

4) trilul reprezintă o alternare rapidă regulată a sunetului de bază cu sunetul vecin superior.
Se notează: **tr**, deasupra sau dedesubtul sunetului principal al melodiei:

se scrie		
interpretare		

5) arpeggiatto constituie un ornament axat pe execuția succesivă a sunetelor unui acord:

se scrie		
interpretare		sau 

6) fioritura se întâlnește la sfârșitul unei fraze muzicale, mai frecvent, la finele unei structuri cu funcție de încheiere și se construiește din pasaje melodice scurte. Se scrie cu note mici între două sunete ale melodiei.



7) glissando este o alunecare rapidă și egală în linia melodică prin sunete intermediare de la un sunet la altul. Se notează prescurtat *gliss* sau printr-o linie ondulată scrisă între cele două sunete extreme ale ornamentului:

se scrie		
interpretare		

Elementele ornamentale evidențiate sunt cel mai des întâlnite în muzica violonistică tradițională și utilizate de către lăutari în diferite combinații și modalități de interpretare, ceea ce

vom analiza în capitolul doi. Referindu-ne în linii generale la modul de interpretare al ornamentelor, „două aspecte sunt evidente: toți lăutari, din toate zonele folclorice românești, se vor strădui să execute ornamentele cu maximă rapiditate, viteza execuției ornamentelor nu este influențată de tempo” [86, p.91].

Folosirea unei ornamentări bogate este totodată dovada tehnicii avansate de interpretare, ceea ce îi caracteriza pe cei mai faimoși violoniști. Evident, nu fără chibzuință, simțul echilibrului, al măsurii, era, de fapt, indiciul prim al măiestriei instrumentistului. Spre exemplu: execuția trilului inferior la secundă mică cu o frecvență redusă a degetului mic (degetul 4) al mâinii stângi, în diferite melodii are ca rezultat o mobilitate mai scăzută a acestuia. Indiscutabil, muzicianul va alege de multe ori interpretarea aceluși sunet cu ajutorul coardei libere, în loc de folosirea greoaie a degetului mic în poziția întâia. De cele mai multe ori, această metodă de înlocuire dă rezultate, însă nu poate fi aplicată întotdeauna. Se au în vedere momente particulare ale ornamentării cu tril a sunetului fixat pe coardă cu degetul 3 în alternanță obligatorie cu degetul 4. Lăutarul violonist a găsit o soluție pentru rezolvarea acestei situații, succedând degetul 3 cu 2 în loc de degetul 4. Cert este faptul că rezultatul sonor este altul, însă e unul destul de apropiat, având în vedere că degetul 3, care constituie baza trilului, se regăsește în alternanța 3 - 2 și se poate considera că este un tril ce începe cu nota superioară. Trilul, executat foarte rapid, va ascunde auzului substituția făcută, impresia generală fiind una firească.

În repertoriul lăutarilor pe care i-am selectat, observăm mai frecvent o altă modalitate de execuție a trilului pentru a evita percutarea notei cu degetul 4. Lăutarul aplică un vibrato rapid pe degetul 3, iar degetul 4 este lipit de acesta. În rezultat, în baza oscilațiilor încheieturii palmei mâinii stângi se creează impresia unui tril.

O particularitate a manierei violonistice tradiționale de interpretare este folosirea frecventă a coardelor libere – procedeu la îndemâna tuturor care simplifică execuția melodiilor fără a mai apela la același neexperimentat deget mic (4). Dificultatea acestui tip de execuție se reflectă la mâna dreaptă prin faptul că deseori ori, pentru un singur sunet, violonistul trebuie să schimbe planul corzilor, al întregii mâini, antebraț și braț drept, odată cu arcușul ce trebuie să atace dintr-un alt unghi și, pentru o fracțiune mică de timp, o altă coardă. Toate aceste schimbări ar putea fi evitate dacă muzicianul ar folosi degetul 4 pe aceeași coardă. Însă specificul instrumental și originalitatea execuției ar avea de suferit. Acest fapt explică într-o anumită măsură de ce violonistul de tradiție orală este dependent într-un fel de poziția întâi a mâinii stângi.

Pe lângă aceste caracteristici generale de interpretare la vioara populară, fiecare lăutar violonist consacrat creează maniera proprie de execuție, fiind inventiv, venind permanent cu noi

procedee, interpretări spectaculoase pentru a atrage publicul. Valoarea unui violonist era apreciată prin iscusința lui de a folosi această ornamentare. Menționăm că lăutarii nu repetau identic melodia, „introducând pe parcursul acesteia o serie de mici „variațiuni” ale diferitor turnuri melodice, obicei care provine în fapt tot din dorința de ornamentare” [86, p.99].

Violoniștii generației contemporane de muzică populară, școliți în instituții de învățământ artistic, au evident o tehnică avansată în utilizarea digitației, a altor principii specifice de execuție la vioară și problema degetului 4, spre exemplu, nu mai este valabilă. Totuși, uneori pentru a realiza o interpretare autentică a melodiilor preluate din repertoriul marilor lăutari violoniști, a ornamentației specifice, se recurge la tehnica folosită de aceștia.

Concluzii la capitolul 1

În urma celor expuse în capitolul întâi *Fenomenologia ornamenticii*, conchidem următoarele:

1. Bibliografia consultată abordează un șir de probleme ale fenomenului ornamental în muzica instrumentală: origine, evoluție în timp, semnificație, conținut, locul în entitatea artistică și tipurile de ornamente. Toată această informație este necesară pentru a înțelege fenomenul care ne interesează – *Particularități interpretative ale ornamenticii în muzica lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice*.

2. Evidențiind reperele fundamentale din istoria ornamenticii în muzica academică, opiniile diferitor cercetători referitoare la tipurile de ornamente și aspectul interpretativ, observăm tangențe și interferențe în procesul de formare, modalități de utilizare și interpretare a ornamentelor în muzica folclorică și cea literată. Dezvoltarea acestor două sfere ale culturii muzicale s-a produs într-o relație reciprocă. Una din sursele principale ale ornamentării în ambele domenii este considerată improvizația, tendința spre înfrumusețare, marcare și exprimare a unui conținut.

Dintre problemele comune, specifice, atât muzicii academice, cât și celei folclorice, este menționată exagerarea, abuzurile ornamentării, determinate de libertatea interpretativă, care au dus (în sfera muzicii academice) și duc (muzica folclorică) la distorsionarea esenței creației muzicale.

3. Am subliniat legătura strânsă între ornamentul muzical folcloric și cel din arta tradițională materială. Plasticitatea, dozajul, echilibrul sunt caracteristici determinante ale ornamentării tradiționale. Mai mult decât atât, ornamentul popular are o încărcătură aparte rituală, el codifică credințe și sensuri profunde specifice mentalității tradiționale care s-au răsfrânt și asupra ornamentației muzicii folclorice.

4. Sunt evidențiate principalele tipuri de ornamente întâlnite în muzica de tradiție orală, aspecte generale legate de maniera interpretativă și de utilizarea ornamentelor în repertoriul lăutarilor violoniști. S-a accentuat necesitatea cunoașterii în profunzime a sistemului ornamental din muzica instrumentală folclorică și a manierei interpretative a lăutarilor violoniști din spațiul etnografic cercetat.

2. SPECIFICUL EXECUȚIEI ORNAMENTELOR ÎN REPERTORIUL VIOLONISTIC DIN SPAȚIUL FOCLORIC AL MOLDOVEI ISTORICE (ÎN BAZA ANALIZEI MANIERELOR DE INTERPRETARE ALE DIFERITOR LĂUTARI CONSACRAȚI)

Maniera interpretativă de tradiție orală la vioară este variată în funcție de muzicienii care o creează. Modalitățile, metodele prin care lăutarii își creau o anumită tehnică proprie de execuție, se formau timp îndelungat, pe parcursul multor ani de cântat la Hora satului, ceremonialul nunții, diferitor petreceri. Pornind de la imitarea instrumentiștilor cu experiență din comunitate prin „a fura” din meserie, în lipsa unor explicații din partea „profesorilor” asupra măiestriei interpretative, până la stilul individual. Pentru a percepe arta interpretativă a lăutarilor violoniști, trebuie să pornim de la studierea modalităților de execuție a creațiilor incluse în repertoriul lor, iar „ornamentele constituie un reper important în identificarea unui stil folcloric de execuție violonistică sau a zonei de proveniență a unei melodii executate” [86, p.90].

Începând cu sec. al XVIII-lea, tarafurile de lăutari capătă o largă răspândire prin satele și orașele din Moldova istorică. Instrumentiștii se întruneau în breaslă, ceea ce indica spre caracterul profesional al activității lor muzicale, iar documentele de la începutul secolului al XIX-lea relatează că vioara era prezentă în tarafurile lăutărești din tot arealul românesc, fiind instrumentul cel mai solicitat. Faimoșii lăutari violoniști ai secolului XIX, precum Barbu Lăutarul, Nicolae Picu, Grigore Vindereu ș.a., posedau o interpretare de un înalt profesionalism și rafinament, conferind virtuozității o importanță deosebită și demonstrând măiestrie și originalitate, „pătrunderea viorii în lumea instrumentelor noastre populare și locul de frunte pe care l-a dobândit nu a rămas fără urmări asupra repertoriului profesional pe care l-a preluat, repertoriu care poartă pecetea posibilităților ei specifice de execuție” [3, p.206].

Înființarea diferitor organizații muzicale, conservatoare în secolul al XIX-lea determină o bifurcare în dezvoltarea fenomenului lăutăriei: pe de o parte activitatea muzicanților instrumentiști de tradiție orală care nu au cunoștințe teoretice muzicale, pe de altă parte instrumentiști ce promovează cultura muzicală orală, dar școliți în cadrul instituțiilor de învățământ muzical. Acest proces se intensifică în sec. al XX-lea. În a doua jumătate a acestui secol, de rând cu tarafurile de tip tradițional de prin sate și orașe, încep să se organizeze orchestre, ansambluri de muzică populară pe lângă instituții de stat, precum Filarmonica, syndicate, case de cultură sau întreprinderi de producție. Membrii acestor orchestre sunt inițial muzicienii de tradiție orală, care continuă promovarea repertoriului specific zonei, a manierei interpretative, inclusiv a practicării ornamentației. Aceștia treptat, cu trecerea anilor sunt înlocuiți de muzicieni școliți. Unii, fiind descendenți din dinastii de lăutari, sunt conștienți de necesitatea

păstrării și promovării tradiției, alții, chiar dacă dau dovadă de talent muzical, nu întotdeauna sunt inițiați în elementele fundamentale de execuție tradițională, excelează în utilizarea ornamentației, transformând melodia autentică, folclorică, într-un studiul performant. Evident, instruirea în cadrul învățământului muzical academic devine o necesitate și are o influență benefică asupra perfecționării tehnicii interpretative a lăutarilor violoniști instrumentiști. Însă în procesul de studii, realizările în domeniul muzicii academice trebuie îmbinate armonios cu practica tradițională de interpretare violonistică. Studiarea în profunzime, după anumite criterii și metode bine fundamentate teoretic și practic a manierei de execuție a unui șir de lăutari violoniști consacrați este de stringentă actualitate.

Vom analiza în continuare modalitățile de utilizare a ornamentelor în melodii de diferit caracter din repertoriul lăutarilor violoniștilor Dumitru Blajinu, Mihai Botofei, Filip Todirașcu, Dumitru Potoroacă, Ion Drăgoi, Ignat Bratu și Toma Acriș, reprezentați ai manierei interpretative specifice graiului moldovenesc, care acoperă spațiul folcloric al Moldovei istorice. În rezultat, vom încerca să identificăm unele legități și particularități în ornamentarea melodiilor caracteristice zonei studiate.

2.1. Toposul de nord al Moldovei

2.1.1. Dumitru Blajinu (1934-2015). Un faimos lăutar violonist, care a păstrat maniera locală de execuție, este Dumitru Blajinu. Activitatea lui multilaterală – folclorist, interpret violonist, dirijor, aranjor ș.a., este un exemplu demn de urmat pentru instrumentiștii de astăzi. El a știut să păstreze și să promoveze arta instrumentală tradițională, totodată, să exploateze creativ mijloacele de execuție specifice muzicii academice.

Dumitru Blajinu, originar din nordul R. Moldova, s. Pererâta, r-nul Lipcani, este descendent dintr-o familie de lăutari. De la vârsta de șase ani, cânta la țambal, apoi la vioară, nai, clarinet și acordeon în taraful format din membrii a două familii înrudite: Ion Vieru – primașul tarafului, violonist și trompetist, Istrati Vieru – violă-braci, Nicolae Blajinu, tatăl lui Dumitru – cânta la trompetă, țambal și contrabas, Ion Blajinu, fratele mai mare – la acordeon, țambal și trombon. Cu acest taraf Dumitru Blajinu face școala tradiției orale, cântând la nunți, cumetrii, hramuri, baluri și alte petreceri.

La unsprezece ani, în anul 1946, participând la Olimpiada Republicană de cântece și dansuri, acompaniat de tatăl său la țambal, tânărul violonist obține premiul doi, ceea ce l-a determinat să decidă în favoarea carierei artistice. A fost observat de Victor Ciutac, pe atunci actor la Teatrul muzical-dramatic *Vasile Alecsandri* din Bălți, la îndemnul căruia vine să cânte în orchestra teatrului, devenind într-un timp conducătorul ei”[1].

La o anumită etapă a vieții, Dumitru Blajinu urmează extern cursurile Universității Populare pe lângă Casa centrală a Creației populare din Moscova, unde își aprofundează cunoștințele în teoria muzicii. Între anii 1960-1961, activează ca instrumentist-acordeonist la Casa de Cultură din Lipcani, de unde este invitat de către Vladimir Curbet în Ansamblul academic de dansuri și muzică populară *Joc*, în calitate de maestru de concert – acordeonist.

În anul 1962 se transferă în Ansamblul de tineret al Filarmonicii din Chișinău, condus de marele maestru Isidor Burdin, unde acumulează experiență în domeniul aranjamentului și orchestrației. În aceeași perioadă organizează, la Clubul Constructorilor din Chișinău, orchestra de muzică populară *Veselia*, cu care participă la Festivalul Unional al Tineretului și Studenților de la Moscova, fiind menționat cu medalia de aur. Afirmându-se ca dirijor de orchestră și ca maestru violonist, Dumitru Blajinu fondează în anul 1967 orchestra de muzică populară *Folclor* a Radioteleviziunii, în fruntea căreia s-a aflat aproape 18 ani.

Încă de la început, orchestra de muzică populară *Folclor* a devenit o promotoare a autenticului, dar și un adevărat laborator de creație în care muzicienii își încercau iscusința în domeniul aranjamentului orchestral și compoziției de inspirație folclorică. Dumitru Blajinu a adunat o pleiadă de instrumentiști și vocaliști printre care pot fi menționați: violoniștii Ignat Bratu, Efim Zubrițchi; violoncelistul Ion Josan; acordeonistul Sergiu Pavlov; clarinetiștii Constatin Baranovschi și Simion Duja; țambalagi Vasile Crăciun și Vladimir Sârbu; fluierarul Leonid Moșanu; naistul Vasile Iovu și soliștii vocaliști: Veronica Mihai, Nina Ermurache, Angela Păduraru, Teodor Negară, Ion Bas, Nicolae Glib, Valentina Cojocar și a.

În anul 1968, Dumitru Blajinu face primele înregistrări pe bandă magnetică. Piese folclorice, culese din nordul Moldovei și prelucrate de el, au impus viziunea originală de reactualizare și reconstituire a unor motive folclorice mai mult sau mai puțin cunoscute, melodii de o aleasă prospețime și virtuozitate. „Sentimentul autenticului, care l-a ghidat mereu pe Dumitru Blajinu la selectarea și alcătuirea repertoriului, înaltul profesionalism, cu care l-a realizat în postura sa de dirijor de orchestră, au făcut ca programele “Folclor”- ului să fie pe parcursul anilor, extrem de solicitate de omul muncii, care au recunoscut în doinele și horele orchestrei, cântecele satului, ale pământului, ale sufletului său”[45]. Din palmaresul înregistrărilor efectuate remarcăm lucrări inedite precum *Sârba lui Nicolae Blajinu*, *Bătuta de la Pererâta*, *Iarba dorului*, *Mult mi-i dragă primăvara*, *Corăghiasca de la Poieni*, *La vatra jocului*, *La staniștea haiducilor*, *Busuioacă nu te-ai coace*, *Hai acasă, dorule*, *Meleag străbun* și multe altele.

Din anul 1985, Dumitru Blajinu este angajat ca metodist și șef al secției Folclor la Centrul Republican științifico-metodic de Creație Populară (astăzi Centrul National de Conservare și

Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial), unde îmbogățește fondul folcloric cu numeroase creații noi, adunate la diverse festivaluri, concursuri zonale și republicane, expediții folclorice.

Pe parcursul activității sale, Dumitru Blajinu a prelucrat numeroase creații folclorice, pe care le-a inclus în culegerile publicate ulterior: *Zi-i lăută* (1973), *La vatra jocului* (1982), *Ce mi-e drag mie pe lume* (1984), *Satule, vatră frumoasă* (1987), *Primul ghiocel. Culegere de cântece pentru preșcolari și elevii claselor primare* (1993), *Cânta inima și dorul* (2000), *Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* (2002), *Alină, dorule, alină. Cântece și melodii populare din Moldova și Bucovina* (2008).

Analizând repertoriul lui Dumitru Blajinu și descifrând lucrările interpretate², observăm întreaga gamă a ornamentelor folosită cu mare iscusință. Unul din importantele ornamente utilizate în repertoriul său este apogiatura. Dumitru Blajinu i-a acordat o atenție deosebită, fiind folosită din abundență în melodiile interpretate. Apogiatura simplă anterioară este executată prin aplicarea articulației clare a degetelor mâinii stângi, însoțită de un accent mic al arcușului. Apogiatura simplă anterioară, ca și apogiatura dublă anterioară, este prezentă, în mare parte, în spațiul temporar al sunetului de pe timpul tare:

Ex.2.1.1.1 (Anexa 2, nr.18)³

Sârbă lentă



Ex.2.1.1.2 (Anexa 2, nr.6)

Ca la caval



Ex.2.1.1.3 (Anexa 2, nr.1)

Hora de la Poieni

² Chiar dacă există colecțiile editate de Dumitru Blajinu în care sunt incluse și melodii executate de acesta, totuși, am transcris personal lucrările, deoarece transcrierea din colecții este mai simplă decât versiunea audio/video cu înregistrări ale maestrului violonist.

³ Referindu-ne la digitație, trebuie să menționăm interpretarea melodiilor preponderent în poziția întâi. Deoarece nu dispunem de înregistrări video clare și calitative, nu am putut indica cu exactitate digitația aplicată de lăutarii violoniști selectați.

Andante ♩ = 80



Ex.2.1.1.4 (Anexa 2, nr.4)

Cântecul miresei

Rubato



Uneori pentru apogiatura posterioară este folosit spațiul sonor al notei reale precedente din melodie. Astfel, se creează diferite intervale între ornament și nota ornamentată, ceea ce-i dă un colorit specific acustic:

Ex.2.1.1.5 (Anexa 2, nr.16)

Melodie de dor

Andante ♩ = 85



Apogiatura simplă posterioară este utilizată preponderent în mijlocul diferitor grupări de note, cum ar fi triolete și cvartolete, astfel evitând monotonia sunetelor repetate în melodie. Este executată rapid prin percutarea ușoară a degetelor implicate în efectuarea apogiatului:

Ex.2.1.1.6 (Anexa 2, nr.13)

Geampara



Ex.2.1.1.7 (Anexa 2, nr.7)

Sârba lui Nicolae Blajinu

Presto ♩ = 173



Ex.2.1.1.8 (Anexa 2, nr.4)

Cântecul miresei



Apogiatura glisată este întâlnită în melodiile doinite. Interpretarea constă în alunecarea rapidă a apogiaturii, trecând prin sunete intermediare până la nota pe care o ornamează:

Ex.2.1.1.8 (Anexa 2, nr.9)

Doină



Ex.2.1.1.9 (Anexa 2, nr.4)

Cântecul miresei



Un alt ornament frecvent în repertoriul lui Dumitru Blajinu este mordentul simplu superior sau inferior. Fiind un ornament viu, expresiv, el se execută rapid prin alternarea la un semiton a notei reale cu nota vecină superioară sau inferioară, revenind la nota reală:

Ex.2.1.1.10 (Anexa 2, nr.8)

Melodie de dragoste



Ex.2.1.1.11 (Anexa 2, nr.14)

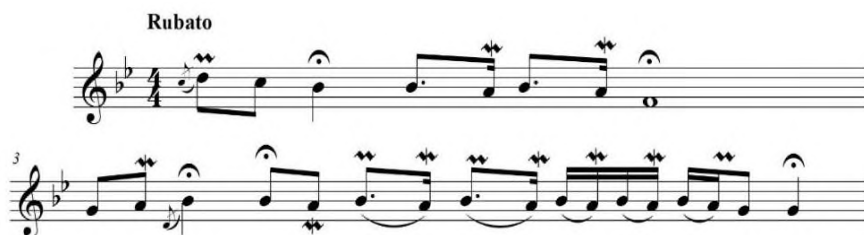
Leliță floare



În doină, la sfârșit de frază muzicală, observăm îmbinarea ambelor mordente, executate prin controlarea trăsăturii de arcuș *legato*, care efectuează o mișcare de accelerare și creștere a presiunii asupra corzii, obținând un efect onomatopoeic (suspîn):

Ex.2.1.1.12 (Anexa 2, nr.9)

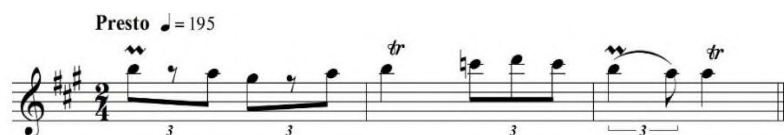
Doină



Trilul – ornament folosit de Dumitru Blajinu în marea majoritate a repertoriului său. Executat rapid prin alternarea notei ornamentate cu vecina superioară pe întreaga sa valoare. În melodiile de dans este interpretat cu un mic accent, atât pe timpul tare, cât și pe contratimp, subliniind pulsația ritmică:

Ex.2.1.1.13 (Anexa 2, nr.12)

Zboară, dorule



Ex.2.1.1.14 (Anexa 2, nr.3)

Bătuta pe loc



În melodiile lente, de ascultare, trilul este interpretat prin folosirea unei percutări la fel de rapide a degetelor, într-un caracter mai moale. În cazurile unde nota ornamentată este de o valoare mai mare, trilul este executat cu puțină întârziere pe durata notei:

Ex.2.1.1.15 (Anexa 2, nr.9)

Doina



Ex.2.1.1.16 (Anexa 2, nr.18)

Sârba lentă



Ex.2.1.1.17 (Anexa 2, nr.15)

Horă



Așadar, din arsenalul ornamental al muzicii instrumentale de tradiție orală, Dumitru Blajinu exploatează, în special, apogiatura, inclusiv glisată, mordentul atât pe timpul tare, cât și pe contratimp, trilul și trilul cu întârziere. Înregistrările lăsate de Dumitru Blajinu sunt pline de inspirații și reflectă responsabilitatea maestrului pentru soarta folclorului. Constatăm o manieră specifică de tratare a repertoriului executat, pe care a moștenit-o de la tatăl său, ridicând-o la un nou nivel artistic, păstrând totodată stilul firesc și autentic, foarte aproape de naturalețea cântecului popular țărănesc moldovenesc. Această continuitate de generații în abordarea stilistică a folclorului muzical instrumental este un model pentru tinerii violoniști. Meritul lui Dumitru Blajinu este marea contribuție în propagarea și promovarea creației populare autentice și a graiului moldovenesc.

2.1.2. Mihai Botofei (≈1910-1980). Arta tradițională a județului Neamț are un repertoriu foarte bogat și variat într-o unitate de stil care este remarcabilă în ceea ce privește autenticitatea sa. Reprezentantul lăutarilor violoniști din acest spațiu este Mihai Botofei, virtuoz apreciat în tot județul Neamț. A avut un repertoriu vast de cântece și melodii de joc, lucrări autentice din zona respectivă. Născut în satul Munteni, județul Neamț, un sat de lăutari celebri de pe râul Moldova, a reușit timp de peste 40 de ani să atragă atenția tuturor celor care iubesc frumusețea melosului moldovenesc.

Mihai Botofei este unul dintre puținii rapsozi care a redat stilul moldovenesc de interpretare în cea mai autentică formă. A fost susținut de dirijorul George Sârbu, directorul Ansamblului Folcloric *Suceava* din Nordul Moldovei cu care a înregistrat o mare parte din piese, știind să scoată în evidență rădăcinile autentice ale lucrărilor. În patrimoniul discografic românesc au fost înregistrate la sfârșitul anilor '70 ai secolului XX peste 30 de melodii de diferit gen, interpretate de lăutarul violonist Mihai Botofei. Spre exemplu, specia liricii populare – *doina* o regăsim în *Doina Haiducească*, care evocă cântece din vremurile vechi, la fel ca și lucrarea *Balada*, include în melodia sa o serie de semnale „de apel”, specifice vieții haiducilor de

cândva. Acolo, sus în munți, în pădurile și câmpurile Moldovei, semnalele, integrate organic în melodie, făceau cunoscută lupta fermă purtată împotriva invadatorilor. O altă *Doină* are în structura melodică o serie de elemente specifice semnalelor păstorești. Tematica păstorească se regăsește în melodiile de joc precum: *Ciobanășul* și *Hora de mână de la Țibucani*, larg răspândite și frecvente în toată Moldova istorică.

De asemenea, are în repertoriu melodii ce reflectă tradițiile frumoase, cum sunt cele din ceremonialul nupțial *I-ați mireasă ziua bună*, *Dansul de nuntă* sau din cadrul obiceiurilor de iarnă: *Dansul Ursului* și *Căiuții*. Dintre dansurile vechi, interpretate și în celelalte subzone folclorice, *Corăgheasca* sau *Corăgheștile*, are multe variante aici în zona de nord a Moldovei. Se presupune că e dansul barcagiilor și al plutașilor care transportau catarge și plute pe râul Bistrița, de la nordul Moldovei până în portul Galați. Când făceau popasuri, ei dansau în jurul focului seara, pe malul râului, aproape de plute. Una dintre aceste variante, *Corăgheasca pe trei*, este în repertoriul lui Mihai Botofei.

Un alt dans vechi, *Jumătate de joc* este o combinație de *hora* și *sârba*. Această alternare de horă-sârbă a avut în trecut caracterul unei glume muzical-coregrafice. În forma dată și-a păstrat autenticitatea timp peste 300 de ani. Circulația și frecvența sa sunt păstrate în Moldova Subcarpatică, având ca centru zonele folclorice Neamț și Bacău⁴.

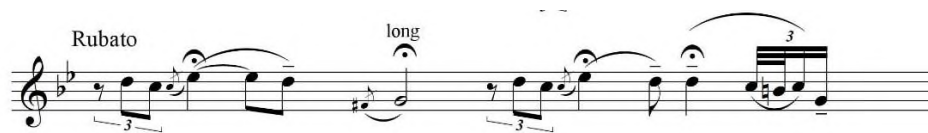
Menționăm că „tehnica empirică a lăutarilor noștri ajunge nu o dată să epuizeze toate resurselor instrumentului, îmbogățindu-i mijloacele de expresie prin fel de fel de artificii, punându-i cât mai deplin în slujba intonațiilor populare. Toate acestea, sunt sugestiv ilustrate de discul lui Mihai Botofei (01101), al cărui stil violonistic, riguros autentic, cuprinde și o seamă de artificii întâlnite doar la marii virtuozii”⁵. În repertoriul lui Mihai Botofei întâlnim toate tipurile de ornamente. Cel mai frecvent este folosită apogiatura simplă superioară și inferioară. Sunt aplicate, atât pe timpii tari ai melodiei, cât și pe parcursul ei, între două note de aceeași înălțime, astfel înfrumusețând linia melodică. Notăm apogiaturile, după cum am menționat în capitolul 1, prin note mici de valoarea unei optimi cu stegulețul tăiat. Durata ei este din contul notei pe care o însoțește:

Ex. 2.1.2.1 (Anexa 2, nr.42)

Doina de la Tarcău

⁴ Informație preluată de pe coperta discului de vinil, editat la Eletrecord, București, anul 1977, adnotare semnată de Constantin Gh. Prichici.

⁵ Journal of ethnography and folklore, Vol. 22. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1977, p.115. Disponibil <https://books.google.md/books?id=5KHYAAAAMAAJ&q=mihai+botofei&dq=mihai+botofei&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjxpYjRteXxAhWHAhAIHevIBQoQ6wEwAnoECAyQAQ> (accesat 05.04.2021)



Ex. 2.1.2.2 (Anexa 2, nr.43)

Sârba de la Roznov

Vivace



Ex. 2.1.2.3 (Anexa 2, nr.34)

Hora de mână din Borca

Allegro assai



Apogiatura dublă anterioară situată pe treapta inferioară și superioară a notei reale este interpretată cu un mic accent al arcușului:

Ex. 2.1.2.4 (Anexa 2, nr.20)

Jocul ursului

Vivace



Apogiatura triplă anterioară interpretată foarte repede este scrisă în valori de șaisprezecimi prin note mici legate de nota reală:

Ex. 2.1.2.5 (Anexa 2, nr.25)

Doina haiducească



Un alt ornament la fel de des folosit este mordentul simplu inferior și superior. Este întâlnit în melodii de dans cu un ritm vioi: *Hora*, *Sârba*, *Țărăneasca*, *Corăgheasca* și *Joc*. Se folosește o tehnică rapidă de articulație a degetelor pentru a se încadra în tempo-urile rapide, alternându-se nota inferioară sau superioară la interval de secundă mică:

Ex. 2.1.2.6 (Anexa 2, nr.44)

Joc de doi de la Tupilați



Ex. 2.1.2.7 (Anexa 2, nr.24)

Sârba pe bătute



Ex. 2.1.2.8 (Anexa 2, nr.26)

Cântec de nuntă



În piesa *Corăgheasca* întâlnim mordentul dublu situat pe timpul doi, interpretat cu un mic accent prin alternarea notei superioare de două ori mai mult, folosind aceeași tehnică rapidă de articulație a degetelor ca și la mordentul simplu:

Ex. 2.1.2.9 (Anexa 2, nr.19)

Corăgheasca



Apogiatură glisată obținută prin lunecarea degetelor unu și doi în poziția întâi la un sfert de ton în ascendență pe coardă:

Ex. 2.1.2.10 (Anexa 2, nr.28)

Corăgheasca pe trei



Trilul este folosit mai des pe notele de durată mai mare, dar întâlnim și triluri scurte pe durate mici. Interpretarea trilurilor se produce prin percutarea coardei destul de rapid, alternând la un semiton sunetul din melodie cu sunetul vecin. Tot aici întâlnim trilul efectuat prin *glissando* care se obține lunecând ambele degete implicate în efectuarea ornamentului în ascendență sau descendență. În melodiile doinite/lente este prezent trilul efectuat cu întârziere, fiind utilizat pe

duratele lungi ale melodiei. Este executat prin percutarea corzii destul de moale cu degetele mâinii stângi, fiind inițiat cu puțină întârziere în raport cu interpretarea notei reale:

Ex. 2.1.2.11 (Anexa 2, nr.27)

Ciobănașul



Ex. 2.1.2.12 (Anexa 2, nr.24)

Sârba pe bătute



Ex. 2.1.2.15 (Anexa 2, nr.32)

Balada moldovenească



Ex. 2.1.2.16 (Anexa 2, nr.51)

Hora de la Dragomirești

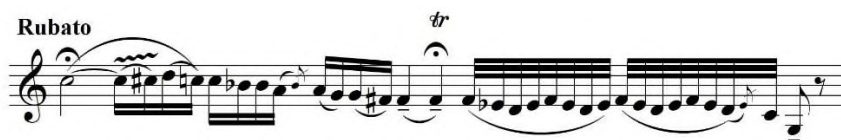


În repertoriul lui Mihai Botofei, transcris de autorul tezei, întâlnim un număr impunător de doine: *Doina miresei*, *Doina haiducească*, *Balada Moldovenească*, *Doina de la Vădurele*, *Doina de la Tarcău* și altele. Fiind lucrări lirice interpretate în tempo *rubato*, linia melodică este bogat înfrumusețată cu diferite ornamente. Aici găsim figurația ornamentală *fioritura* care are un efect sonor deosebit.

Fioritura, în aceste piese, este folosită la sfârșitul frazei muzicale, sau a unei părți concludive. De obicei este alcătuită dintr-un grupet de patru note care se repetă de câteva ori, urmat de o figurație melodică ce duce spre încheierea frazei muzicale. Ea este interpretată la *legato* prin accelerare, ajungând la valori de treizecidoimi. Aceste fragmente ornamentale dețin rolul unui interludiu între două sunete principale.

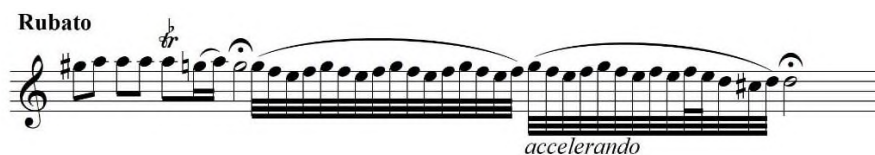
Ex. 2.1.2.17 (Anexa 2, nr.32)

Balada moldovenească



Ex. 2.1.2.18 (Anexa 2, nr.49)

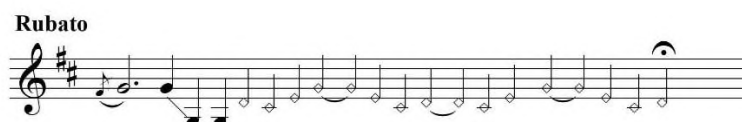
Doina miresei de la Moreni



În *Doină* (imitarea buciului) sunt folosite flajolete care au un efect sonor deosebit ce imită sunarea scării naturale, asemănător sunetului emis la buci:

Ex. 2.1.2.19 (Anexa 2, nr.35)

Doină



Un procedeu de interpretare, precum *pizzicato*, Mihai Botofei îl folosește ca înfrumusețare, creând un efect sonor de virtuozitate:

Ex. 2.1.2.20 (Anexa 2, nr.29)

Sârba de la Podoleni



În repertoriul analizat constatăm des utilizarea anumitor formule melodice ornamentale:

- îmbinarea unei note ornamentate cu tril și succesiva cu un mordent inferior, interpretate la trăsătura de arcuș *legato*;
- cvartolet în valori de șaisprezecimi cu o apogiatură la mijloc ce divizează notele de aceeași înălțime, interpretate la trăsătura de arcuș *legato* doar primele trei note, ultima fiind separată:

Ex. 2.1.2.21 (Anexa 2, nr.20)

Jocul ursului



Ex. 2.1.2.22 (Anexa 2, nr.41)

Horă bătută

Allegro assai



Ex. 2.1.2.23 (Anexa 2, nr.34)

Hora de mână din Borca

Allegro assai



Concluzionând, subliniem aportul deosebit al lăutarului violonist Mihai Botofei în păstrarea manierei locale de interpretare a ornamentelor. El folosește toate tipurile de apogiaturi, inclusiv duble, triple, de asemenea, mordentul, în special mordentul dublu. Constatăm prezența frecventă a trilului cu întârziere, diferite formule ornamentale și utilizarea procedeeleor de interpretare, specifice și muzicii academice, pe post de înfrumusețare a melodiei.

2.2. Toposul de centru al Moldovei

2.2.1. Filip Todirașcu (1914-1988) a fost un mare lăutar din zona de centru a Moldovei, originar din s. Costești, r-nul Hâncești, descendent dintr-o familie de țărani, unde tatăl cânta la vioară. În prezent este organizat, începând cu anul 1996, o dată la doi ani, Festivalul-Concurs Național al Interpreților Violoniști *Filip Todirașcu*, de către Secția Cultură a Consiliului raional Ialoveni, fiind susținut de Ministerul Culturii (fost Minister al Educației, Culturii și Cercetării), de asemenea de către Centrul de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial, Primăria satului Costești și Asociația *Filip Todirașcu*. Directorul executiv al Festivalului-Concurs este fiul lăutarului Filip Todirașcu – Vladimir Todirașcu.

Filip Todirașcu a avut o manieră inedită de interpretare, o măiestrie deosebită. Repertoriul său cuprinde un număr impunător de piese (peste 300). Fiecare creație, în procesul execuției, era „îmbrăcată”, în funcție de specie, de anumite modele ornamentale (așa numitele, ”floricele” în limbajul lăutarilor și cum le numea maestrul) prin care își dezvăluia starea sufletească, sentimentele, pătrunzând adânc în inimile ascultătorilor. El folosea diferite trăsături de arcuș cu care „scotea” din vioară sunete pline de culoare și un timbru bogat, păstrând totodată caracterul autentic, tradițional al creației. Studiarea aspectelor manierei de execuție, caracteristică lăutarului Filip Todirașcu, ne va permite completarea cunoștințelor în domeniu, valorificarea ulterioară și

diseminarea în rândurile tinerilor violoniști ce doresc să însușească stilul tradițional de interpretare.

În urma analizei înregistrărilor existente cu lucrări din repertoriul lăutarului Filip Todirașcu, constatăm iscusința cu care operează ornamentarea și modalitățile de utilizare ale acesteia, ceea ce demonstrează înalta măiestrie și individualitatea interpretului. Cele mai utilizate ornamente de către violonist cu o dozare echilibrată sunt: apogiatura, mordentul, trilul, grupetul, și formule mixte ornamentale.

Astfel, apogiatura scurtă se execută foarte rapid, neținând cont de tempo, iar valoarea ritmică este preluată din contul notei precedente sau pauzei (scurtă anacruză):

Ex. 2.2.1.1 (Anexa 2, nr.63)

Ciobăneasca

Rubato



Ex. 2.2.1.2 (Anexa 2, nr.60)

Joc mare

Allegretto ♩ = 104



În unele piese întâlnim și apogiatura scurtă posterioară sau apendiculară, care are un efect sonor deosebit. Durata ei fiind foarte scurtă și se execută din contul notei pe care o însoțește:

Ex. 2.2.1.3 (Anexa 2, nr.58)

Horă

Animato ♩ = 126



Ex. 2.2.1.4 (Anexa 2, nr.58)

Horă

Animato ♩ = 126



De asemenea, sunt utilizate și apogiaturi duble, triple și cvadrupe care le scriem cu note mici, în valoare de șaisprezecimi, legate de nota reală a melodiei, fără a fi tăiată prin bara oblică, fiind executate rapid pe treptele alăturate notei pe care o ornamează:

Ex. 2.2.1.5 (Anexa 2, nr.62)

De jalea miresei

Rubato



Ex. 2.2.1.6 (Anexa 2, nr.60)

Joc mare

Allegretto ♩ = 104



Ex. 2.2.1.7 (Anexa 2, nr.59)

Horă

Allegretto ♩ = 112



Apogiaturi triple:

Ex. 2.2.1.8 (Anexa 2, nr.55)

Horă mare

Allegretto ♩ = 112



Ex. 2.2.1.9 (Anexa 2, nr. 52)

Ceasul

Allegro ♩ = 116

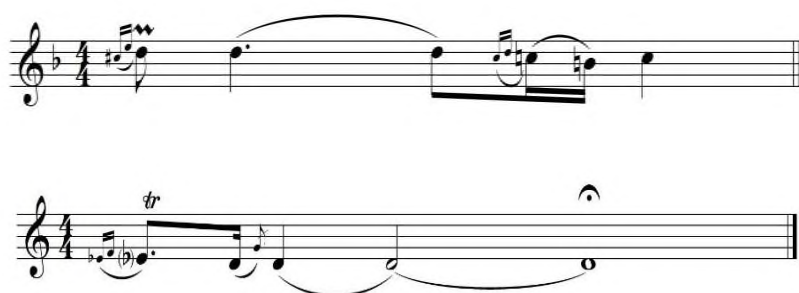


În unele cazuri, nota care urmează după apogiatură este însoțită și de alt ornament pentru a-i schimba timbrul notei reale, ceea ce reprezintă o formulă ornamentală. În exemplul ce urmează observăm îmbinarea apogiaturii cu trilul și mordentul:

Ex. 2.2.1.10 (Anexa 2, nr. 62)

De jalea miresei

Rubato



Un alt ornament folosit frecvent de Filip Todirașcu este mordentul simplu superior și inferior. Se execută prin alternarea rapidă a notei reale cu nota superioară sau inferioară alăturată și revenirea rapidă la cea reală. În creațiile analizate, mordentul este interpretat la interval de semiton. Pentru a-i conferi expresivitate, mordentul este executat cu un mic accent pe nota inițială. Mordentul inferior este întrebuințat mai rar de către lăutar, dar totuși în unele piese ale lui Filip Todirașcu îl observăm:

Ex. 2.2.1.11 (Anexa 2, nr.57) – superior

Hora

Allegretto ♩. = 104



Ex. 2.2.1.12 (Anexa 2, nr.57) – inferior

Hora

Allegretto ♩. = 104



Un ornament utilizat, aparent simplu, dar dificil din punct de vedere al interpretării, este trilul. Execuția lui constă din alternarea mai lungă ca durată de timp și rapidă a sunetului de bază cu cel superior. În majoritatea cazurilor este interpretat la interval de semiton, dar întâlnim triluri executate și la interval de un ton.

Atunci când avem note de durată mai lungă sau un șir de note ce trebuie să fie ornamentate cu trîl, după simbolul „tr” se adaugă o linie ondulată până la încetarea ornamentării. Filip Todirașcu recurge permanent la acest ornament, mai ales în piesele cu tempo moderat, lirice, și anume pe notele mai lungi ca durată. Alterațiile ce însoțesc ornamentele se referă la sunetele auxiliare superioare sau inferioare:

Ex. 2.2.1.13 (Anexa 2, nr.62)

De jalea miresei

Rubato



Ex. 2.2.1.14 (Anexa 2, nr.54)

Joc mare vechi

Allegretto ♩ = 120



Ex. 2.2.1.15 (Anexa 2, nr.63)

Ciobăneasca

Rubato

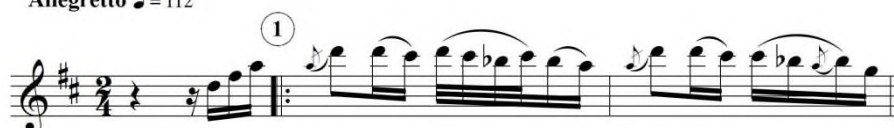


În unele lucrări din repertoriul lui Filip Todirașcu, în caracter de *horă mare* sau *doină*, întâlnim grupetul inferior din patru sunete. Execuția acestui ornament este destul de anevoioasă și necesită o tehnică instrumentală mai evoluată:

Ex. 2.2.1.16 (Anexa 2, nr.59)

Horă

Allegretto ♩ = 112



Ex. 2.2.1.17 (Anexa 2, nr.63)

Ciobăneasca

Rubato



Mai rar întâlnit în repertoriul lăutarului este *glissando*:

Ex. 2.2.1.18 (Anexa 2, nr.54)

Joc mare vechi

Allegretto ♩ = 120



În piesa sa renumită, *Ceasul* folosește acest ornament pentru a crea un efect deosebit, unic, ilustrativ:

Ex. 2.2.1.19 (Anexa 2, nr.52)

Ceasul

Allegro ♩ = 116



Așadar, Filip Todirașcu apelează la întreg arsenalul de ornamente pe care le cunoaște, dar le utilizează doar la necesitate, în deosebi evidențiem apogiatura dublă, trilul, grupetul, formule combinate, precum apogiatura cu trilul și mordentul. Efectul aplicabilității broderiilor ornamentale duce la formarea stilului lui individual.

2.2.2. Dumitru Potoroacă⁶ (1927-2005) s-a născut în s. Zmeu, com. Lungani, jud. Iași, într-un sat cu mulți lăutari. Învăța să cânte singur la vioară și în anul 1956 este angajat pe post de maestru de concert și solist instrumentist în orchestra *Doina Moldovei* ce aparținea atunci de Filarmonica Iași. Aici activează până în anul 1990 când se pensionează. Tot în anul 1956 face primele înregistrări la Radiodifuziunea Română împreună cu solistul Ion Crețu. În anii următori colaborează atât cu Radio, cât și cu Televiziunea Română, efectuând înregistrări sau participând în emisiuni tv.

Cu Electrecord România are trei apariții importante:

- Primul disc: Dumitru Potoroacă cu șase piese, în anul 1972, împreună cu dirijorul Radu Voinescu;

⁶ Informația despre activitatea lui Dumitru Potoroacă a fost oferită de Ciprian Potoroacă, violonist în orchestra *Rapsozii Botoșanilor*, fiul lăutarului.

- Al doilea disc: *Doina Moldovei* cu dirijorul Ionel Gotescu, anul 1975, unde are șapte piese ca violonist;

- Al treilea disc: înregistrat cu dirijorul Paraschiv Oprea în anul 1984.

Dumitru Potoroacă participă la numeroase turnee în țară și străinătate: Italia, Ungaria, fosta URSS, Turcia, Bulgaria ș.a. El cântă împreună cu marii soliști vocaliști ai vremii ca: Ion Dolănescu, Maria Ciobanu, Irina Loghin ș.a, cât și cu instrumentiști de excepție precum: Gheorghe Zamfir, Efta Botoca, Toni Iordache, Marcel Budală ș.a.

Din ornamentația caracteristică folclorului instrumental, în repertoriul lui Dumitru Potoroacă întâlnim următoarele ornamente: apogiatura, trilul, mordentul, grupetul. Cel mai frecvent este utilizată apogiatura simplă. Apogiatura simplă anterioară poate fi superioară sau inferioară, ea însoțește o notă accentuată care, la rândul ei, este ornamentată deseori cu un mordent sau un tril:

Ex. 2.2.2.1 (Anexa 2, nr.66)

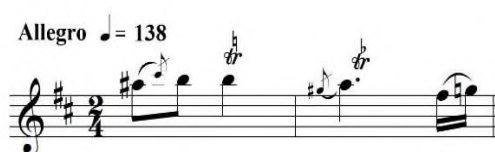
Hora de mână



În melodiile de dans precum bățuta, hora și joc este folosită apogiatura simplă posterioară situată între două optimi, utilizată la început de frază muzicală sau pe parcursul melodiei:

Ex. 2.2.2.2 (Anexa 2, nr.72)

Țărăneasca de la Șoldanu



Ex. 2.2.2.3 (Anexa 2, nr.78)

Joc de la Târgul Frumos



Apogiatura simplă posterioară glisată este utilizată în mijlocul unui cvartolet de şaisprezecimi de pe timpul doi în măsura de 2/4, fiind interpretată prin lunecarea în ascendență a degetului care execută apogiatura:

Ex. 2.2.2.4 (Anexa 2, nr.71)

Bătuta pe Hang



De asemenea, întâlnim și apogiatura anterioară dublă și triplă situată pe treptele alăturate notei pe care o înfrumusețează sau precedă nota reală a melodiei, fiind executată anticipat timpului tare:

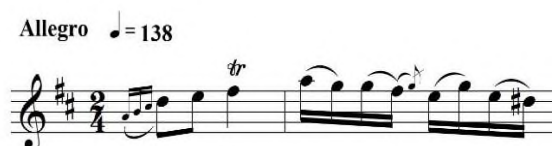
Ex. 2.2.2.5 (Anexa 2, nr.79)

Sârba de la Aroneanu



Ex. 2.2.2.6 (Anexa 2, nr.72)

Țărăneasca de la Șoldanu



Un alt ornament folosit foarte frecvent în repertoriul lui Dumitru Potoroacă este mordentul. Observăm mordentul simplu superior, simplu inferior și mordentul dublu. Mordentul simplu superior, în mare parte, este executat pe notele de durată mai scurtă, pe timpii tari, dar poate fi întâlnit și pe contratimp:

Ex. 2.2.2.7 (Anexa 2, nr.73)

Bătuta Pupăza



La fel ca și mordentul simplu superior, întâlnim mordentul simplu inferior executat pe timpii tari, cât și pe contratimp:

Ex. 2.2.2.8 (Anexa 2, nr.77)

Hora de la Budăi



Ex. 2.2.2.9 (Anexa 2, nr.79)

Sârba de la Aroneanu



Ambele mordente sunt interpretate prin percutare rapidă a notei ascendente sau descendente cu degetele, la interval de semiton, revenind la nota inițială a melodiei. În repertoriul analizat mordentului dublu este mai rar întâlnit. Fiind executat în melodiile de dans pe notele puțin accentuate, el necesită percutarea dublă a notei alăturate ascendente:

Ex. 2.2.2.10 (Anexa 2, nr.65)

Joc de doi



Cu o mare frecvență în repertoriul său, Dumitru Potoroacă folosește trilul. Este utilizat mai mult pe notele de durate mai mari, oprimi, pătrimi, doimi, fiind executat rapid prin alternarea sunetului din melodie cu cel superior la interval de secundă mică:

Ex. 2.2.2.11 (Anexa 2, nr.81)

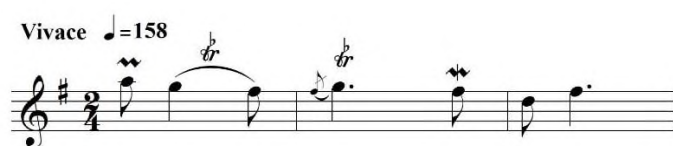
Hora druștelor



În unele piese întâlnim și trilul întârziat, fiind interpretat pe jumătatea a doua a notei ornamentate:

Ex. 2.2.2.12 (Anexa 2, nr.74)

Oișteanca



În procesul de transcriere a melodiilor din repertoriul lui Dumitru Potoroacă am constatat folosirea uneori a grupetului superior – ornament ce necesită o anumită tehnică interpretativă, destul de avansată. Alcătuit din cinci note și executat rapid, el este amplasat pe timpul tare a valorii unei optimi:

Ex. 2.2.2.13 (Anexa 2, nr.79)

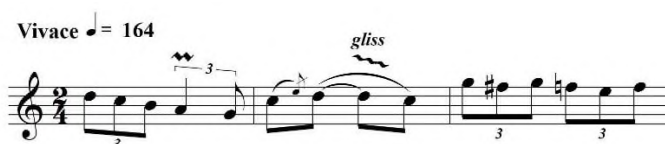
Sârba de la Aroneanu



În melodia *Sârba fetelor* lăutarul utilizează *glissando*. Linia melodică, fiind executată preponderent prin triolette, cu scopul de a o varia, sunt folosite duolete la trăsătura *legato* prin utilizarea unui *glissando* descendent ca ornamentare:

Ex. 2.2.2.14 (Anexa 2, nr.75)

Sârba fetelor



Constatăm că Dumitru Potoroacă are un repertoriu axat, în mare parte, pe melodii de dans, ceea ce determină utilizarea unui anumit arsenal de ornamente ce pot fi executate rapid, conform tempo-ului melodiilor, în special numim toate tipurile de apogiatură, mordentul simplu și trilul.

2.3. Toposul de sud al Moldovei

2.3.1. Ion Drăgoi (1928-1988). Un valoros reprezentant al artei violonistice tradiționale din spațiul folcloric al Moldovei istorice, repertoriul căruia este remarcat prin autenticitatea, bogăția, diversitatea și frumusețea melodiilor, este Ion Drăgoi. S-a născut la Bacău, România, într-o familie de lăutari. Tatăl său l-a învățat să cânte la vioară, luându-l la toate ceremoniile și manifestările la care erau solicitați. Activitatea artistică o începe în perioada serviciului militar, cântând într-un grup folcloric cu care călătorește prin țară. Inspirându-se din cântecul popular, el

reuşeşte să uimească publicul printr-o interpretare creatoare şi o forţă expresivă, prin varietatea repertoriului şi complexitatea melodică şi ritmică. Devenind solist al orchestrei *Plaiurile Bistriţei* din Bacău, datorită virtuozităţii sale violonistice şi a repertoriului autentic, Ion Drăgoi este înalt apreciat, desfăşurând o bogată activitate concertistică şi de înregistrări pe discuri de vinil.

Cu diferite ansambluri de muzică populară a efectuat un şir de turnee în Europa, America, a obţinut numeroase trofee la concursurile naţionale şi internaţionale. Printre melodiile sale celebre se numără: *Țărăneasca*, *Corăgheasca lui Drăgoi*, *Bătuta de la Nadişa*, *Hora de la Măgura*, *Doina Moldovenească*, *Sârba bătrânească* ş.a. Ion Drăgoi a colaborat cu artişti de muzică populară precum: Marcel Budala, Toni Iordache, Gheorghe Zamfir, Paraschiv Oprea, cu Benone Sinulescu, un bun prieten al violonistului, care menţionează următoarele: „Nu se ştie când şi dacă se va mai naşte un alt prunc din soarele muzicii folclorice româneşti, cum a fost Ion Drăgoi!... A fost şi a rămas până azi unic. Transmitea fior, cânta din adâncul inimii, se dăruia, iubea muzica populară şi dăruia cântece instrumentale ce câştigau iubirea tuturor. Nu povestesc, ci depun mărturie că Ion Drăgoi a fost strălucitor, unic, într-un timp al muzicii folclorice româneşti urcată la limita de vârf a genului” [58]. De menţionat că Ansamblul Folcloric *Busuiocul* din Bacău cu sprijinul Consiliului Judeţean organizează în fiecare an Festivalul National de Folclor *Ion Drăgoi*.

Lăutarul violonist Ion Drăgoi se remarcă prin maniera sa interpretativă şi repertoriul bogat. Pe lângă melodiile de dans şi ascultare, preluate şi prelucrate din repertoriul tradiţional, la Drăgoi întâlnim „piese concertante, creaţii cu caracteristici melodice lăutăreşti, cu dezvoltări mai ample arhitectonic şi ale sistemului sonor, cadenţe interioare şi finale, modulaţii, mai multe pe fraze şi perioade” [84, p.32]. Repertoriul lui Ion Drăgoi conţine, în mare parte, melodii de dans precum *Hora*, *Corăgheasca*, *Bătuta*, *Țărăneasca*, *Sârba* ş.a. Anume aceste dansuri populare au conservat elementele arhaice. Mişcărilor coregrafice, rotirile în cercuri, dar şi în perechi cu paşi mărunţi şi bătaii mai ales pe contratimp, îndemneau lăutarii să accentueze, să ornameze acele motive melodice, ce corespundeau anumitor figuri coregrafice pe parcursul dansului. Astfel, se susţineau particularităţile structurale şi interpretative atribuite liniei melodice a dansului, dându-i un colorit specific.

Sensibilitatea artistică, stăpânirea impecabilă a tehnicii interpretative, măiestria acestui muzician au făcut ca repertoriul lui violonistic să fie transmis altor generaţii de lăutari, fiind tratat ca model de artă interpretativă şi valoare artistică. În piesele lui Ion Drăgoi întâlnim acele „artificii” muzicale interpretative ce ilustrează măiestria artistului în abordarea melodico-ritmică prin amplificarea sistemului sonor, a ornamentării şi improvizaţiei în concordanţă cu posibilităţile tehnice ale instrumentului, cu experienţa artistică şi talentul lăutarului.

Constantin Arvinte, dirijor, compozitor și folclorist, scrie: „Ion Drăgoi moștenește de la tatăl său, Gheorghe Drăgoi, un impresionant repertoriu tradițional de melodii, doine, cântece și jocuri pe care îl înmagazinează datorită memoriei sale fantastice, îl șlefuește cu gust și sensibilitate și-l prezintă publicului în interpretări pline de farmecul și vigoarea marelui său talent. Păstrarea și perpetuarea în timp a acestui repertoriu – minunat tezaur de artă folclorică, în interpretări de mare strălucire și vivacitate, îl așază definitiv pe violonistul Ion Drăgoi în galeria marilor artiști moldoveni ai arcușului, înaintași de faimă ai artei interpretative românești” [6, p.5].

În repertoriul muzical interpretat și înregistrat în format audio/video se observă din prima audiție/vizionare măiestria violonistului de a împleti cu o abilitate deosebită dantela ornamentală atât în melodiile de ascultare, cât și în cele de joc. Vom analiza în continuare modalitățile de interpretare a ornamentelor în diferite melodii din repertoriul lui Ion Drăgoi identificând preferințele pentru anumite ornamente, a locului, funcției acestora în discursul muzical și specificul execuției.

Unul din cele mai întâlnite ornamente în repertoriul violonistic al lui Ion Drăgoi este apogiatura. Ea este utilizată în linia melodică atât pe timpul tare, cât și pe cel slab. De exemplu, în piesa *Hora de mână pe bățai* apogiatura simplă superioară este folosită pe jumătatea a doua a timpului doi:

Ex. 2.3.1.1 (Anexa 2, nr.85)



Tot aici întâlnim apogiatura glisată și situată pe timpul tare care este interpretată prin alunecarea degetului în ascendență. Aceeași apogiatură glisată este și în *Bătuta*,

Ex. 2.3.1.2 (Anexa 2, nr.109)



fiind executată prin alunecarea degetelor unu și doi, uneori degetul doi este înlocuit cu degetul unu prin lunecarea ascendentă a acestuia sau glisează puțin cu ambele degete, demonstrând o tehnică deosebită de folosire a digitației obișnuite. În mare parte, apogiaturile simple superioare sau inferioare sunt situate la o secundă mică sau mare de nota pe care o însoțește, dar întâlnim și apogiaturi la interval de terță, cum ar fi exemplul din *Bătuta de la Săucești*:

Ex. 2.3.1.3 (Anexa 2, nr.110)



O altă apogiatură glisată este folosită în *Hangul de la Nănești*, fiind interpretată cu degetul patru pe coarda *mi* în poziția a treia, lunecând de la *re diez* la *mi* și evitând urcarea în altă poziție:

Ex. 2.3.1.4 (Anexa 2, nr.124)



În *Bătuta de la Măgura* apogiatura glisată este utilizată doar prin lunecarea degetului unu pe coarda *mi* de la *fa diez* la *sol*, nemaifolosind degetul doi:

Ex. 2.3.1.5 (Anexa 2, nr.116)



De asemenea, Ion Drăgoi folosește apogiaturile anterioare duble, triple, cvadrupe și multiple. Acestea sunt prezente mai des în melodiile de ascultare și însoțesc notele de durată mai lungă, fiind executate pe treptele alăturate, superioare sau inferioare:

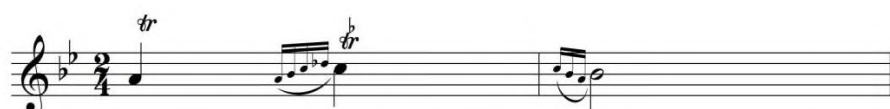
Ex. 2.3.1.6 (Anexa 2, nr.92)

Doina moldovenească



Ex. 2.3.1.7 (Anexa 2, nr.108)

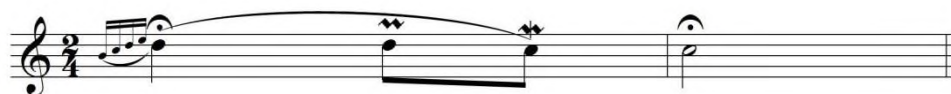
Am iubit și-am să iubesc



Apogiaturile cvadrupe sau multiple interpretate treptat ascendent sau descendent spre nota reală a melodiei se mai numesc apogiaturi tirade:

Ex. 2.3.1.8 (Anexa 2, nr.92)

Doina moldovenească



Un ornament folosit frecvent în repertoriul lui Ion Drăgoi este mordentul superior și inferior, spre exemplu:

Ex. 2.3.1.9 (Anexa 2, nr.86)

Când eram în vremea mea



Ex. 2.3.1.10 (Anexa 2, nr.87)

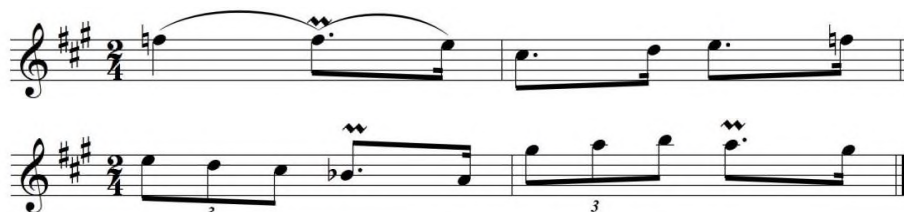
Hora de la Măgura



Mordentul este executat în felul următor: se intonează nota reală din melodie, se atacă nota vecină superioară sau inferioară, revenind la prima. În marea majoritate a cazurilor mordentele sunt interpretate la interval de secundă mică, dar se întâlnesc și mordente la interval de secundă mare sau mărită.

Ex. 2.3.1.11 (Anexa 2, nr.88)

Sârba de la izvoare



Aceste abateri țin de alegerea digitației comode, în funcție de armura pe care o conține tonalitatea piesei sau evitarea trecerii în semi-poziții, folosind coarda liberă. În unele lucrări, Ion Drăgoi utilizează mordentul dublu, fiind interpretat pe timpul tare sau pe sincopă prin mici accente, evidențiind pulsația ritmică:

Ex. 2.3.1.12 (Anexa 2, nr.125)

Bătuta de la Pancești



Ex. 2.3.1.13 (Anexa 2, nr.120)

Hora de la Teșcani



În *Hangul de la Parincea* întâlnim un exemplu interesant de folosire a mordentului și a apogiaturii. Mordentul fiind interpretat pe timp tare, iar apogiatura pe contratimp, subliniind ritmul de dans.

Ex. 2.3.1.14 (Anexa 2, nr.115)



Cu o mare frecvență în repertoriul lui Ion Drăgoi este trilul, efectuat rapid, alternând sunetul din melodie cu sunetul vecin superior la interval de secundă mică. Poate fi prezent pe notele accentuate puțin, fie pe timpul tare, fie pe timpul slab sau sincopă:

Ex. 2.3.1.15 (Anexa 2, nr.112)

La stejar la rădăcină



Ex. 2.3.1.16 (Anexa 2, nr.108)

Am iubit și-am să iubesc



În unele lucrări este folosit trilul cu întârziere, situat pe notele de durate mai lungi, fiind executat pe a doua jumătate din durata notei:

Ex. 2.3.1.17 (Anexa 2, nr.94)

Sârba bătrânilor



Ex. 2.3.1.18 (Anexa 2, nr.124)

Hangul de la Nănești



La fel e și un alt tip de tril – trilul glisat. Este executat prin alunecarea ambelor degete în ascendență, la un interval mai mic de o secundă, fiind substituit în final cel superior cu cel inferior:

Ex. 2.3.1.19 (Anexa 2, nr.119)

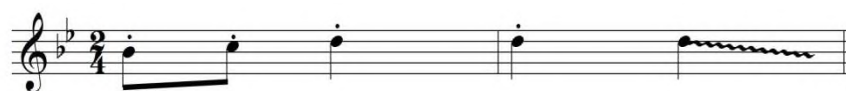
Corăghește de la Livezi



Procedeul de glissando este un element ornamental pe care Ion Drăgoi la fel îl exploatează în creațiile sale. Executarea lui poate fi atât ascendentă, cât și descendentă:

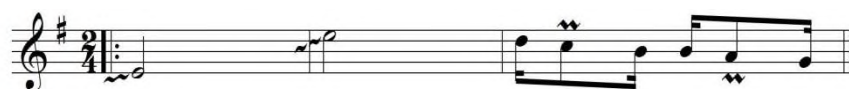
Ex. 2.3.1.20 (Anexa 2, nr.95)

Hora de Moinești



Ex. 2.3.1.21 (Anexa 2, nr.120)

Hora de la Teșcani



În ceea ce privește grupetul, acesta este mai des folosit în repertoriul doinit al lui Ion Drăgoi, dar puțin modificat în comparație cu varianta literată. Este înlocuită prima notă cu nota vecină inferioară. Îl demonstrăm descifrat sub forma unei apogiaturi:

Ex. 2.3.1.22 (Anexa 2, nr.92)

Doina moldovenească



În doina *Când eram în vremea mea*, la sfârșitul frazei muzicale este interpretat grupetul superior din patru sunete, care se repetă de mai multe ori pe *legato*, în *diminuendo*, trecând în mordente inferioare pe sunetul principal, fiind executate la un arcuș prin trăsătura *portamento*. Sunetul obținut în urma interpretării acestui grup de ornamente este asemănător unor suspine și creează o atmosferă jalnică, tristă:

Ex. 2.3.1.23 (Anexa 2, nr.86)

Când eram în vremea mea



În cadențele unde grupetul se repetă doar de mai multe ori, se produce o imitare a sunării fluierului ciobănesc:

Ex. 2.3.1.24 (Anexa 2, nr.102)

Cine nu știe ce-i dorul



Tot în repertoriul doinit întâlnim diferite formule ornamentale: îmbinări de apogiaturi, triluri, mordente și grupet:

Ex. 2.3.1.25 (Anexa 1, nr.92)

Doina moldovenească



Ion Drăgoi s-a impus în arta interpretativă tradițională, nu numai printr-un repertoriu bogat, dar și printr-o tehnică avansată de execuție cu folosirea diferitor ornamente – apogiaturi multiple, apogiatura tiradă, tril cu întârziere, tril glisat, combinații ornamentale, echilibrate pe parcursul melodiei. Lăutarul a exercitat o influență enormă asupra multor violoniști atât contemporani, cât și care l-au urmat.

2.3.2 Ignat Bratu (1919-1993) a reprezentat arta lăutarilor violoniști ai zonei de sud, originar fiind din Cahul. Nicolae Botgros într-un interviu a remarcat: ”Nenea Ignat”, așa îl numeau în mediul muzicienilor, așa îi ziceau cei care l-au iubit. Un om cu spiritul umorului, cu inimă mare, cu suflet nobil, blând, iubitor de viață, de oameni, de familie, „Pe nenea Ignat Bratu îl știe o lume întreagă - marele lăutar, actor, muzician-violonist - a fost un om care ne-a dat o educație extraordinară. Cine a cântat cu nenea Ignat a primit o educație solidă. Mare om de omenie care ne-a lăsat o școală populară lăutărească și omenească de a ne comporta. Mă întreba întotdeauna cum o mai duc muzicanții. Când veneam din România, întreba ce face Budală, ce face cutare, dacă am fost pe la mormântul lui Toni Iordache, al lui Drăgoi... El a făcut școală împreună cu tatăl meu, la liceul de muzică din Iași, și cunoștea cercul celor mai mari muzicanți” [57, 93]. Alte surse relatează din amintirile lui Ignat Bratu, precum că a studiat un an la o școală de muzică [52, p.21, 16].

Lăutarul de mic a preluat de la tatăl său, Filip Bratu, arta de a mânui arcușul pe corzile viorii, chiar dacă părinții lui nu prea își doreau să preia meseria de muzicant. Însuși Ignat Bratu povestea: „Tata ascundea de mine instrumentele de tot felul pe care le aveam în casă, da eu furam vioara și mă închideam în hambar, unde am deprins a cânta, încât atunci, când a dat de

poznele mele, nu mai avea ce să-mi facă” [52. p.21]. Tatăl său era și meșter în fierărie. El confecționa sape, hârlețe ș.a., pe care le vindea. Fratele mai mare îl ajuta pe taicăl său, iar Ignat cânta la vioară. Uimea pe toată lumea cu măiestria interpretativă, iar maică-sa mai în glumă, mai în serios în zicea: O să fii un mare Paganini.⁷

Gheorghe Târțău, primul dirijor al orchestrei de muzică populară a Filarmonicii de Stat (actualmente Filarmonica Națională *Serghei Lunchevici*), ulterior orchestra *Fluieraș*, l-a auzit cântând și în anul 1953 Ignat Bratu este angajat în calitate de solist-violonist. Din 1956 la cârma orchestrei vine violonistul Serghei Lunchevici. *Fluierașul* devine treptat o orchestră de înalt profesionalism. Ea are turnee prin fosta URSS și peste hotare, evident și Ignat Bratu. Din 1961, la propunerea lui Vladimir Curbet se transferă în orchestra Ansamblului academic de muzică și dansuri populare *Joc*, unde activează până în anul 1968. Cu *Jocul* are turnee în Germania, Canada, Grecia, Polonia și multe alte țări.

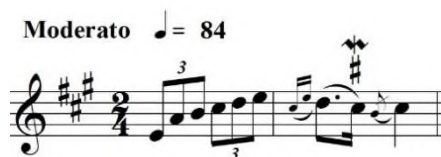
Precum am menționat anterior, în anul 1968, pe lângă comitetul TeleRadio a fostei RSSM este înființată orchestra de muzică populară *Folclor*, conducător artistic și dirijor fiind maestrul Dumitru Blajinu. La propunerea lui, Ignat Bratu se angajează în această orchestră, devenind solistul și prima vioară a *Folclor*-ului. Are multe concerte, face înregistrări cu orchestra în fondul radio. Cu regret, lucrări solistice a înregistrat foarte puține, dar ele sunt adevărate perle folclorice: *Hangul* și *Doina*, *Ostropăț de la Soroca*, faimoasa lucrare *Melodie lăutărească*.

Concomitent cu activitatea în orchestra de muzică populară *Folclor*, Ignat Bratu conduce taraful din restaurantul în stil național *Cramă*, delectând publicul cu cele mai frumoase melodii folclorice moldovenești. El prefera în mod deosebit romanțele, precum *De ce m-ați dus de lângă voi*, *Vioara*, *Car frumos cu patru boi*, *A venit aseară mama*, dar mai ales *Trecea un car cu boi pe drum*. Muzicianul spunea că prin această romanță își amintea de copilărie și părinții săi. Lăutarul Nenea Ignat s-a produs și ca actor în filmele *Codrii*, anul 1967 și *Podurile* din anul 1973 la „Moldova-Film” [93].

În lucrarea *Melodie de dor*, interpretată de Ignat Bratu, întâlnim un șir de ornamente pe care le preferă lăutarul. Observăm o îmbinare de ornamente: apogiatură dublă anterioară situată pe notele vecine (inferioară și superioară) ale notei reale, legate de un mordent inferior, interpretat la un interval de semiton, nerespectând efectul armurii și fiind urmate de o apogiatură simplă anterioară unită prin *legato* de nota pe care o ornează:

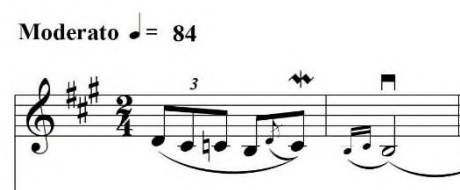
Ex. 2.3.2.1 (Anexa 2, nr.)

⁷ Informație de la Mihai Dumitru

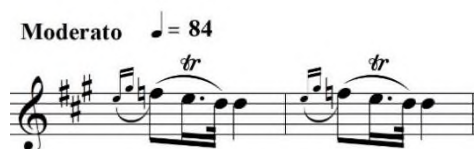


Ignat Bratu folosește frecvent îmbinarea următoarelor ornamente: apogiatură și mordent sau apogiatură și tril, executate foarte rapid prin percutarea degetelor mâinii stângi, coordonând cu viteza mișcării arcușului, care scoate în evidență fiecare ornament aparte prin controlul aderenței cu coarda:

Ex. 2.3.2.2 (Anexa 2, nr.127)



Ex. 2.3.2.2 (Anexa 2, nr.127)



Un alt procedeu ornamental întâlnit este formula alcătuită dintr-un cvartolet de note reale în valori de șaisprezecimi intercalat cu două apogiatuuri simple (una posterioară și alta anterioară) interpretat prin trăsătura legato. Această formula este repetată de mai multe ori, atât pe coarda *la* în poziția I, cât și pe coarda *mi* în poziția III, folosind aceeași digitație:

Ex. 2.3.2.3 (Anexa 2, nr.127)



Ex. 2.3.2.4 (Anexa 2, nr.127)



În *Melodie de dor* a lui Ignat Bratu este utilizat un procedeu de tehnică interpretativă pe post de ornament, mai puțin folosit de alți lăutari – *tremolo*. Este executat prin alternarea rapidă la trăsătura *legato* a două sunete la diferite intervale (terța mica în cazul dat). Se notează prin

două sau trei bare scurte oblice amplasate între notele alternate, care semnifică valorile notelor din formula ornamentală (șaisprezecimi sau treizecideoimi), fiind însoțite de inscripția *quasi trillo*:
Ex. 2.3.2.5 (Anexa 2, nr.127)



Violonistul folosește cu măiestrie ornamentele care dețin un rol expresiv în prezentarea melodiei. Cu o mare iscusință îmbina diferite melisme cu un *vibrato* dulce la sfârșitul frazei muzicale. Astfel, Ignat Bratu obținea prin interpretarea la vioară efecte de sonoritate proprii muzicii cu caracter liric, descriptiv:

Ex. 2.3.2.6 (Anexa 2, nr.127)



Ex. 2.3.2.7 (Anexa 2, nr.127)



Referindu-ne la modalitățile de folosire a ornamentelor de către lăutarul violonist Ignat Bratu, subliniem utilizarea elementelor de tehnică interpretativă ca ornamentare. Chiar dacă au rămas puține înregistrări cu maestru Ignat Bratu, totuși valoarea acestuia în păstrarea manierei de execuție specifică zonei studiate – spațiul folcloric al Moldovei istorice, este incontestabilă. Constantin Dragomir remarcă: „În peisajul muzicii lăutărești de la noi Ignat Bratu e din numărul celor puțini muzicanți, care sunt călăuziți mai mult de simțul artistic înăscut și mai puțin de cântatul pe note. Mare lucru mai e și ispita arcușului pentru un om ca dumnealui, iar vibrațiile degetelor sunt cele ale inimii. Violonistului i-a fost dat să audă multe cântece în viața sa. Urechea-i le-a prins din zbor pe cele mai alese și le-a așezat ca pe niște rândunici pe strunele viorii, cu care a adus multe primăveri oamenilor” [52, p.21].

2.3.3. Toma Acriș. (1948-2014)⁸. S-a născut în s. Pelinei, or. Cahul, într-o familie de oameni simpli. După absolvirea a șapte clase a școlii generale, în anul 1961, continuă studiile la Școala Pedagogică din or. Cahul. După absolvire, în anul 1965, revenind în sat, se angajează ca învățător la clasele primare, unde lucrează doi ani. În sat întemeiază un mic taraf. Vioara a

⁸ Informație oferită de Cătălina Acriș, fiica lui Toma Acriș.

învăţat-o de la lăutarii din împrejurimi. Fiind un mare amator şi pasionat de muzica populară, susţine examene de admitere la Institutul de arte *Gavriil Musicescu* din Chişinău (astăzi AMTAP), unde studiază în perioada anilor 1965-1971, având-o colegă de grupă pe viitoarea cântăreaţă de muzică uşoară Olga Ciolacu. Finalizează studiile superioare cu diploma de excelenţă la specialitatea de dirijat coral şi acordeon.

În anii 1971-1972 – face serviciul militar în Dnepropetrovsk (Rusia) împreună cu acordeonistul Constantin Rotaru. Revenind la baştină, cu mult dor şi drag pentru muzică, formează cu instrumentiştii din taraful anterior, orchestra de muzică populară *Doruleţ*, un cor de femei şi fanfara de elevi. Timp de aproximativ trei decenii, în calitate de dirijor, împreună cu orchestra a participat la diverse activităţi artistice, petreceri şi turnee, bucurându-se de mari succese. Menţionăm că orchestra la acel moment era considerată cea mai bună din zona de Sud.

Din marea pasiune pentru muzică a învăţat să cânte la mai multe instrumente şi chiar să le confecţioneze, de exemplu: fluier obişnuit, fluier fără dop, fluier îngemănat, caval, tilincă, bâz şi nai. Totuşi, precum zicea însuşi muzicianul – cele mai preferate instrumente pentru el, rămân a fi naiul, pe care îl „simţea mai aproape de suflet” şi vioara, ce o ţinea mereu „aproape de inimă”.

Pe parcursul vieţii, Toma Acriş, a fost un mare amator de instrumentelor muzicale, achiziţionând din diverse surse orice instrument care îi era pe plac. A iubit şi promovat cu sfinţenie cultura, folclorul autentic, specific zonei şi, desigur, versul sau textul ce, în mare parte, era cules de la persoane în etate. Mereu avea ceva nou schiţat pe hârtie, abordând diverse timpuri muzicale. A iubit melodiile de suflet şi ”inimă albastră”, dar mai cu seamă romane vechi cu „iz de naftalină” (aşa cum obişnuia să le spună). Vestitul lăutar, a fost un om deosebit, cu un nivel înalt de cultură, bunătate sufletească şi mare credinţă în Dumnezeu. De fiecare dată era gata să ofere un sfat preţios sau o mână de ajutor, tată grijuliu, blând şi responsabil.

Repertoriul violonistic al lăutarului Toma Acriş include diferite melodii, printre care *Hora lui Foca*, *Sârba*, *Hora la 6/8*, *Ostropăţ*, *Sârba de la sud*, *Joc mare*, *Ceasul* ş.a. În urma transcrierii detaliate a lucrărilor interpretate de acesta, lucrări ce se păstrează în Arhiva de folclor a AMTAP, observăm preferinţa pentru următoarele ornamente: apogiatura simplă anterioară sau posterioară, apogiatura dublă, apogiatura triplă, mordentul superior sau inferior şi trilul în câteva variante.

Apogiatura simplă anterioară este executată prin ataşarea ei de o notă reală în valoare de optime sau pătrime situată pe timpul tare sau între două note de valori mai mici de aceeaşi înălţime, pentru a diversifica linia melodică:

Ex. 2.3.3.1 (Anexa 2, nr.132)

Sârba în F dur

Prestissimo ♩ = 195



Ex. 2.3.3.2 (Anexa 2, nr.134)

Joc mare

Animato ♩ = 120



Apogiatura simplă posterioară, asemenea apogiaturii anterioare, este atașată de o notă reală aflată pe timpul tare. Aceasta poate fi întâlnită pe parcursul melodiei, ornamentând diferite grupări de note. Aici observăm un indiciu: dacă ornamentul dat este situat intonațional mai sus de nota reală, el este interpretat ca apogiatură posterioară, iar dacă este situat mai jos, este executat ca apogiatură anterioară:

Ex. 2.3.3.3 (Anexa 2, nr.128)

Hora lui Foca

Prestissimo ♩ = 185



Ex. 2.3.3.4 (Anexa 2, nr.129)

Sârba de la sud

Presto ♩ = 177



Cu o anumită frecvență se impune apogiaturile duble și triple, executate pe timpul tare, însoțind notele reale de diferite durate. Folosirea unui salt mai mare între sunete creează necesitatea pentru utilizarea apogiaturii triple. Ea este interpretată anticipat sunetului ornamentat, luând din valoarea celui anterior:

Ex. 2.3.3.5 (Anexa 2, nr.128)

Hora lui Foca

Allegretto ♩ = 104



Ex. 2.3.3.6 (Anexa 2, nr.130)

Ceasul

Animato ♩ = 120



Ex. 2.3.3.7 (Anexa 2, nr.128)

Hora lui Foca

Allegretto ♩ = 104



Mordentul superior este executat de Toma Acriș prin percutarea rapidă a degetelor, dar cu ușurință. În mare parte este situat pe notele de pe timpul tare în care se alternează superior nota reală cu revenire, accentuând prima notă din mordent:

Ex. 2.3.3.7 (Anexa 2, nr.133)

Hora la 6/8

Adagio ♩ = 65



Ex. 2.3.3.8 (Anexa 2, nr.132)

Sârba în F dur

Prestissimo ♩ = 195



Mordentul inferior, în repertoriul dat, lăutarul preponderent îl folosește pe contratimp. El ornamează două note reale, cea de pe timpul tare, fie cu mordent sau apogiatură, iar contratimpul cu mordent inferior. Îmbinarea ornamentală creată are un efect sonor asemănător grupetului:

Ex. 2.3.3.9 (Anexa 2, nr.128)

Hora lui Foca

Allegretto ♩ = 104



Allegretto ♩ = 104



Ex. 2.3.3.10 (Anexa 2, nr.131)

Ostropăț

Andante ♩ = 76



Referindu-ne la tril, menționăm folosirea lui frecventă datorită caracterului strălucitor și expansiv, în special evidențiem trilul glisat, executat prin lunecarea ambelor degete implicate în ascendență la o pătrime de ton și trilul întârziat efectuat spre sfârșitul duratei sunetului:

Ex. 2.3.3.11 (Anexa 2, nr.129)

Sârba de la Sud

Presto ♩ = 177



Ex. 2.3.3.12 (Anexa 2, nr.133)

Hora la 6/8

Adagio ♩ = 65



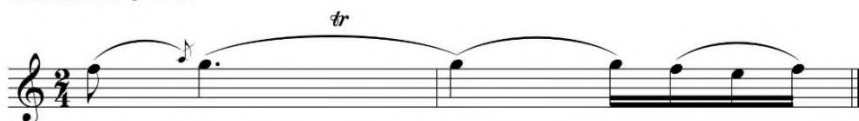
Ex. 2.3.3.12 (Anexa 2, nr.135)

Sârba în a moll

Prestissimo ♩ = 185



Prestissimo ♩ = 185



În piesa *Ceasul*, Toma Acriș utilizează pe post de înfrumusețare procedeul tehnic pizzicato, efectuat cu degetele mâinii stângi:

Ex. 2.3.3.13 (Anexa 2, nr.130)

Ceasul

Andante ♩ = 66



Așa dar, Toma Acriș, reprezentat al zonei de sud a Moldovei istorice, în melodiile executate a utilizat mai des apogiaturile, mordentul inferior pe contratimp și grupet. Ornamentând melodiile, a tins să obțină o interpretare cât mai expresivă, care va aduce un impact puternic emoțional asupra publicului. Această abilitate, ce ține nu numai de "gustul" și starea emoțională a violonistului, dar și de o tehnică avansată, s-a format pe parcursul întregii vieți a rapsodului.

Concluzii la capitolul 2

În urma analizei efectuate constatăm:

1. Utilizarea de către lăutarii violoniști în melodiile studiate a unei varietăți de ornamente, precum: apogiaturile simple, duble, triple, multiple, superioare și inferioare, trilul, mordentul superior și inferior, grupet, fioritura. Acestea sunt combinate în interpretarea violonistică cu diverse alte procedee, cum ar fi: apogiatura glisată, trilul glisat, îmbinări ale elementelor de tehnică interpretativă cunoscute deja, dar aplicate ca ornamente într-o manieră particulară, precum și cu alte tehnici ornamentale.
2. Un rol important în specificul execuției ornamentelor îl deține accentul care poate să aibă poziții variate pe parcursul unei melodii, inclusiv pe timpul slab. Tehnica violonistică a lăutarilor evidențiați, particularitățile procedeele de interpretare și transformările pe care le suferă vioara în mâinile lor sunt izvorâte din necesitatea unei cât mai depline interpretări a melosului popular, fără a-i știrbi cu nimic bogăția conținutului și caracterul specific.
3. Apogiaturile anterioare și posterioare se folosesc la intervale diferite începând cu secunda și finalizând cu octava. Totuși, o frecvență mai mare o are apogiatura simplă superioară sau

inferioară la secunda mică sau mare de la nota pe care o însoțește. Apogiaturile anterioare se execută anticipat timpului tare. Apogiatura posterioară îndeplinește, în special, un rol de legătură. Ea unește fluxul melodic și este folosită în melodiile dansurilor, spre exemplu, din repertoriul lui Ion Drăgoi, precum *Corăghească*, *Hang*, *Floriceică*, la capetele de motiv după prima optime a timpului tare. De asemenea, el folosește, spre deosebire de ceilalți lăutari studiați, cu o frecvență mai mare, apogiaturile triple și cvadrupe. Pentru toți lăutarii violoniști evidențiați este caracteristică apogiatura glisată.

4. Menționăm folosirea unei tehnici deosebite a digitației, spre exemplu în interpretarea apogiaturii glisate, care este executată prin alunecarea degetelor pe coardă în cadrul unei poziții în ascendență, unde degetul superior este înlocuit cu cel inferior sau glisarea cu ambele degete. Acest ornament creează un efect sonor dulce.

5. În marea majoritate a cazurilor, mordentele și trilul sunt cântate la interval de secundă mică. Subliniem nerespectarea armurii melodiei în execuția mordentelor comparativ cu muzica literată, fiind interpretate foarte rapid, nu deranjează auzul și caracterul general al melodiei. Mai rar se întâlnesc mordente la interval de secundă mare, determinate de alegerea digitației comode în funcție de armura pe care o conține tonalitatea piesei sau evitarea trecerii în semi-poziții, folosindu-se coarda liberă. Mordentul dublu este interpretat pe timpul tare sau pe sincopă prin mici accente, evidențiind pulsația ritmică.

6. Trilul este efectuat rapid, alternând sunetul din melodie cu sunetul vecin superior la interval de secundă mică. Poate fi prezent pe notele accentuate puțin, fie pe timpul tare, ori pe timpul slab sau sincopă. Un alt tip de tril întâlnit este trilul glisat și trilul cu întârziere pe note lungi. La fel ca și în cazul mordentului, la interpretarea trilului, nu se respectă armura melodiei. În repertoriul analizat observăm imitarea unui tril obținut printr-un vibrato rapid a degetului 3 cu degetul 4 lipit de acesta, pentru a evita percutarea notei cu degetul 4. În rezultat, în baza oscilațiilor încheieturii palmei mâinii stângi, se creează impresia unui tril.

7. Glissando – element cu funcție ornamentală, se folosește atât în ascendență, cât și în descendență.

8. Grupetul se întâlnește mai des în melodiile doinite. În repertoriul lui Ion Drăgoi este utilizat un grupet modificat, unde prima notă este înlocuită cu nota vecină inferioară. Uneori grupetul trece în mordente inferioare pe sunetul principal, interpretate la un arcuș prin trăsătura portamento. În cadențe, grupetul poate să se repete de mai multe ori consecutiv.

9. În repertoriul doinit se folosește toată gama de ornamente, inclusiv diferite formule ornamentale precum îmbinări de apogiaturi, triluri, mordente și grupetul, cum ar fi, mai frecvent, apogiaturi cu tril și mordent.

10. În melodiile de dans, ornamentele sunt folosite pe timpii ce marchează pașii de dans, iar în melodiile de ascultare se întâlnesc atât pe timpul tare, cât și pe cel slab.
11. Cu funcție ornamentală sunt utilizate un șir de procedee tehnice precum: pizzicato, flajoletul, tremolo.
12. Digitația folosită în execuția melodiilor analizate corespunde în mare parte primelor trei poziții, conform criteriilor clasice, prioritatea deținând-o poziția întâi. În unele piese de virtuoziitate, totuși, pentru a crea diferite efecte sonore, lăutarii urcau până în octava a treia pe coarda *mi*. De exemplu, Ion Drăgoi execută în *Hangul de la Nănești* nota *mi* din octava a treia prin lunecarea în ascendență a degetului patru; Dumitru Potoroacă interpretează în *Doina ciobanului* prima frază în poziția a patra pe coarda *mi*; Filip Todirașcu execută în piesa *Ceasul* un glissando descendent de la *mi* din octava a treia; Dumitru Blajinu, în renumita *Ciocârlie*, urca cu trilurile sale mai sus de octava a treia. Uneori, lăutarii își acomodau o digitație personală determinată de nivelul abilităților tehnice. În lipsa înregistrărilor video clare, digitația poate fi doar intuită în baza experienței personale interpretative.
13. Caracterul improvizatoric este specific artei lăutărești și muzicii folclorice în general, iar ornamentul are un rol central în procesul de improvizație care ține de inspirația și experiența lăutarului, dar și de starea emoțională, psihologică de moment a violonistului.
14. Abordarea repertoriului violonistic al lăutarilor evidențiați necesită o mare atenție la transcrierea și executarea corectă, în primul rând, al sistemului ornamental utilizat, pentru a nu denatura specificul stilistic tradițional al zonei folclorice, contribuind, astfel, la păstrarea și promovarea manierei interpretative caracteristice graiului moldovenesc.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Problema științifico-practică rezolvată constă în crearea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului ornamental instrumental din spațiul folcloric al Moldovei istorice, luându-se ca punct de reper repertoriul, axat pe fondul țăranesc, al violoniștilor consacrați care au promovat maniera specifică graiului moldovenesc. Muzica de origine țăărănească, interpretată de lăutarii din acest areal, este o muzică ce reprezintă stratul autentic al folclorului muzical. Acest fapt dictează o atitudine corectă și o mare responsabilitate față de Patrimoniul intangibil al neamului. Prin folclorul țăărănesc deținem acele documente prețioase care trebuie studiate, valorificate și transmise altor generații. În rezultat, au fost selectate, pentru analiza ornamentării, melodiile din repertoriul acelor reprezentanți ai profesionalismului de tradiție orală, care dețin modele reprezentative ale tezaurului muzical instrumental.

2. Au fost relevate un șir de aspecte importante legate de procesul de ornamentare a melodiilor instrumentale în interpretare violonistică din spațiul cercetat, neelucidate în etnomuzicologia națională. Lucrarea vine să completeze un domeniu încă insuficient studiat privind ornamentul în muzica folclorică. În acest sens, s-a recurs la îmbinarea cercetării teoretice cu aplicarea practică. Rezultatele studiului teoretic au fost demonstrate prin trei recitaluri.

3. Punându-se accentul pe urmărirea relației dintre instrumentist, instrument și melodia executată, s-a constatat că modul de ornamentare a unei melodii este un atribut particular al stilului de interpretare. Înfrumusețarea cu diferite ornamente contribuie la îmbogățirea expresivității muzicii folclorice, dar și la redarea unui profund conținut codificat în melodiile tradiționale, ne referim în primul rând la cele din stratul vechi sau premodern.

4. Analiza ornamentării melodiilor a fost realizată având în vedere următoarele criterii: al locului, funcției, frecvenței și modalităților de îmbinare. Astfel, am determinat că în melodiile instrumentale folclorice românești din spațiul geografic al Moldovei istorice se întâlnesc următoarele ornamente: mordentul, trilul, trilul glisat, apogiatura simplă, dublă, triplă și cvadruplă, glisată, grupetul, glissando, fioritura, diverse formule ornamentale combinate și procedee de tehnică violonistică folosite cu funcție ornamentală. Ele sunt dependente de caracterul melodiei, de trăirea interioară a lăutarului, de starea și înțelegerea de moment a unui conținut muzical și transmiterea acestuia de violonist.

5. S-a constatat o atitudine moderată în ceea ce privește utilizarea ornamentelor de către lăutarii din acest spațiu folcloric, evitarea încărcării cu ornamente a melodiei. Ca o legitate evidențiem eludarea ornamentării succesive, intercalate și crearea unui spațiu temporar de la un ornament/ formulă ornamentală la celălalt.

6. A fost subliniată importanța de necontestat a ornamentelor în muzica instrumentală populară, iar interpretarea corectă a acestora depinde de înțelegerea locului unde sunt utilizate, care anume ornament este folosit, de tipul de creație, accentele ritmice, aplicarea unei anumite digitații, trăsături de arcuș, dar și de un conținut emoțional-ideatic al lucrării muzicale folclorice. De asemenea, absolut necesară este cultivarea simțului, înțelegerii și responsabilității față de utilizarea ornamentelor, folosirea corectă a ornamentării particulare și caracteristice unei anumite zone folclorice; evitarea unor împrumuturi care afectează imaginea și partitura sonoră a pieselor, știrbind autenticitatea sursei folclorice.

7. Relevanța rezultatelor constă în dezvăluirea aspectelor importante ale manierei de interpretare a ornamenticii de către lăutarii violoniști, specifică graiului moldovenesc din spațiului folcloric al Moldovei istorice, cunoașterea și respectarea normelor tradiționale de execuție, educarea tinerei generații de muzicieni în spiritul respectării tradiției și a Patrimoniului cultural.

RECOMANDĂRI:

- Principiile metodologice aplicate la studierea particularităților de interpretare a ornamentelor în melodiile din repertoriul lăutarilor consacrați din arealul folcloric al Moldovei istorice ar putea fi folosite pentru cercetarea altor zone folclorice;

- Studiul de tip analitic și practico-interpretativ poate constitui un reper important pentru cercetarea diferitor direcții și probleme din domeniul științei etnomuzicologice, dar și mai larg – din cel al antropologiei muzicale;

- Analiza interpretativă, materialele muzicale transcrise și cele video de la componenta practică pot fi recomandate în calitate de sursă informativă pentru cursurile didactice: *Folclor muzical*, *Istoria artei interpretative instrumentale populare*, *Practica de descifrări folclorice* și a celui *de specialitate* – vioara instrument muzical popular în instituțiile de învățământ artistic;

- Elaborarea unor lucrări metodico-didactice, care ar contribui plenar la instruirea viitorilor violoniști interpreți de muzică populară;

- Realizările cercetării pot fi utilizate în cadrul diferitor proiecte naționale și internaționale, legate de salvagardarea și promovarea Patrimoniului cultural intangibil.

Evident, aceste recomandări nu sunt exhaustive, nu acoperă întreg spectrul de probleme, ce pot fi soluționate, aplicând materialele componentelor teoretice și practice ale tezei. Lista poate fi completată în funcție de obiectul de interes și domeniul de cercetare.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Agachi A., Spătaru T. O vioară cântă. In: Literatura și arta. Chișinău, 12 septembrie, 1991.
2. Aldea Gh. Ornamentul – simbol, element de continuitate românească. In: Imagini și permanențe în etnologia românească. Chișinău: Știința, 1992, p. 17-30.
3. Alexandru T. Folcloristică, organologie, muzicologie. Vol. I, București: Editura muzicală, 1978. 261 p.
4. Alexandru T. Instrumentele muzicale ale poporului român. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1956. 388 p.
5. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
6. Arvinte C. Folclor muzical din Moldova. Iași: Editura PIM, 2008. 540 p.
7. Arvinte C. Ion Drăgoi violonistul desăvârșit. Bacău: Editura Corgal press, 2001. 232 p.
8. Babii V. Studiu de organologie. Chișinău: Tipografia "Elena-V.I.", 2012. 262 p.
9. Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
10. Barbu Iurașcu V. Studiu de cultură tradițională românească. Privire analitică asupra zonelor etnofolclorice. București: Editura fundației România de Măine, 2008. 192 p.
11. Barteș O., Haplea I. Trio Transilvan – particularități stilistice. Cluj-Napoca: Editura Clear Vision, 2009. 183 p.
12. Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. 352 p.
13. Blajinu D. Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. 927 p.
14. Blajinu D. Cântă inima și dorul. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 364 p.
15. Blajinu, D. Rapsodul Filip Todirașcu. Chișinău: Litera, 2003. 244 p.
16. Bratu Ignat. În: Buzilă S. Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460-1960). Chișinău: Editura ARC, 1996, p.77.
17. Brăiloiu C. Opere, Vol. I. București: Editura muzicală, 1967. 456 p.
18. Brăiloiu C. Opere, Vol. II. București: Editura muzicală, 1969. 239 p.
19. Brăiloiu C. Opere, Vol. IV. București: Editura muzicală, 1979. 295 p.
20. Brăiloiu C. Opere, Vol. V. București: Editura muzicală, 1981. 348 p.
21. Breazul G. Lăutarii. In: Pagini din istoria muzicii românești (ediție îngrijită de V. Tomescu). București: Editura muzicală, 1966, p. 150–180.

22. Breazul G. Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești (Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, vol. I). Craiova: Scrisul românesc, 1941. 748 p.
23. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală, 1978. 370 p.
24. Bunea D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: Istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. In: RevART, Nr. 1. Timișoara: Aegis, 2010, p. 25-38.
25. Burada T. Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică românească (1877). In: Opere. Vol. I. București: Editura muzicală, 1974, p. 77-138.
26. Burada T. Originea violinei și perfecționarea ei. In: Opere. Vol. II. București: Editura muzicală, 1974, p. 188-200.
27. Burada T. Violina. In: Opere. Vol. II. București: Editura muzicală, 1974, p. 176-178.
28. Centenar Constantin Brăiloiu (culegere de comunicări științifice). București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1994. 392 p.
29. Chiseliță, V. Dumitru Blajinu — întemeietorul orchestrei folclor: unele file documentare. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2020, nr. 2(37), p. 178-182.
30. Chiseliță V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. In: Arta muzicală din Republica Moldova. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 73-90.
31. Chiseliță V. Metoda de cercetare a lui C. Brăiloiu. In: Revista de etnologie 1(2). Chișinău: Știința, 1997, p. 58-65.
32. Chiseliță V. Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier. Chișinău: Știința, 2002. 408 p.
33. Ciobanu Gh. Lăutarii din Clejani: Repertoriu și stil de interpretare. București: Editura muzicală, 1969. 219 p.
34. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. 3. București: Editura muzicală, 1992. 224 p.
35. Cobălă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului. Bacău: Amicia, 2007. 203 p.
36. Comișel E. Studii de etnomuzicologie. Vol. I. București: Editura muzicală, 1986. 278 p.
37. Comișel E. În: Studii de etnomuzicologie. Vol. II. București: Editura muzicală, 1986. 269 p.
38. Comișel E. Folclor muzical. București: Editura didactică și pedagogică, 1967. 470 p.
39. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. I. București: Editura muzicală, 1973. 480 p.
40. Cosma V. Figuri de lăutari. București: Editura muzicală, 1960. 228 p.
41. Costin M. Originea și premergătorii viorii. In: Vioara, maestrul și arta ei. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964. p. 11-17.
42. Cotos M. Alexandru Bidirel, ultimul mare lăutar de la Stupca. Suceava: Mușatinii, 2017. 115p.
43. Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. 306. p.

44. Curbet V. La vatra horelor. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973. 247 p.
45. Curbet V. Rapsodul nostru. In: Literatura și arta, Chișinău: 15 noiembrie, 1984.
46. Dicționar enciclopedic. Chișinău: Cartier, 2001. 623 p.
47. Dicționar explicativ al limbii române. Ediția II. București: Univers Enciclopedic, 1996. 1192 p.
48. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984. 529 p.
49. Dicționar explicativ al limbii române. In: *Dex-online* [online]. (accesat 10 martie 2018). Disponibil: <http://dexonline.ro/>
50. Doroș S. Aspecte ale interpretării ornamentelor în cântecul tradițional. In: Buletin Științific. Revistă de etnografie, Științele Naturii și Muzeologie, serie nouă, volumul 15 (28). Chișinău: 2011, pp.59-64.
51. Dunăre N. Ornamentica tradițională comparată. București: Meridiane, 1979. 158 p.
52. Dragomir C. Folclor. Chișinău: Literatura artistică, 1981. 62 p.
53. Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie. Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru. Vol. II, Partea 1. București: Editura Academiei române, 2007. 359 p.
54. Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie. Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru. Vol. II, Partea a 2-a. București: Editura Academiei române, 2010. 428 p.
55. Hegyesi Z. Originea și strămoșii viorii. In: Vioara și constructorii ei. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 13-16.
56. Ioan A. Ornamentul în arhitectură. Disponibil <http://atelier.liternet.ro/articol/3544/Augustin-Ioan/Ornamentul-in-arhitectura.html>, (accesat 15 iunie 2017).
57. Ignat Bratu - lăutar, actor, muzician - violonist. Disponibil <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.557857604246175&type=3> (accesat 11 mai 2020).
58. Ion Drăgoi – biografie. Disponibil <https://folclor-romanesc.ro/ion-dragoi-biografie/> (accesat 20 septembrie 2020).
59. Georgescu C.D. Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale. București: Editura muzicală, 1984. 645 p.
60. Georgescu F. Folclorul muzical bănățean. In: Revista de Folclor. Anul VI. Nr. 3-4. București: Editura muzicală, 1961, p. 96-10.
61. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec - com, 2001. 320 p.

62. Ghilaș V. Tendințe evolutive în muzica instrumentală tradițională de grup. In: Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, 21 (2010), București: Editura Academiei Române, 2010, p. 249-257.
63. Ghilaș V. O viață dăruită muzicii (despre Dumitru Blajinu, 70 de ani de la naștere) In: ziarul Literatura și Arta. Chișinău, 4 noiembrie 2004.
64. Ghilaș V. Muzica tradițională în politica editorială a audiovizualului din Republica Moldova In: Anuarul Institutului de Etnografie și folclor Constantin Brăiloiu. București: Editura Academiei Române, 2012, p. 211-221.
65. Ghilaș V. Muzica etnică. Tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
66. Ghircoiașiu, R. Contribuții la istoria muzicii românești. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.P.R., 1963. 250 p.
67. Ghircoiașiu R. Cultura muzicală românească în sec. XVIII - XIX-lea. București: Editura muzicală, 1992. 262 p.
68. Giuleanu V. Tratat de teoria muzicii. București: Editura muzicală, 1986. 925 p.
69. Grib V. Fenomenul Ion Drăgoi – exponențial pentru folclorul românesc din zona Bacăului. In: Akademos, revistă de știință, inovație, cultură și artă, nr.1 (60). Chișinău: 2021, p.130-134.
70. Grib V. Aportul violonistului Dumitru Blajinu la păstrarea și valorificarea culturii muzicale tradiționale. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1 (30). Chișinău: 2017, p.
71. Grib V. Aspecte ale utilizării ornamentelor în repertoriul lăutarului Filip Todirașcu. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (39). Chișinău: 2021, p.114-118.
72. Grib V. Fenomenul ornamental în muzica academică și folclorică: abordare istoriografică. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.1 (32). Chișinău: 2018, p.77-83.
73. Grib V., Badrajan S. Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (29). Chișinău: 2016, p.134-137.
74. Grib V. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (37). Chișinău: 2020, p.131-137.
75. Lupu Sh. Arta lăutarilor – izvor al violonisticii moderne. București: Editura Casa Radio, 2003. 67 p.
76. Mocanu M. Folclorul în emisiunile radio și TV din Moldova. Valențe și dimensiuni contemporane. In: Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale. Chișinău: Grafema Libris, 2006. p. 130-135.
77. Moraru M. Dicționar de forme și genuri muzicale. Chișinău: Editura muzicală, 1998. 188 p.

78. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și pedagogică, 1983. 435 p.
79. Pocinoc T. Ornamentația în interpretarea pianistică. Iași: Editura ARTES, 2005. 413 p.
80. Pop Cl. Arta de interpretare și ornamentare vocală. Baroc italian. București: Editura muzicală, 2009. 335 p.
81. Rădulescu S. Peisaje muzicale în România secolului al XX-lea. București: Editura muzicală, 2002. 190 p.
82. Rădulescu-Pașcu C. Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998. 200 p.
83. Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. 67 p.
84. Sârbu G. Folclor muzical instrumental din Moldova. Ținutul Bacăului. Iași: Editura ARTES, 2003. 345 p.
85. Sârbu I. Vioara și maeștrii ei de la origini până azi, Galați: Editura Porto Franco, 1994. 584 p.
86. Silaghi N. Vioara în muzica tradițională românească din Transilvania. Cluj-Napoca: Editura Media muzica, 2009. 126 p.
87. Slabari N. Folclor muzical din nordul Republicii Moldova: repertoriul violonistic. Chișinău: Epigraf, 2018. 408 p.
88. Slabari N. Ornamentica în repertoriul tradițional al lăutarului Alexandru Bidirel. In: Ghidul iubitorilor de folclor, nr.7. Suceava: Editura Lidana, 2017. p. 53-60.
89. Sulițeanu G. Despre cercetarea interdisciplinară. In: Centenar Constantin Brăiloiu, ediție îngrijită de V. Tomescu și M. Roșu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994. 391 p.
90. Sulițeanu G. Psihologia folclorului muzical, contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1980. 304 p.
91. Szenik I. Folclor muzical. Modul de studii II pentru studii universitare prin învățământ la distanță. Academia de muzică Gheorghe Dima – Cluj. Disponibil <https://edituramediamusica.ro/online/FOLCLOR%20MUZICAL%20MODUL%20II.pdf> (accesat 22.01.2020)
92. Șorban, E. M. Muzica veche: O istorie concentrată. Cluj-Napoca: Editura Eikon. 2014. 162 p.
93. Țurcan E. Valoroși instrumentiști români. Disponibil http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/confbib/articole/2016_3-4/Conf_3-4_2016_101-115.pdf (accesat 20 martie 2020)

94. Vasilescu V. Semiotica. Ediția a III-a. Chișinău: Iulian, 2011. 128 p.

În limba rusă:

95. Бах Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано. Москва-Ленинград. Государственное Музыкальное Издательство, 1947. с. XIII-XXVII.
96. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва. Музыка, 1978. 320 с.
97. Визиту Ж. Молдавские народные Музыкальные инструменты. Кишинев литература артистикэ, 1985. 261 с.
98. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва: Музыка, 1990. 303 с.
99. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989, с. 94.
100. Котляров Б. О скрипичной культуре Молдавии, Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955. 80 с.
101. Котляров Б. Проблемы исполнительского искусства в современной фольклористике В: Актуальные проблемы современной фольклористики, Ленинград: Мукзыка, 1980, с. 187-188.
102. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыке. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 1. Москва: Советский композитор, 1987. 264 с.
103. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Перевод М. А. Куперман. Учебное пособие. Санкт-Петербург – Москва – Краснодар: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 216 с.
104. Стеневский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 2. Москва: Советский композитор, 1988. с. 48-77.
105. Рамич. Я. Орнаментика в сербской народной инструментальной музыке для аккордеона автореферат диссертации по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.02. Disponibil <https://new-disser.ru/ avtoreferats/01000237947.pdf> (accesat 31.01.2022).
106. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 162 с.
107. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штийнца, 1980. 173 с.

Abrevieri

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

a.n.– anul nașterii

Ex.– Exemplu

nr.– numărul

or.– oraș

s.– sat

r-n – raion

com.– comună

jud.– județ

Anexa 1

Componenta practică a tezei de doctorat

Programul Recitalurilor

Recital nr.1

12 iunie, 2017

Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*

1. L. van Beethoven – *Sonata pentru vioară Nr.5 în F-dur, Op.24*
2. V. Doni – *Ceasornicul*
3. *Suită de melodii folclorice* din repertoriul lui A. Bidirel

Recital nr.2

11 iunie, 2018

Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*

1. J. Haydn - *Dublu concert în F-dur pentru vioară, cembalo și orchestra de coarde* (transcripție pentru vioară și țambal)
2. C. Porumbescu – *Balada*
3. *Suite de melodii folclorice* din repertoriul lăutarilor D. Blajinu și D. Potoroacă

Recital nr.3

10 septembrie, 2020

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

1. T. Chiriac – *Fantasia alla rustica*
2. I. Bratu – *Hora lăutărească și Sârba lentă*
3. *Suită de melodii folclorice* din repertoriul lăutarului M. Botofei
4. *Două suite de melodii folclorice* din repertoriul lăutarului I. Drăgoi

Corpus de melodii

Transcrise de Vitalie Grib

Melodii din repertoriul lui Dumitru Blajinu

Sursa:

CD La izvorul folclorului

CD De-ar fi dorul ca pădurea

<https://www.youtube.com/watch?v=B48L4VtGQG8>

<https://www.youtube.com/watch?v=EApZrPBFzTQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=nrAsBt8H-Gs>

1. Hora de la Poieni

Andante ♩. = 80

①

6

10

15

20

②

③

29

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '1. Hora de la Poieni'. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is written in 6/8 time and consists of eight staves of music. The first staff begins with a circled '1'. The second staff has a measure number '6' at the beginning. The third staff has a measure number '10' at the beginning. The fourth staff has a measure number '15' at the beginning and a circled '2' above it. The fifth staff has a measure number '20' at the beginning. The sixth staff has a circled '3' above it. The seventh staff has a measure number '29' at the beginning. The eighth staff concludes the piece with a double bar line. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some trills and triplets indicated by the '3' and 'tr' markings.

2. Sârba Sudarcii

Prestissimo (♩ = 200)

3. Bătuta pe loc

Vivace ♩ = 167

①

7

1. 2. ②

12 ③

17 1, 3. 2. 4. ④

22

27

32 4 4 ⑤

38

43 1. 2. ⑥

47

50

4. Cântecul miresei

Rubato

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. It is marked 'Rubato'. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 4, 7, 10, 14, 17, 20, 23, 26, 29, and 32 indicated at the beginning of their respective staves. The music features various melodic lines with triplets, slurs, and fermatas. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'Rubato'.

2
35 4. Cântecul miresei

38

41

44

47

50

53

5. Sârba nunților

Presto ♩ = 197

①

7

14

②

26

32

③

④

44

1. 2. Fine

1. 2. D.C. al Fine

6. Ca la caval

Allegretto ♩ = 109

1

2

9

13

17

21

24

5

Ponte del Diavolo

7. Sârba lui Nicolae Blajinu

Presto ♩ = 173

8. Melodie de dragoste

Adagio ♩ = 66

①

7

15

22

29

②

③

41

48

9. Doină

Rubato

5

9

13

17

21

10. Hangul de la Pererita

Vivace ♩ = 144

①

5

10

15

②

25

30

35

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '10. Hangul de la Pererita'. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of ♩ = 144. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The piece is divided into two main sections, labeled ① and ②. Section ① begins at measure 1 and continues through measure 14. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a key change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 10. Section ② begins at measure 15 and continues through measure 35. It also features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a key change to one flat (B-flat) at measure 25. The piece ends with a double bar line at measure 35.

11. Hora mare

Largo ♩ = 53

①%

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/8 time. The score is for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of 50 measures. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. There are five numbered first endings (1., 2., 3., 4., 5.) and a Coda section. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

12. Zboară dorule

Presto ♩ = 195

1

6

13

19

27

35

44

51

61

71

80

The musical score is written for a single melodic line in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Presto' with a metronome indication of ♩ = 195. The piece consists of 80 measures. The notation includes various musical ornaments such as trills (tr), grace notes (v), and triplets (3). The score is divided into ten systems, each containing four measures. Measure numbers 6, 13, 19, 27, 35, 44, 51, 61, 71, and 80 are placed at the beginning of their respective systems. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece ends with a double bar line at measure 80.

13. Geampara

$\text{♩} = 72$

①

5

②

13 Fine

17

21 D.S. al Fine

14. Leliță floare

Andante ♩ = 81

①

②

8 Fine

14

19

24

29 D.C. al Fine

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 81 beats per minute. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1'. The second staff begins with a second ending bracket labeled '2' and includes the word 'Fine' above the staff. The third staff contains measures 14 to 18. The fourth staff contains measures 19 to 23. The fifth staff contains measures 24 to 28. The sixth staff contains measures 29 to 32 and ends with the instruction 'D.C. al Fine'.

15. Horă

Grave ♩. = 38

①

4

8 **Fine**

12

15

18

21

24

28

31 **D.C. al Fine**

16. Melodie de dor

Andante ♩ = 85

①

6

12

19

26

②

1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andante' with a metronome indication of ♩ = 85. The piece consists of 26 measures. It begins with a circled '1' above the first measure. The melody features several trills (tr) and grace notes (V). A repeat sign with first and second endings appears at measures 19-20. The score is divided into five systems of five measures each. The first system ends with a circled '1'. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 12 and includes a trill and a grace note. The fourth system starts at measure 19 and includes a first and second ending. The fifth system starts at measure 26 and concludes the piece.

17. Sârba

Prestissimo ♩ = 206

①

7 1. 2. ②

13

19

25 ③

34

42

51

58 ④

66

72

18. Sârbă lentă

Maestoso ♩ = 104

Allegretto 2/4

1. %

7

14

22

31

38

45

8^{va} - pentru repetare

1. 2.

3 accel.

1. D.S. al Fine 2. Fine

Melodii din repertoriul lui Mihai Botofei

Sursa:

Disc vinil Electrecord STM-EPE 01101

Disc vinil Electrecord ST-EPE 02021

19. Corăgheasca

Allegro vivace ♩ = 152

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

gliss.

gliss.

tr

1.

2.

1.

2.

tr

33

20. Jocul Ursului

① **Vivace** ♩ = 176

Violin

Vn.

Vn.

The musical score is for a piece titled '20. Jocul Ursului'. It is marked 'Vivace' with a tempo of 176 beats per minute. The score is written for Violin, Vn. (Violoncelle), and Vn. (Violoncelle). The Violin part begins with a circled '1' and a tempo marking. The Vn. part begins with a circled '2'. The Vn. part begins with a circled '13'. The score includes various musical notations such as treble clefs, 2/4 time signature, notes, rests, trills, triplets, and first/second endings. The Violin part has a trill at the end. The Vn. part has a trill at the end. The Vn. part has a trill at the end.

21.Doina miresei

Rubato

Violin

6

Vn.

11

Vn.

15

Vn.

3

tr

long

3

tr

long

tr

long

3

tr

long

The musical score for 'Doina miresei' is written for Violin and three Violoncello (Vn.) parts. The Violin part begins with a 'Rubato' tempo marking. The Violoncello parts are numbered 6, 11, and 15. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and long notes (long). The Violoncello parts also include trills and long notes. The score is written in 2/4 time.

22. Țărăneasca de la Vaduri

Allegro vivace ♩ = 152

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

6

10

13

17

21

24

23. Jumătate de joc

Vivace ♩ = 176

Tempo de sârbă



Tempo de horă



24. Sârba pe bătute

Vivace ♩ = 164

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

25.Doina haiducească

Rubato

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score for 'Doina haiducească' is written for a Violin and five Violoncello (Vn.) parts. The tempo is marked 'Rubato'. The Violin part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vn. parts are also in treble clef. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and long notes. The Vn. parts are numbered 3, 8, 14, 19, and 26, indicating the measure numbers where each part begins. The Vn. parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and long notes, and are marked with 'long' and 'tr' (trill) symbols. The Violin part features a melodic line with various ornaments and trills.

26. Cântec de nuntă

Tempo di giampara



27.Ciobănașul

Allegro ♩ = 132

Violin

The musical score is written for Violin and Violoncello (Vn.) in 2/4 time, key of D major (two sharps). The tempo is Allegro, with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score consists of five staves. The Violin part starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The Violoncello part also starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. The first staff shows the beginning of the piece. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 17. The fifth staff starts at measure 22 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

28. Corăgheasca pe trei

Vivace ♩ = 164

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is for a piece titled '28. Corăgheasca pe trei' in 2/4 time, marked 'Vivace' with a tempo of 164 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is written for Violin and six Violoncellos (Vn.). The Violin part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Violoncello parts are written in a single system, with each part having its own staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line.

29. Sârba de la Podoleni

Presto ♩ = 192

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

6

11

16

21

26

31

30. Hora bătrânească de la Dochia

Animato ♩ = 126

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

6

10

15

19

23

1.

2.

1.

2.

31. Căiuții

Vivace ♩ = 180

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

5

9

14

1.

2.

32. Balada moldovenească

[illegible]

33. Bătuta de la Jugani

Allegro vivace ♩ = 152

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

4

8

12

15

1. 2.

34. Hora de mână I din Borca

Allegro assai ♩ = 150

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff begins at measure 7 and includes a first ending bracket at the end. The third staff starts at measure 13 and includes a second ending bracket. The fourth staff begins at measure 19. The fifth staff starts at measure 24 and includes a third ending bracket. The word "ossia" is written above the first ending bracket on the second staff and above the third ending bracket on the fifth staff. The tempo is marked "Allegro assai" with a quarter note equal to 150 beats per minute. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and dynamic markings like accents and breath marks.

35.Hora (ca din bucium)

Rubato

Clarinet in C

Violin

CL.

Vn.

CL.

Vn.

CL.

Vn.

CL.

Vn.

CL.

Vn.

CL.

Vn.

Fine

D.C. al Fine

36. Hora de mână II de la Țibucani

Animato ♩ = 122

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

5

10

13

16

1.

2.

37.Sârba din Pipirig

Vivace ♩ = 176

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

38.Ciobănașul de la Mădei

Animato ♩ = 126

Violin

6

Vn.

12

Vn.

19

Vn.

23

Vn.

The musical score is written for Violin and Violoncello (Vn.) in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked 'Animato' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The score consists of five staves. The Violin part starts with a trill on the first measure. The Violoncello part starts with a sixteenth-note figure. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and repeat signs. The piece ends with a double bar line.

39.Doina de la Vădurele

Rubato

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is for a piece titled '39.Doina de la Vădurele'. It features a Violin part and seven Violoncello (Vn.) parts. The tempo/mood is marked 'Rubato'. The Violin part begins with a trill (tr) and a triplet (3). The first Vn. part starts at measure 6 with a trill (tr) and a triplet (3). The second Vn. part starts at measure 12 with a triplet (3) and a triplet (3). The third Vn. part starts at measure 17 with a triplet (3) and a triplet (3). The fourth Vn. part starts at measure 20 with a long note (long). The fifth Vn. part starts at measure 24 with a triplet (3) and a triplet (3). The sixth Vn. part starts at measure 29 with a long note (long). The seventh Vn. part starts at measure 33 with a triplet (3) and a triplet (3). The score includes various musical notations such as trills, triplets, and long notes.

40. Ruseasca de la Munteni

Allegro vivace ♩ = 152

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The melody is presented in a single staff across six lines of music. The first line (measures 1-7) includes a triplet of eighth notes, a trill (tr), and a triplet of eighth notes. The second line (measures 8-14) features a trill, a first ending bracket, and a second ending bracket. The third line (measures 15-21) contains a first ending bracket, a trill, a grace note, and a trill. The fourth line (measures 22-28) includes a trill, a grace note, a trill, and a trill. The fifth line (measures 29-35) features a trill, a trill, a trill, and a first ending bracket. The sixth line (measures 36-42) includes a trill, a trill, a trill, and a first ending bracket. The score is marked with various ornaments including trills (tr), grace notes (w), and triplets (3).

41. Hora bătută

Allegro assai ♩ = 144

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

42.Doina de la Tarcău

Rubato

Violin

Vn.

6

piumosso

10

long

14

meno mosso long tr

20

tr

27

30

gliss.

34

tr

43. Sârba de la Roznov

Vivace ♩ = 160

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

44. Joc de doi de la Tupilați

Allegretto ♩ = 108

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

5

9

13

18

22

45. Hora de la Roznov

Animato ♩ = 126

Țambal

Viori orch. *tr*

simile

7

Vioară solo

Vioara pauză

Replică Clarinet in C

13

19

1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Animato' and a metronome indication of 126 beats per minute. The first staff (measures 1-6) is marked 'Țambal' and features a steady eighth-note pattern. At measure 7, the instrumentation changes to 'Viori orch.' with a trill ('tr') and a 'simile' marking. The second staff (measures 7-12) continues the melody with various ornaments like grace notes and trills. The third staff (measures 13-18) is marked 'Vioară solo' and includes a section labeled 'Vioara pauză' (viola pause) and 'Replică Clarinet in C'. The fourth staff (measures 19-24) continues the solo with more ornaments. The fifth staff (measures 25-30) concludes with a first and second ending bracket. The score includes various musical notations such as trills, grace notes, and dynamic markings.

46. Sârba de la Vădurele

Vivace ♩ = 170

Violino

6

Vn.

11

Vn.

17

Vn.

23

Vn.

28

Vn.

33

Vn.

38

Vn.

47. Joc ce doi de la Botești

Allegro vivace ♩ = 152

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is for a piece titled '47. Joc ce doi de la Botești' in the tempo 'Allegro vivace' with a metronome marking of ♩ = 152. The score is written for a Violin and seven Violins (Vn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The Violin part begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff shows a melodic line with a trill (tr) on the eighth measure. The seven Violin parts (Vn.) are arranged in a block, each starting at a different measure number (5, 10, 14, 19, 24, 29, 33). Each Violin part has its own treble clef and key signature. The parts are written in a way that they can be played by multiple violins. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at the end of each Violin part. The first ending is a repeat of the previous measure, and the second ending is a new melodic line. The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and a professional appearance.

48. Jocul bătrânilor de la Madei

Vivace ♩ = 170

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

49.Doina miresei de la Moreni

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

7

14

21

26

32

39

1, 2.

50.Joc de doi de la Piatra

[illegible]

51. Hora de la Dragomirești

Allegro vivace ♩ = 156

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is written for Violino and multiple Violoncello (Vn.) parts. The Violino part begins with a trill on the first measure. The Vn. parts enter at measure 6. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and first/second endings. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked Allegro vivace with a metronome marking of ♩ = 156.

Melodii din repertoriul lui Filip Todirașcu

Sursa:

Album CD *O vioară răsună din ceruri*

Nr.1 (CD-I) – 52 (anexa 2)
Nr.4 (CD-I) – 53 (anexa 2)
Nr.7 (CD-I) – 54 (anexa 2)
Nr.11(CD-I) – 55 (anexa 2)
Nr.20(CD-I) – 56 (anexa 2)
Nr.21(CD-I) – 57 (anexa 2)
Nr.23 (CD-I) – 58 (anexa 2)
Nr.25 (CD-I) – 59 (anexa 2)
Nr.26 (CD-I) – 60 (anexa 2)
Nr.1 (CD-II) – 61 (anexa 2)
Nr.7 (CD-II) – 62 (anexa 2)
Nr.18 (CD-II) – 63 (anexa 2)

52. Ceasul

① Allegro ♩ = 116

7

14

18

24

29

34

39

45

52

60

②

③

④

⑤

⑥

2
66 52. Ceasul

7

8

9

80

85

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is titled '52. Ceasul'. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 66, 74, 80, and 85. The first system (measures 66-73) features a series of eighth-note chords, with a circled '7' above the first measure and a circled '8' above the eighth measure. The second system (measures 74-79) continues the eighth-note pattern, with a circled '9' above the eighth measure. The third system (measures 80-84) includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the measures. The fourth system (measures 85-88) concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a repeat sign. Various musical notations are present, including plus signs (+) above notes, a double bar line with repeat dots, and a double bar line with a repeat sign.

53. Frunza nucului

Vivace ♩ = 176

①

6

13

20

2

31

3

36

4

42

3

54. Joc mare vechi

Allegretto ♩ = 120

① %

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features several trills marked with 'tr'. The fourth staff contains a first ending bracket with two endings, marked with '1' and '2'. The fifth staff continues the melody and ends with a double bar line. Various musical notations are used, including eighth and sixteenth notes, rests, trills, and repeat signs.

6

②

17

22

3

55. Horă mare

Allegretto $\text{♩} = 112$

The musical score for "Horă mare" is written in D major (two sharps) and 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. It starts with a repeat sign and a circled "1". The melody features eighth and sixteenth notes with various ornaments. The second staff continues the melody, marked with a "5" at the beginning. It includes a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.". The third staff begins with a circled "2" and continues the melodic line. The fourth staff starts at measure 14, marked with a "14" at the beginning. It includes a first ending bracket labeled "1, 3." and a second ending bracket labeled "2.". The piece concludes with a repeat sign, a circled "4.", and a final double bar line.

56. Joc mare

Animato ♩ = 120

①

5

②

③

14

1. 2.

57. Hora

Allegretto $\text{♩} = 104$

The musical score for '57. Hora' is written in 6/8 time with an Allegretto tempo of 104 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. The first staff contains a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts with a measure rest of 6 measures, followed by a trill and a grace note. The third staff contains a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The fourth staff features a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The fifth staff has a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The seventh staff has a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The eighth staff features a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The ninth staff contains a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes. The tenth staff ends with a trill, a grace note, and a triplet of eighth notes, followed by a double bar line and the word 'Fine'.

58. Horă

Animato ♩ = 126

①

4

8

12

15

23

1. 2.

1. 2.

1. 3. D.C. al Fine 4. Fine

59. Horă

Allegretto ♩ = 112

60. Joc mare

Allegretto ♩ = 104

1

4

8

1.

2.

tr

13

1.

2.

61. Bulgărească

Presto ♩ = 192

①

9

2

24

1, 3.

2.

4.

62. De jalea miresei

Rubato

1

4

8

11

14

18

21

25

27

63. Ciobăneasca

Rubato

The musical score for 'Ciobăneasca' is written in G major (one sharp) and features a Rubato tempo. The piece is composed of ten staves of music. The notation includes a variety of rhythmic patterns, with a heavy emphasis on eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Trills are used frequently, particularly in the later staves. The melody is characterized by flowing, grace-note-like passages. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a grace note and a triplet. The second staff continues the melody with a triplet and a trill. The third staff features a triplet and a trill. The fourth staff has a triplet and a trill. The fifth staff contains a triplet and a trill. The sixth staff has a triplet and a trill. The seventh staff features a triplet and a trill. The eighth staff contains a triplet and a trill. The ninth staff has a triplet and a trill. The tenth staff features a triplet and a trill.

63. Ciobăneasca

22

25

28

30

33

35

37

Melodii din repertoriul lui Dumitru Potoroacă

Sursa:

Disc vinil Electrecord EPE 02411

Disc vinil Electrecord ST-EPE 02933

64. Bătăuta de la Flămânzi

① **Vivace** ♩ = 168

Violin

Vn.

②

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

③

Vn.

The musical score is for a piece titled '64. Bătăuta de la Flămânzi'. It is marked 'Vivace' with a tempo of 168 beats per minute. The score is written for Violin and Violoncello (Vn.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of eight staves. The first staff is for Violin, and the subsequent seven staves are for Violoncello. The score is divided into three sections by circled numbers 1, 2, and 3. Section 1 starts at measure 1 and ends at measure 4. Section 2 starts at measure 5 and ends at measure 30. Section 3 starts at measure 31 and ends at measure 34. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'tr' (trill) and 'V' (crescendo). The score ends with a double bar line.

65. Joc de doi

① Vivace ♩ = 176

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

66.Hora de mână

① *Allegretto* ♩ = 104

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is for a piece titled "66.Hora de mână". It is marked "Allegretto" with a tempo of 104 beats per minute. The score is written for a Violin and six Violoncello (Vn.) parts. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets (indicated by a '3' below the notes), trills (marked 'tr'), and first/second endings (labeled '1.' and '2.'). The Violin part starts at measure 1, and the Violoncello parts enter at measure 4. The score concludes at measure 23.

67. Hangul de la Goești

① **Vivace** ♩ = 160

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

The musical score is written for Violin and Violoncello (Vn.). It begins with a tempo marking of 'Vivace' and a metronome indication of 160 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The Violin part starts with a first ending at measure 11 and a second ending at measure 15. The Violoncello part has a first ending at measure 19 and a second ending at measure 27. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and repeat signs.

68.Ciobăneasca peste băț

① *Allegro Vivace* ♩ = 152

Violin

Vn. 5

Vn. ②

Vn. 14

Intro ③

Vn. 23

The musical score is written for Violin and Violoncello (Vn.). It begins with a tempo marking of *Allegro Vivace* and a metronome indication of ♩ = 152. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violin part starts with a circled '1' and contains a single staff. The Violoncello part consists of four staves, each starting with a circled number: 5, 2, 14, and 23. The first two Vn. staves have first and second endings marked '1.' and '2.'. The third Vn. staff is labeled 'Intro' and contains a circled '3'. The fourth Vn. staff continues the 'Intro' section. Trills (tr) are indicated above several notes in the 'Intro' section. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

69. Jocul zestrei

Tempo di giampara
① *Sostenuto* ♩. = 76

Violin

Vn. 5

Vn. ②

Vn. 13

Vn. ③

Vn. 21

The musical score is for a piece titled "69. Jocul zestrei". It is in the key of D major (two sharps) and 7/16 time. The tempo is "Tempo di giampara" with a metronome marking of 76 (♩. = 76). The score is marked "Sostenuto". It features a Violin part and five Violoncello (Vn.) parts. The Violin part begins with a circled "1" and a tempo marking. The Vn. parts are numbered 5, 13, and 21. The Vn. parts include first, second, and third endings, indicated by circled numbers 1, 2, and 3 respectively. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills.

70. Joc bătrânesc din Hrișești

① **Vivace** ♩ = 160

Violin

Vn.

②

Vn.

Vn.

③ **Intro**

Vn.

Vn.

5

13

22

1.

2.

1.

2.

71. Batuta pe Hang

1. **Vivace** ♩ = 170

5

9

16

22

27

30

1., 2., 1, 3., 2, 4., 3., 1, 3., 2, 4., 4., 5., 1., 2.

tr tr tr tr

72. Țărăneasca de la Șoldanu

I Vivace ♩ = 170 *tr*

5 1. 3.

9 2.

13 4.

17 2.

21 1. 3.

25 2.

29 4.

33 3.

37 1. 2.

73. Bătuta „Pupăza”

Vivace ♩ = 176

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 176 beats per minute. The piece consists of 34 measures, organized into seven staves. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills (tr) are used as ornaments in measures 6, 11, 16, and 21. Slurs indicate phrasing across multiple measures. The score concludes with a double bar line and repeat dots. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above specific notes in measures 26, 30, and 34.

74.Oișteanca

1 Vivace $\text{♩} = 164$

9 2

18

27 3

33 1. 3. 2. 4. 4

39

45 5 1. 2.

75. Sârba fetelor

① **Vivace** ♩ = 176

6

12

24

29

gliss,

1. 2.

76. Batuta de la Falticeni

1. **Vivace** ♩ = 168

6

12

17

22

77.Hora de la Budai

I. *Animato* ♩ = 126

6

11

15

20

1, 3.

2, 4.

2.

3.

1.

2.

1, 3.

2.

4.

78.Joc de la Targul Frumos

1 Vivace ♩ = 168

5

10

14

19

79.Sârba de la Aroneanu

① **Presto** ♩ = 184

[illegible]

80. Bătuta de la Hârlau

Vivace ♩ = 168

6

11

15

20

25

33

37

81. Hora Druștelor

Animato ♩ = 124

The musical score for '81. Hora Druștelor' is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Animato' with a quarter note equal to 124 beats per minute. The score consists of six staves of music, each containing a system of measures. The first staff begins with a 4-measure rest, followed by a first ending bracket. The second staff contains measures 10 through 13, with a first ending bracket and a second ending bracket. The third staff contains measures 14 through 17, with a second ending bracket. The fourth staff contains measures 18 through 22, with a third ending bracket. The fifth staff contains measures 23 through 26, with a first ending bracket and a second ending bracket. The sixth staff contains measures 27 through 31, with a fourth ending bracket. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

82.Doina ciobanului

Rubato

Violin

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

3

6

9

13

16

19

22

25

83. Bătuta de la Ciurea

Presto ♩ = 184

7

14

1. 2.

20

Melodii din repertoriul lui Ion Drăgoi

Sursa:

Disc vinil Electrecord ST-EPE 0776

Disc vinil Electrecord ST-EPE 01396

Disc vinil Electrecord ST-EPE 02087

<https://www.youtube.com/watch?v=IJBALjDzT6g>

https://www.youtube.com/watch?v=VRIRN_p-8ck

84. Bârlădeanca

Presto ♩ = 194 (1)

6 11 18 24 29 33

1. 2. Fine

85. Hora de mână - pe bățai

Presto ♩ = 184

1 %%

7

11

15

19

23

27

31

36

41

45

2.

1.

6

5

4

3

2

1

2
49

7 85. Hora de mână - pe bățai

The musical notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. There are several slurs over the notes, indicating phrasing. The piece ends with a double bar line.

86. Când eram în vremea mea - Doină

Lento rubato

Musical score for the piece "Când eram în vremea mea - Doină". The score is written in 2/4 time, key of B-flat major (two flats), and tempo "Lento rubato". It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 8 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 16 and features a "dim." (diminuendo) marking over a series of sixteenth notes, followed by a "Fine" marking. The fourth staff starts at measure 21 and includes a "D.C. al Fine" marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

87. Hora de la Măgura

Allegretto (♩ = 112)

①

5

1. 2. Fine

② **Moderato** ♩ = 92

tr

D.C. al Fine

17

88. Sârba de la Izvoare

$\text{♩} = 186$

①

6

12

19

26

33

39

45

②

③

1.

2.

89. Bătuta de la Sărata

Prestissimo ♩ = 208

1. *tr* *V*

6

1. 2. 2.

12

17

22

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Prestissimo' with a quarter note equal to 208 beats per minute. The piece is marked with a first ending bracket at measures 10-11 and a second ending bracket at measures 12-13. The score includes various musical ornaments such as trills and grace notes, and dynamic markings like accents and breath marks. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

90. Hora flăcăilor de la Livezi

$\text{♩} = 126$ ①

Violino

Vn. 7

Vn. 13 ②

Vn. 19

Vn. 26

Vn. 33 ③

Vn. 38

91. Bătuta de la Nadișa

Animato ♩ = 120

①

7

13

18

22

1.

2.

92. Doină moldovenească

Lento rubato

1

2

3

3

11

17

Fine

93. Horă moldovenească

Animato ♩ = 126

1. *tr*

6

11

15

20

27

32

37

46

49

1. 2. 3.

D.S. al Fine

Fine

94. Sârba bătrânilor

Presto ♩ = 192

①

7

14

21

28

45

62

1.

2.

95. Hora de la Moinești

$\text{♩} = 144$ ①

6

11

15

20

24

29

33

1. 2.

1. 2.

96. Ca la nuntă - la Bacău

Allegro ♩ = 132

①

7

12

17

22

27

32

41

45

49

②

③

④

⑤

⑥

96. Ca la nuntă - la Bacău

2
53

1. 2. Fine 7

58

1. 2.

The musical score is written on two staves. The first staff begins at measure 53 and contains two first endings (marked '1.' and '2.') followed by a 'Fine' instruction. A circled number '7' is placed above the staff after the 'Fine'. The second staff begins at measure 58 and contains two first endings (marked '1.' and '2.'). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and repeat signs.

97. Joc din Crăcăoani

Presto ♩ = 184

①

5

1. 2. Fine

②

15

20

25 1. 2. ③

30

35

40 D.C. al Fine

98. Sârbă - a lui Ion Dragoi

Presto ♩ = 200

①

②

③

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '98. Sârbă - a lui Ion Dragoi'. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 200 beats per minute. The score is written in a single system with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a circled number '1'. The second staff has a measure number '6' at the beginning. The third staff has a measure number '12' at the beginning. The fourth staff has a circled number '2' at the beginning. The fifth staff has a measure number '24' at the beginning. The sixth staff has a measure number '30' at the beginning. The seventh staff has a circled number '3' at the beginning. The eighth staff has a measure number '40' at the beginning. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and trills. There are also first and second endings indicated by bracketed lines at the end of the sixth and eighth staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

99. Cântec bătrânesc - Doină

Molto rubato ♩ = 100

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Molto rubato' with a quarter note equal to 100 beats. The score consists of seven staves of music, with measure numbers 5, 9, 12, 15, 18, and 20 indicated at the start of their respective staves. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). Trills (marked 'tr') are used as ornaments on various notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

100. Breaza de la Agăș

Tempo de breaza

The musical score for "Breaza de la Agăș" is written in 2/4 time and consists of five staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and repeat signs. The first staff begins with a circled number 1. The second staff starts at measure 7 and includes a circled number 2. The third staff starts at measure 12 and includes a circled number 3. The fourth staff starts at measure 19 and includes a circled number 3. The fifth staff starts at measure 22 and includes first and second endings marked with "1." and "2." respectively.

101. Sârba de la Nadișa

Prestissimo ♩ = 208

①

②

③

1. 2.

1. 2.

102. Cine nu ştie ce-i dorul

Comodo ♩ = 80

9

15 Fine

19

24

28 D.C. al Fine

103. Jumătate de joc

HORA - Allegro assai ♩ = 150

①

5

1. 2.

② Sârba - Presto 200

14

1. 2.

104. Corogheasca bătrânilor

Allegro $\text{♩} = 138$

1

4

2

8

12

3

16

20

23

1. 2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '104. Corogheasca bătrânilor'. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a first ending bracket labeled '1' over measures 1-4. Measures 5-8 contain a second ending bracket labeled '2'. Measures 9-12 contain a third ending bracket labeled '3'. Measures 13-16 are a continuous melodic line. Measures 17-20 continue the melody. Measures 21-23 show two different endings, labeled '1.' and '2.', with the first ending leading back to the beginning of the piece. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and trills.

105. Nu mai plânge codrule

Lento rubato

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as 'Lento rubato'. The score consists of five staves of music. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 13. The third staff contains measures 14 through 18, featuring a repeat sign at the beginning and triplets in measures 16 and 18. The fourth staff contains measures 19 through 24, also featuring a repeat sign at the beginning and triplets in measures 21 and 24. The fifth staff contains measures 25 through 28, with triplets in measures 26 and 28. The piece concludes with a final whole note chord in measure 28.

106. Țărăneasca de la Galbeni

Vivace ♩ = 168

①

6

11

17

22

27

31

1.

2.

1.

2.

107. Joc de la Huruiești

Vivace ♩ = 168

1

2

5

10

15

21

26

32

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 32 measures. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome indication of ♩ = 168. The score is divided into two main sections by a repeat sign at measure 10. The first section (measures 1-10) is marked with a circled '1'. The second section (measures 11-32) is marked with a circled '2'. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed together, and includes various ornaments such as grace notes and mordents. The piece concludes with a final double bar line at measure 32.

108. Cântec - Am iubit și-am să iubesc

Moderato $\text{♩} = 92$

1

7

12

18

23

28

34

38

2

3

1. 2.

Detailed description: This is a musical score for a song in 3/4 time, key of B-flat major. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 92 beats. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a first ending bracket (1) over measures 1-4. The melody features various ornaments, including grace notes and trills. Measures 12-13 contain triplet markings. A second ending bracket (2) appears at measure 20. A third ending bracket (3) is at measure 28. The piece concludes with a double bar line and two first/second ending options (1. and 2.) at measure 38.

109. Bătută

Presto ♩ = 192

1

6

11

16

22

1. 2. 3. Fine

D.C. al Fine

110. Bătuta de la Săucești

Allegro assai $\text{♩} = 144$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score consists of 32 measures, organized into eight staves. Measure numbers 5, 15, 20, 24, and 32 are indicated at the start of their respective staves. The piece features several first and second endings, marked with '1.' and '2.'. There are also first and second endings for the final section, marked with '1.' and '2.'. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), triplets (3), and slurs. The piece concludes with a double bar line.

111. Sârba de pe Valea Trotuşului

Vivace ♩ = 178

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Vivace' with a metronome indication of 178 beats per minute. The score consists of six staves of music, with measure numbers 7, 13, 20, 28, and 35 indicated at the beginning of their respective staves. The melody is characterized by frequent triplet rhythms and trills. There are three first endings marked with circled numbers 1, 2, and 3. The first ending (1) occurs at measures 10-12, the second ending (2) at measures 15-17, and the third ending (3) at measures 23-25. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

112. La stejar, la rădăcină

Animato ♩ = 120

1

7

13

18

23

1.

2.

1.

2.

3

1.

2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La stejar, la rădăcină'. The tempo is marked 'Animato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a circled '1' and contains measures 1 through 6. The second staff starts at measure 7 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 13 and also includes first and second endings. The fourth staff starts at measure 18, features a circled '3' above measure 19, and includes first and second endings. The fifth staff starts at measure 23 and includes first and second endings. The music is characterized by frequent trills, indicated by the 'tr' symbol, and a fast, rhythmic melody.

113. Floricica de la Măgura

Allegro assai ♩ = 144

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a circled '1' and a trill (tr) over the first note. The second staff contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') with a circled '2' above it. The third staff continues the melody with several trills. The fourth staff concludes the piece with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') leading to a final cadence. The key signature has one sharp (F#), and the tempo is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 144 beats per minute.

114. Dorobănțește ca la Răchitiș

Violino

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

Vn.

1

2

3 accel.

4 All. assai

5 All. vivace

6 Vivace

7

Prestissimo

2 ⑧ 114. Dorobănțește ca la Răchitiș

Vn.

68

Vn. ⑨ ⑩

78

115. Hangul de la Parincea

Vivace ♩ = 176

①

5

②

13

③

22

1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome indication of 176 beats per minute. The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1'. The second staff starts at measure 5. The third staff begins with a second ending bracket labeled '2'. The fourth staff starts at measure 13 and includes a third ending bracket labeled '3'. The fifth staff begins at measure 22 and concludes with two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four, and includes various ornaments such as trills and grace notes. The piece ends with a double bar line.

116. Bătuta de la Măgura

Presto ♩ = 184

1

6

11

16

21

25

1. 2.

3

1. 2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Bătuta de la Măgura'. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 184 beats. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is written on a single staff in treble clef. It consists of six lines of music. The first line starts with a circled '1'. The second line has a measure number '6' and includes first and second endings. The third line has a measure number '11'. The fourth line has a measure number '16' and includes first, second, and third endings. The fifth line has a measure number '21'. The sixth line has a measure number '25' and includes first and second endings. The piece concludes with a double bar line.

117. Harnică-i nevasta mea

Animato ♩ = 120

1

2

3

3

3

1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The tempo is marked 'Animato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score is divided into four staves. The first staff contains measures 1 through 5, with a first ending bracket over measures 4 and 5. The second staff contains measures 6 through 10, with a second ending bracket over measures 9 and 10. The third staff contains measures 11 through 14, with a third ending bracket over measures 13 and 14. The fourth staff contains measures 15 through 17, with two endings: the first ending is over measures 16 and 17, and the second ending is over measures 15 and 16. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

118. Hora bătrânească de la Poiana Sărată - Oituz

Moderato ♩ = 88

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score is divided into four systems, each containing measures 1 through 18. Measure numbers 1, 7, 13, and 18 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked 'tr'). There are three first endings, each marked with a circled number (1, 2, 3) above the staff. The first ending (measure 1) is a half note B-flat. The second ending (measure 7) is a half note G. The third ending (measure 13) is a half note F. The score concludes with a double bar line in measure 18.

119. Corăghește - de la Livezi

Vivace ♩ = 162

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 162 beats per minute. The score is divided into four systems, each containing two staves of music. The first staff of each system is marked with a circled number (1, 2, 3, 4) indicating the start of a new section. The second staff of each system contains first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

120. Hora de la Tescani - Ardeoani

Allegro ♩ = 140

①

7

②

12

③

17

22

1.

2.

1.

2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '120. Hora de la Tescani - Ardeoani'. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a circled '1' above it. The second staff has a circled '2' above it. The third staff has a circled '3' above it. The fourth staff has a circled '3' above it. The fifth staff has a circled '3' above it. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams. There are also repeat signs and first/second endings indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piece ends with a double bar line.

121. Joc de pahar - Rusca

Vivace ♩ = 180

1

5

10

14

18

22

1.

2.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 180 beats per minute. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a first ending bracket labeled '1'. The second staff has a measure number '5' at the beginning and a second ending bracket labeled '2' at the end. The third staff has a measure number '10' at the beginning. The fourth staff has a measure number '14' at the beginning and a third ending bracket labeled '3' at the end. The fifth staff has a measure number '18' at the beginning. The sixth staff has a measure number '22' at the beginning and contains two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line.

122. Jocul căiuților

Presto ♩ = 200

1

6

11

16

21

2

3

123. Sârbă

Presto ♩ = 190

①

7

15

22

29

1.

2.

1.

2.

124. Hangul de la Nănești

Animato ♩ = 126

1

4

9

13

2

24

29

1.

2.

3

1.

2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '124. Hangul de la Nănești'. The tempo is marked 'Animato' with a metronome marking of ♩ = 126. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The second staff is marked with a '4' at the beginning. The third staff is marked with a '9' at the beginning. The fourth staff is marked with a '13' at the beginning and contains two first and second endings, labeled '1.' and '2.'. The fifth staff is marked with a circled '2' above the first measure and contains a circled '3' above the eighth measure. The sixth staff is marked with a '29' at the beginning and contains two first and second endings, labeled '1.' and '2.'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), and slurs.

125. Bătuta de la Pâncești

Animato ♩ = 130

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a circled '1' above the first measure. The second staff begins with a circled '2' above the first measure. The third staff begins with the number '12' above the first measure. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is decorated with trills (tr) and grace notes (wavy lines). The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line and repeat dots.

126. Hora în două părți - de la Corbasca

Vivace ♩ = 164

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome indication of ♩ = 164. The piece consists of 32 measures, organized into two main sections of 16 measures each. The first section begins with a first ending bracket at measure 15, leading to a second ending at measure 21. The second section starts at measure 26 with a second ending bracket, leading to a final first ending at measure 32. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills. Measure numbers 1, 5, 10, 15, 21, 26, and 32 are indicated at the start of their respective lines. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above the staff to denote specific first, second, and third endings. The score concludes with a double bar line at the end of measure 32.

Melodie din repertoriul lui Ignat Bratu

Sursa:

<https://www.youtube.com/watch?v=0tAyXq8wrhA>

127. Melodie de dor

Moderato ♩ = 84

Ignat Bratu

The musical score for "Melodie de dor" by Ignat Bratu is written in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is Moderato, with a metronome marking of 84 beats per minute. The score consists of 52 measures, organized into 10 staves. The melody features several triplets, trills, and dynamic markings. The key signature is D major, and the time signature is 3/4. The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as trills and triplets. The piece concludes with a first and second ending.

Melodii din repertoriul lui Toma Acriș

Sursa:

Arhiva de folclor a AMTAP, exediție Adela Raievschi cu studenții, anul: 1979

Nr. 1229-2 – nr. 128 (anexa 2)

Nr. 1229-3 – nr. 129 (anexa 2)

Nr. 1229-4 – nr. 130 (anexa 2)

Nr. 1229-5 – nr. 131 (anexa 2)

Nr. 1229-6 – nr. 132 (anexa 2)

Nr. 1229-7 – nr. 133 (anexa 2)

Nr. 1229-8 – nr. 134 (anexa 2)

Nr. 1229-9 – nr. 135 (anexa 2)

https://www.youtube.com/watch?v=1X_I08prnLs&t=8s;

<https://www.facebook.com/ion.acris.5/posts/893489521213977>

128. Hora lui Foca

Allegretto ♩ = 104

①

5

11

17

28

②

③

129. Sârba de la sud

Presto ♩ = 177

①

7

15

22

130. Ceasul

Andante ♩ = 66

1

pizz. arco pizz. arco pizz.

7 arco

2 Animato ♩ = 120

14

3

3

3

3

21

3

3

3

3

29

3

3

3

3

131. Ostropăț

Andante ♩. = 76

1

7

2

14

1.

2.

3

20

4

27

1.

2.

132. Sârba

Prestissimo ♩ = 195

①

6

②

12

③

④

133. Hora la șase optimi

Adagio ♩. = 65

①

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a circled '1' and contains measures 1 through 4. The second staff, starting with a measure number '5', contains measures 5 through 8. The third staff, starting with a measure number '9', contains measures 9 through 12. The fourth staff, starting with a measure number '13', contains measures 13 through 16. The fifth staff begins with a circled '2' and contains measures 17 through 20. The piece concludes with a double bar line. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and trills. A first and second ending bracket is present at the end of the piece.

134. Joc mare

Animato ♩ = 120

①

5

②

13

135. Sârba

Prestissimo ♩ = 185

[illegible]

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Numele de familie, prenumele Grib Vitalie

Semnătura _____

Data _____