

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
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.: 780.641.6.036(478+498)(043.2)

**TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN ARTA DE INTERPRETARE
LA NAIUL ROMÂNESC
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI**

**Muzicologie 653.01 (cercetare)
Doctorat științific**

Student doctorand: _____

Druță Andrei

Conducător științific: _____

**Bunea Diana,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar**

CHIȘINĂU, 2022

© **Druță Andrei, 2022**

LISTA ABREVIERILOR.....	4
ADNOTARE	5
INTRODUCERE	8
1. NAIUL ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI	16
1.1.Naiul românesc: tradiție și modernitate	16
1.2.Naiul în surse bibliografice.....	24
1.3. Particularități ale interpretării la nai în surse teoretice și metode didactice	40
1.4.Concluzii la Capitolul 1	46
2. MODERNIZAREA CONSTRUCȚIEI NAIULUI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI.....	49
2.1. Etape și particularități ale procesului de confecționare a naiurilor	49
2.2. Contribuția meșterilor în modernizarea naiului	55
2.3. Inovații și experimente în construcția naiului	59
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	75
3. ASPECTE ALE INTERPRETĂRII LA NAI DIN PERSPECTIVĂ PRACTICĂ	77
3.1. Tehnici de bază în arta de interpretare la nai	77
3.2. Dezvoltarea potențialului tehnic și artistic al naiului în realizările unor artiști consacrați	95
3.3. Concluzii la Capitolul 3.....	105
4. TEHNICI EXTINSE DE INTERPRETARE ÎN REPEPRTORIUL PENTRU NAI.....	107
4.1. Repertoriul ca factor de dezvoltare a tehnicilor de interpretare la nai în perioada cercetată 107	
4.2. Tehnici extinse la nai în creații academice și folclorice	114
4.3. Concluzii la Capitolul 4.....	127
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	129
BIBLIOGRAFIE	133
DECLARAȚIE.....	160
CV ANDREI DRUȚĂ	161

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

p. – pagini

sec. – secolul

ș.a. – și alții, și altele

nr. – numărul

ed. – ediție

n.n. – nota noastră

vol. – volum

dr. – doctor

ex. – exemplu

fig. – figură

RM – Republica Moldova

cap. – capitol

prof. – profesor

tab. – tabel

C.A. – colecția autorului

CD – *din engleză Compact Disc*

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

cca. – circa

etc. – Etcetera

evid. n. – evidențierea noastră

încep. – începutul

mun. – municipiul

red. – redactat

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

Î.e.n. – înaintea erei noastre

or. – oraș

n. – născut

Ș.a.m.d – și așa mai departe

SUA – Statele Unite ale Americii

BMG – Bertelsmann Music Group (companie internațională de muzică)

EMI – Electric and Musical Industries

МИ и ИМ – instrumental și muzica instrumentală

ADNOTARE

Druță Andrei. Tradiții și inovații în arta de interpretare la naiul românesc la confluența secolelor XX-XXI. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 Muzicologie (cercetare), Chișinău, 2022.

Teza include următoarele compartimente: adnotări, introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, 132 pagini ale textului de bază, bibliografia din 196 de surse, 13 figuri, 4 tabele, 40 exemple, anexe.

Cuvinte-cheie: nai, artă de interpretare, inovație, tehnici extinse de interpretare, artă de construire a naiului, perfecționare tehnică, repertoriu original pentru nai, învățământ muzical.

Domeniul de studiu: folclor muzical, organologie.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul constă în elucidarea particularităților artei de interpretare la nai la confluența secolelor XX-XXI în arealul românesc. **Obiectivele:** relevarea particularităților parcursului istoric al naiului și a impactului acestuia în cultura muzicală din spațiul românesc și pe plan internațional; evidențierea importanței învățământului muzical la dezvoltarea artei de interpretare la nai; identificarea modificărilor inovative în domeniul construcției naiului și a rolului meșterilor de naiuri, în acest proces; investigarea sub aspect diacronic a tehnicilor de interpretare la nai; analiza tehnicilor contemporane de interpretare la nai și a contribuției naiștilor consacrați la dezvoltarea acestora; examinarea noilor abordări interpretative în baza repertoriului original și cel transcris pentru acest instrument.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în crearea unei viziuni ample sistemice cu privire la arta de interpretare la nai în contextul tradiției și inovației. Rezultatele cercetării vor contribui la înlăturarea discrepantei dintre realizările artei de interpretare la nai și absența unor studii teoretice asupra acesteia și la cunoașterea și evaluarea proceselor de dezvoltare și afirmare a naiului românesc în viața artistică pe plan național și internațional.

Semnificația teoretică a tezei reflectă argumentarea științifică a rolului naiului în cultura muzicală națională și universală și în oferirea unei baze pentru continuarea cercetărilor pe diverse direcții. Investigațiile în domeniul organologiei diversifică cunoștințele în ce privește realizările artei de interpretare la acest instrument.

Noutatea și originalitatea științifică este condiționată de faptul că până în prezent, naiul, ca instrument muzical de patrimoniu, nu a constituit obiect de studiu științific. Pentru prima dată, în teză au fost elucidați factorii determinanți ai evoluției artei de interpretare la nai în perioada delimitată: modernizarea construcției naiului; învățământul muzical, inovațiile în arta de interpretare. În baza acestor cercetări, a fost elaborat un tablou complex al evoluției artei de interpretare la nai pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului XX și până în prezent, a fost evaluat rolul acestui instrument în cultura națională și universală contemporană. Originalitatea tezei este determinată și de sinteza abordărilor istoriografice, muzicologice, de organologie și culturologie asupra problemelor cercetate.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele științifice obținute pot fi utilizate în cercetări ulterioare în domeniul organologiei, folclorului muzical, al muzicii contemporane, în cursurile didactice de *Instrument special (nai)*, *Folclor muzical românesc*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei de interpretare la instrumentale populare*, *Teoria instrumentelor*, *Teoria interpretării* și *Metodica interpretării la instrumentele aerofone*, la toate nivelurile învățământului muzical din Republica Moldova.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost elaborată în cadrul școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a AMTAP, discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare pe 30 ianuarie 2023. Rezultatele, care reflectă principalele postulate ale tezei, au fost reflectate în cadrul celor 8 articole publicate, prezentate la conferințe științifice în Republica Moldova, România, Ucraina.

ANNOTATION

Druță Andrei. Traditions and innovations in the Romanian Pan Flute art at the confluence of the 20th-21st centuries. Scientific doctorate in the arts, specialty 653.01 Musicology, Chisinau, 2022.

The thesis includes the following sections: annotations, introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, 132 pages of the basic text, bibliography comprising 196 sources, 13 figures, 4 tables, 40 examples, annexes.

Key words: Pan Flute, performing art, innovation, the art of the making of the Pan Flute, the technical improvement, the original repertoire for the Pan Flute, musical education.

Field of study: Musical folklore, organology.

The purpose and objectives of the research. The purpose is to elucidate the particularities of the performing art at the Pan Flute at the confluence of the 20th-21st centuries in the Romanian area. **Objectives:** revealing the peculiarities of the historical path of Pan Flute and its impact in the Romanian and international culture; highlighting the importance of musical education in the development of the Pan Flute art; identifying innovative changes in the field of Pan Flute making and the role of craftsmen in this process; diachronic investigation of performing techniques of the Pan Flute; analysis of contemporary techniques of the Pan Flute and the contributions of famous Pan Flute players to their development; examination of the new performing approaches based on the original and transcribed repertoire for this instrument.

The important scientific problem solved lies in creating a wide systemic vision of the Pan Flute performing art in the context of tradition and innovation. The results of the research will contribute to the elimination of the discrepancy between the achievements of contemporary Pan Flute performing art and the absence of theoretical studies on it, and to the knowledge and evaluation of the processes of development and affirmation of the Romanian Pan Flute in the artistic life at national and international level.

The theoretical significance of the thesis reflects the scientific argumentation of the role of the Pan Flute in the national and universal musical culture and in providing a basis for further research in various directions. The investigations in the field of organology diversify the knowledge of the achievements of performing art at this instrument.

Scientific novelty and originality is conditioned by the fact that so far, the Pan Flute, as a musical instrument of heritage, has not been an object of scientific study in the Republic of Moldova. For the first time in the thesis, were elucidated the key factors of the evolution of the performing art on Pan Flute, in the defined period: modernization of the Pan Flute construction; musical education, the innovations in the performing art. Based on this research, a complex view of the evolution of the Pan Flute art during the second half of the 20th century to date has been elaborated, the role of this instrument in contemporary national and universal culture has been assessed. The originality of thesis is also determined by the synthesis of historiographical, musicological, organology and culturology approaches on the investigated problems.

The applicative value of the thesis. The scientific results of the thesis can be used on future researches on organology, musical folklore, contemporary music etc., in the teaching courses of *Instrument (Pan Flute)*, *Romanian music folklore*, *History of national music*, *History of the folk instrumental performing art*, *Theory of instruments*, *Theory of interpretation* and *Methodology of interpretation on wind instruments*, at all levels of music education in the Republic of Moldova.

Implementation of scientific results. The thesis was elaborated at the doctoral school *Study of Arts and Culturology* of AMTAP, including the academic mobility Erasmus+, at the National University of Music *G. Enescu* from Iași, Romania, discussed and recommended for defending by the mentoring commission on 30th of January, 2023. The results, reflecting the main postulates of the thesis, were approved in the 8 published articles presented at scientific conferences in the Republic of Moldova, Romania, Ukraine.

АННОТАЦИЯ

Друцэ Андрей. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве на румынском нае на рубеже XX-XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 653.01 — Музыкаведение. Кишинев, 2022.

Диссертация включает аннотации, введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, 132 страниц основного текста, библиографию из 196 наименований, 13 рисунков, 4 таблицы, 40 примеров, приложения.

Ключевые слова: най, исполнительское искусство, инновация, искусство изготовления нае, техническое усовершенствование, оригинальный репертуар для нае, музыкальное образование.

Область изучения: музыкальный фольклор, органология.

Цель и задачи исследования. **Цель** состоит в выявлении особенностей исполнительского искусства на нае, на стыке 20-21 веков, в румынском ареале. **Задачи:** выявление особенностей исторического пути инструмента и определение влияния нае в румынском и международном культурном пространстве; акцентирование внимания к значению музыкального образования в развитии исполнительского искусства на нае; установление новаторских изменений в конструкции нае и роли мастеров изготавливающих нае в этом процессе; исследование в эволютивном аспекте технических приемов игры на нае; анализ современных техник игры на нае и вклада известных наистов в развитие исполнительского искусства; рассмотрение новаторских приемов игры на примере оригинальных произведений и транскрипций для нае.

Важная научная проблема разрешенная в исследовании состоит в создании широкой системной концепции о искусстве игры на нае в контексте традиции и новаторства. Результаты диссертации будут способствовать преодолению разрыва между достижениями современного исполнительского искусства на нае и отсутствием теоретических исследований в данном аспекте; познанию и оценке процессов развития и распространении румынского нае в художественной жизни на национальном и международном уровне.

Теоретическое значение диссертации заключается в научном обосновании роли нае в национальной и мировой музыкальной культуре и в обеспечении базы для дальнейших исследований в различных направлениях. Исследование способствует расширению знаний о исполнительском искусстве на этом инструменте.

Научная новизна и оригинальность обусловлена тем фактом, что най, как музыкальный инструмент культурного наследия, ранее не являлся объектом научных исследований в Республике Молдова. Впервые в данной диссертации были прояснены ключевые факторы развития исполнительского искусства на нае, в указанном периоде времени: модернизация конструкции нае, музыкальное образование, инновации в исполнительском искусстве. На основе этих исследований была разработана комплексная картина эволюции исполнительского искусства на нае во второй половине XX века до наших дней, была дана оценка роли этого инструмента в современной национальной и международной культуре. Оригинальность диссертации определяется синтезом исторических, музыкальных, органологических и культурных подходов к исследуемым вопросам.

Практическая ценность работы. Научные результаты, полученные в рамках исследования могут быть использованы в последующих изысканиях в области музыкального фольклора, современной музыки, в учебных курсах по *специальному инструменту (нае), румынскому музыкальному фольклору, истории национальной музыки, истории народного инструментального искусства, теории инструментов, теории интерпретации и методике исполнения на духовых инструментах*, на всех уровнях музыкального образования Республики Молдова.

Внедрение научных результатов. Диссертация обсуждалась на заседаниях руководящей комиссии в рамках Школы доктората *Studiul artelor și culturologie* АМТИИ, так же в программе Ерасмус+ в Яссах (2018-2019) и рекомендована для защиты 30 января 2023 года. Научные результаты были отражены в 8 опубликованных статьях представленных на научных конференциях в Республике Молдова, Румынии, Украине.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Afirmarea excepțională a naiului în viața muzicală contemporană prezintă un interes deosebit pentru cercetare. Îmbinând elemente deopotrivă vechi și noi, acest instrument tradițional a dezvoltat și numeroase dexterități de interpretare în ultimii 50-60 de ani, care i-au permis ascensiunea pe cele mai mari scene ale lumii. Manifestările artistice ale naiului în contemporaneitate sunt cu atât mai spectaculoase, cu cât se cunoaște, că naiul este unul din cele mai vechi instrumente muzicale din lume, iar originea sa se pierde în negura vremurilor. Multiple mărturii arheologice și istorice vorbesc despre prezența naiului nu doar la români, ci și la alte popoare, pe întreg mapamondul iar instrumente înrudite cu naiul se întâlnesc la diferite popoare. În spațiul românesc, naiul a fost atestat din cele mai îndepărtate timpuri – sunt cunoscute mai multe vestigii (datate începând cu sec.VI î.e.n.), scrieri istorice și literare etc., în care se vorbește despre prezența naiului în practica muzicală a geto-dacilor. Numeroase sunt și mențiunile literare, picturile murale ale bisericilor din Evul Mediu ș.a., ce dovedesc prezența naiului în cultura locală. Dezvoltarea artei de interpretare la acest vechi instrument, care devenise bine cunoscut în Europa, este legată și de numele vestitului lăutar din secolul al XIX-lea Barbu Lăutarul, care a cântat la vioară, cobză și nai. În jumătatea a II-a a sec. al XIX-lea arta interpretării la nai continuă să fie prezentată și apreciată în străinătate – Belgia, Rusia, Marea Britanie, Azerbaidjan. La confluența secolelor XIX-XX, naiul cunoaște o scurtă perioadă de declin, când aproape dispare din componența tarafurilor, fiind „redescoperit” abia în a doua jumătate a secolului XX, prin nume precum Fănică Luca ș.a.

Perioada ultimilor 60-70 de ani a însemnat o pagină nouă în istoria naiului, ce a stat sub semnul unor înnoiri de importanță majoră, a unor salturi calitative inovative fără precedent, atât în construcția instrumentului, cât și în arta de interpretare. Astfel, în anii 1960-1970 ai secolului XX începe o adevărată „epocă de aur” pentru naiul românesc, marcată de o revigorare și strălucire a vieții muzicale din spațiul românesc și, mai larg, din spațiul european și mondial, ce continuă până în prezent. Pe firmamentul cultural apar naiști virtuozii, aclamați pe toate continentele – Gheorghe Zamfir, Simion Stanciu, Boris Rudenco, Vasile Iovu ș.a. care, prin întreaga lor activitate au confirmat pe deplin valoarea artistică a naiului, suscitând un viu interes pentru studierea și utilizarea acestuia, nu doar din partea unui larg cerc de melomani, ci, mai ales, din partea unor profesioniști din alte domenii muzicale – muzica academică, de teatru și film, de estradă și jazz – care au fost atrași de bogata sonoritate și potențial artistic al naiului românesc. Un prim rezultat al acestui interes a fost abordarea de către naiști a unor repertorii tot mai ample de muzică academică (S. Stanciu – Concerte de muzică din perioada baroc, clasică și

romantică), de estradă (Gh. Zamfir cu orchestra James Last; Cătălin Tîrcolea, Constantin Moscovici), de jazz (activitatea lui D. Drăghici) etc. Un interes deosebit pentru nai l-au manifestat compozitorii de muzică de film (Vladimir Cosma, Franța ș.a.). Aceste succese au impulsionat, la rândul lor, apariția unor clase de nai, la diferite instituții de învățământ muzical, atât din spațiul românesc (București; Chișinău; Bălți; Soroca) cât și în cel european (Academia de Pan Flute *Sirinx*), care activează cu mult succes și în prezent. Pentru prima dată în istoria îndelungată a acestui instrument, au pus pe fâgaș profesionist instituționalizat studiul naiului, asigurând pregătirea continuă a unor interpreți, specialiști de înaltă calificare; mai mulți interpreți renumiți au devenit și profesori de nai, care au educat zeci de discipoli ce activează astăzi în întreaga lume. Acest fapt a contribuit în mod decisiv la dezvoltarea fulminantă a artei de interpretare la naiul românesc, instrument ce a fost acceptat treptat, în secolul XXI, și în culturi îndepărtate, precum cea coreeană sau americană, marcând astfel, procesul de globalizare culturală, în care naiul are un rol esențial.

Etnomuzicologul V. Ghilaș, consemnând aceste procese, apreciind locul pe care-l deține astăzi naiul în cultura muzicală națională, arată: „Acest instrument străvechi este o prezență frecventă în primul rând în formațiile (orchestre, ansambluri, tarafuri) de muzică populară, sunetul lui fiind apreciat și ascultat în ultimele decenii, practic, de toate comunitățile. Posibilitățile muzicale ale naiului au depășit hotarele folclorului. Îl întâlnim azi și în alte genuri muzicale. Foarte important de remarcat abordarea muzicii simfonice și camerale. Tot mai mult se impune cu sonorități insolite în factura melodică a muzicii sacre, a celei de estradă, de jazz, de varietate, de film, de teatru ș.a. Mai mult, străvechiul instrument se bucură în continuare de popularitate atât în țară, cât și peste hotarele ei. Viabilitatea naiului este întreținută într-o oarecare măsură și de faptul că, în ultimul timp, a început să apară și literatura muzicală a instrumentului, care se completează cu piese semnate de compozitori autohtoni – Tudor Chiriac, Gheorghe Mustea, Eugen Doga ș.a.” [62]. Astfel, în contextul unor studii etnomuzicologice ce vizează acest instrument, a claselor și a metodelor de nai, apărute în a doua jumătate a secolului XX [5; 84; 156; 114], măiestria de interpretare la nai devine subiect de cercetare științifică și de experimentare și studiu practic, la nivel profesionist.

Un rol important în acest proces l-au avut constructorii de instrumente (Petre Zaharia, Grigore Covaliu, Ion și Ionuț Preda ș.a.) care, începând cu anii 1960 și până în prezent au perfecționat în mod radical naiul, oferindu-i, prin aplicarea unor inovații revoluționare, posibilități tehnice și acustice nebănuite. Astfel, începând cu anii 1960-1970, naiștii au beneficiat de instrumente de calitate sonoră și tehnică performantă, iar acest fapt le-a permis să valorifice naiul pe plan interpretativ, inclusiv prin introducerea unor numeroase tehnici noi de interpretare.

În formațiile și componentele instrumentale în care apare în prezent, naiul a fost și rămâne un instrument solistic, ce aduce un plus de sonoritate, prin timbrul său inconfundabil. Posibilitățile tehnice ale naiului în actualitate sunt foarte largi, iar arta de interpretare oferă un arsenal întreg de procedee tehnice de virtuozitate, multe dintre care sunt apărute relativ recent, în secolul XXI. Toate acestea permit interpretarea unor creații de înaltă dificultate tehnică și exprimarea celor mai profunde conținuturi plastice ale creațiilor din orice domeniu muzical contemporan. Un loc aparte, în acest context, îl ocupă interesul constant manifestat de compozitori pentru originalitatea sonoră a naiului, el fiind solicitat în cele mai diverse genuri ale muzicii academice; astfel, mai mulți compozitori din Moldova, România și de peste hotare au scris creații originale interesante pentru acest instrument. Mai mult, naiul relevă afinități sonore de natură mistică, specifice însăși naturii umane – în acest sens, este evocatoare bine cunoscuta opinie a lui Gheorghe Zamfir, care afirma în unul din interviurile sale, că interpretarea la nai, pentru el, se asociază cu o rugăciune.

Astăzi, putem vorbi despre răspândirea pe plan universal a acestui valoros instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diverse țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații, pe cele mai mari scene ale lumii. Totuși, deși în prezent naiul deține un loc important în cultura muzicală din spațiul românesc, depășind cu mult hotarele acestuia, prin adoptarea lui în cultura muzicală europeană și internațională, el nu a beneficiat de o cercetare științifică specială, cu caracter complex, în Republica Moldova.

Iată de ce, importanța și actualitatea cercetării artei de interpretare la nai în perioada contemporană se exprimă prin amploarea fenomenelor artistice și culturale din care face parte și lipsa unor aprecieri în literatura de specialitate de la noi, a factorilor determinanți ai evoluției și devenirii acesteia și a rolului pe care îl are în cultura muzicală națională. Demersul de față vine din partea unui cercetător-interpret, autorul tezei fiind un naist-practician profesionist.¹

Obiectul de studiu al tezei îl reprezintă naiul românesc și arta de interpretare la acest instrument tradițional în contemporaneitate.

Scopul investigației constă în elucidarea particularităților artei de interpretare la nai la confluența secolelor XX-XXI în arealul românesc. În baza analizei situației în domeniu, a evenimentelor culturale cu rol esențial ce au avut loc în perioada dată, a investigațiilor și a experienței profesionale a autorului, a fost preconizată realizarea următoarelor **obiective**:

¹ Autorul tezei este absolvent al clasei de nai a AMTAP, clasa profesorului Ion Negură, licență – 2010, masterat – 2016. Actualmente solist al Orchestre Municipale de Muzică Populară condusă de Vasile și Vitalie Advahov, fondator și conducător al ansamblului de naiști „PanAcademic”, profesor de nai în cadrul AMTAP și CEEA Șt. Neaga.

- relevarea particularităților parcursului istoric al naiului și a impactului acestuia în cultura muzicală din spațiul românesc și pe plan internațional;
- evidențierea importanței învățământului muzical la dezvoltarea artei de interpretare la nai;
- identificarea modificărilor inovative în domeniul construcției naiului și a rolului meșterilor de naiuri, în acest proces;
- investigarea sub aspect diacronic a tehnicilor de interpretare la nai;
- analiza tehnicilor contemporane de interpretare la nai și a contribuției naiștilor consacrați la dezvoltarea acestora;
- examinarea noilor abordări interpretative în baza creațiilor din repertoriul original sau transcris pentru acest instrument.

Metodologia cercetării. Specificul problematicei tezei de față a condiționat utilizarea unor metode științifice bazate pe principii tradiționale și particulare atât unor domenii muzicale: etnomuzicologie, muzicologie, organologie, teoria și istoria artei interpretative, a artei de construire a instrumentelor muzicale, cât și a unor domenii interdisciplinare conexe – istoriografie, culturologie ș.a.

Urmând principiul cuprinderii exhaustive a subiectului cercetat, pentru a întregi și completa fiecare aspect al demersului, am recurs la descrierea evolutivă a proceselor de stabilire și dezvoltare a școlii contemporane de nai și a unor abordări noi în practica didactică, a etapelor de construire a unui instrument, a inovațiilor tehnice ce au fost implementate pe parcursul timpului. De asemenea am evaluat și prezentat realizările și contribuția esențială a meșterilor de nai și a unor naiști cunoscuți din spațiul românesc la procesele cultural-artistice, am întocmit liste cu repertorii originale pentru acest instrument etc.

În acest context, în cadrul abordării complexe a fenomenului cultural al artei naiului în contemporaneitate, în teză și-au găsit utilizarea metode specifice științelor umaniste, precum cea *empirică* și *teoretică*, ce a permis investigarea fenomenului de dezvoltare activă de mare succes a artei de interpretare la nai, din perspectivă diacronică (începând cu anii 1950 și până în prezent), conturată ca un proces complex, cu multiple repercusiuni în viața cultural-artistică pe plan național și internațional. De asemenea, au fost aplicate metode precum cea a *deducției* și *inducției*, a *analizei* și *sintezei*, a *analizei comparative*, ce au permis relevarea celor mai importante aspecte legate de dezvoltarea și funcționarea naiului în diverse contexte istorice și contemporane. Totodată, investigarea construcției contemporane a instrumentului, prezentarea și analiza numeroaselor inovații ce au apărut în morfologia sa, a necesitat studierea laturii practice a proceselor de confecționare a naiului și utilizarea *metodelor empirice* de studiu ce au implicat

realizarea unor interviuri cu mai mulți meșteri de instrumente și naiști din Moldova și România, care ne-au oferit, în atelierele lor de lucru, detalii extrem de importante, ce nu se găsesc în sursele bibliografice.

Totodată, am beneficiat de cunoștințele acumulate în procesul de studii profesionale de specialitate, cât și de observațiile și abilitățile dobândite în timp, prin propria practică interpretativă, inclusiv cea concertistică solistică și în calitate de conducător al ansamblului de naiști *PanAcademic*. De asemenea, autorul tezei a acumulat și o anumită experiență didactică, în calitate de profesor de nai la AMTAP și la CEEA *Ștefan Neaga* din Chișinău. Toate acestea i-au permis autorului să evalueze și să reconsidere rezultatele cercetării teoretice analitice prin prisma propriei viziuni, în calitate de naist-practician.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei este condiționată de faptul că până în prezent, naiul, ca instrument muzical de patrimoniu, nu a constituit obiect de studiu științific în Republica Moldova. Pentru prima dată, în teză au fost elucidați factorii determinanți ai evoluției artei de interpretare la nai în perioada delimitată: modernizarea construcției naiului; învățământul muzical, inovațiile în arta de interpretare.

În baza acestor cercetări, a fost elaborat un tablou complex al evoluției artei de interpretare la nai pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului XX și până în prezent, a fost evaluat rolul acestui instrument în cultura națională și universală contemporană. Originalitatea tezei este determinată și de sinteza abordărilor istoriografice, muzicologice, de organologie și culturologie asupra problemelor cercetate.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în crearea unei viziuni ample sistemice cu privire la arta de interpretare la nai în contextul tradiției și inovației. Rezultatele cercetării vor contribui la înlăturarea discrepantei dintre realizările artei contemporane de interpretare la nai și absența unor studii teoretice asupra acesteia și la cunoașterea și evaluarea proceselor de dezvoltare și afirmare a naiului românesc în viața artistică pe plan național și internațional.

Semnificația teoretică a tezei reflectă argumentarea științifică a rolului naiului în cultura muzicală națională și universală și în oferirea unei baze pentru continuarea cercetărilor pe diverse direcții. Investigațiile în domeniul organologiei diversifică cunoștințele în ce privește realizările artei de interpretare la acest instrument.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele științifice obținute pot fi utilizate în cercetări ulterioare în domeniul organologiei, folclorului muzical, al muzicii contemporane, în cursurile didactice de *Instrument special (nai)*, *Folclor muzical românesc*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei de interpretare la instrumentale populare*, *Teoria instrumentelor*, *Teoria*

interpretării și Metodica interpretării la instrumentele aerofone, la toate nivelurile învățământului muzical din Republica Moldova.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza a fost elaborată în cadrul școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a AMTAP, inclusiv în cadrul mobilității academice Erasmus, la UNAGE din Iași (2018-2019) și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare pe 30 ianuarie 2022. Rezultatele, care reflectă principalele postulate ale tezei, au fost reflectate în cadrul a 8 articole publicate, în comunicări prezentate la conferințe științifice în Republica Moldova, România, Ucraina.

Sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul 1. Naiul în cultura muzicală din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI, prezintă un tablou multidimensional al prezenței și rolului naiului în cultura națională reflectând gradul problemei abordate până în prezent, din perspective diferite și cuprinde 4 compartimente. În primul subcapitol **1.1. Naiul românesc: tradiție și modernitate** este reflectat procesul de evoluție și afirmare a naiului în cultura națională, în ultimii 50-70 de ani, manifestat prin apariția claselor de nai la instituțiile de învățământ muzical, evoluția repertoriului didactic academic și folcloric din punctul de vedere al dificultății. Sunt prezentate schimbările fundamentale, de ordin calitativ, ce au avut loc în arta de interpretare la nai în această perioadă, care au vizat procesele de sonorizare (atacul, intensitatea și stabilitatea sunetului ș.a.), de dezvoltare a virtuozității, ce au determinat, la rândul lor, apariția unor inovații contemporane în acest sens – rezultatul fiind unul pe măsură. Totodată, este evidențiată contribuția remarcabilă a constructorilor de naiuri, care, prin implementarea numeroaselor invenții în acest domeniu au oferit interpreților instrumente cu calități tehnice și acustice net superioare etapelor precedente. Astfel, în acest compartiment, au fost sistematizate problemele legate de fenomenul cultural al artei naiului în contemporaneitate, tratate în teza de față, reieșind din scopul și obiectivele propuse. În cel de-al doilea subcapitol **1.2. Naiul în surse bibliografice**, au fost studiate cele mai diverse surse ce vizează naiul, delimitate în câteva grupuri: lucrări fundamentale cu caracter enciclopedic, monografii, cercetări de etnomuzicologie, muzicologie, organologie, materiale cu caracter didactic consacrate naiului, articole în domeniul acusticii, cărți cu caracter istoriografic ș.a. toate acestea au constituit o bază științifică și metodologică solidă pentru cercetarea de față. În cel de-al treilea subcapitol **1.3. Particularități ale interpretării la nai în surse teoretice și metode didactice**, sunt prezentate tehnicile specifice de bază ale interpretării la nai, sunt sintetizate date și informații ce se conțin în numeroase articole, monografii, metode și ghiduri didactice ș.a. Sunt analizate descrierile detaliate ale proceselor de

interpretare la nai, din perspectiva și experiența practică a autorului tezei. Compartimentul **1.4. Concluzii** rezumă aspectele cercetate în primul capitol.

Capitolul 2, intitulat **Modernizarea structurii naiului în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI**, conține 4 subcapitole. În primul, **2.1. Etape și particularități de confecționare a naiurilor** sunt prezentate etapele succesive ale procesului confecționării naiurilor, stabilite în cea de-a doua jumătate a secolului XX, sunt specificate procesele complexe de construire a instrumentelor, este explicat rolul unor elemente esențiale ale construcției instrumentului în dezvoltarea artei de interpretare. Subcapitolul **2.2. Contribuția meșterilor în modernizarea naiului** prezintă contribuția fundamentală în evoluția artei de interpretare, a constructorilor de nai care, începând cu anii 60 ai secolului XX, au introdus treptat modificări importante în construcția acestui instrument, oferindu-i posibilități tehnice și acustice nebănuite. Sunt concentrate date complexe legate de materialele utilizate în construcția naiurilor, specificul tehnicilor de acordaj, modernizările tehnice aduse instrumentului ce au determinat depășirea unui șir întreg de aspecte problematice ce puteau fi întâlnite în timpul interpretării. În cel de-al treilea subcapitol **2.3. Inovații și experimente în construcția naiului**, am prezentat căutările și inovațiile contemporane în domeniul confecționării naiului, multe dintre care au marcat în mod radical abordarea întregului proces de construire a acestuia. A fost relevată importanța lor în impulsivizarea dezvoltării spectaculoase a artei de interpretare la acest instrument. Sunt prezentate date concludente legate de depășirea problemelor legate de acordaj, informații privind noile materiale utilizate și implementarea altor elemente noi, ce țin de confecționarea naiurilor. Capitolul doi se încheie cu **2.4. Concluzii** referitoare la subiectele abordate.

Capitolul 3. Aspecte ale interpretării la nai din perspectivă practică, include 3 subcapitole. Primul compartiment **3.1. Tehnici de bază în arta de interpretare la nai**, am realizat o analiză a tehnicilor de interpretare la nai în diacronie – poziție și ambușură, respirație, emiterie sonoră, atacul sunetului, legato și staccato, aspecte ale emiterii sunetelor alterate și a intonației corecte – din perspectivele practicii artistice și didactice. Modificarea evolutivă a acestora reflectă de fapt, dezvoltarea artei de interpretare la nai în cea de-a doua jumătate a secolului XX și până în prezent și reflectă întreg procesul de afirmare spectaculoasă a acestui instrument în contemporaneitate. Este reflectată de asemenea, și dezvoltarea unui arsenal de mijloace artistice de interpretare – nuanțele dinamice, vibrato, elementele de ornamentare – care au avut un rol deosebit în fortificarea artei de interpretare la naiul contemporan. Este semnificativ că aceste aspecte sunt prezentate atât în contextul specificului creațiilor interpretate, cât și în baza analizei interpretării unor naiști consacrați – Gh. Zamfir, B. Rudenco, I. Pușcă ș.a. De asemenea, au fost identificate dificultăți întâlnite în timpul interpretării și expuse soluții și

recomandări practice pentru depășirea acestora. În subcapitolul **3.2. Dezvoltarea potențialului tehnic și artistic al naiului în realizările unor naiști consacrați** ne-am oprit asupra artei unor interpreți renumiți, care, în opinia noastră, au avut un aport inestimabil în dezvoltarea artei naiului, implementând tehnici noi de interpretare, fapt ce a dus la abordarea unor repertorii tot mai complexe și variate. Astfel, am consemnat promovarea și *internaționalizarea intensă* a naiului românesc la un nou nivel, *ca instrument muzical universal*. În subcapitolul **3.3. Concluzii**, sunt expuse generalizări asupra aspectelor cercetate.

Capitolul 4 intitulat **Tehnici extinse de interpretare în repertoriul pentru nai** conține 3 compartimente și prezintă un studiu al evoluțiilor tehnicilor de interpretare la nai în perioada recentă, o evaluare a contribuțiilor interpreților consacrați la dezvoltarea și promovarea acestui instrument, o analiză a dezvoltării repertoriului pentru nai în perioada dată. Astfel, în subcapitolul **4.1. Repertoriul ca factor de dezvoltare a tehnicilor de interpretare la nai în perioada cercetată** demonstrează interdependența dintre potențialul interpretativ și arta componistică ce vizează acest instrument. Odată cu dezvoltarea tehnicii interpretative, instrumentul a intrat tot mai des în vizorul compozitorilor, fiindu-i dedicate tot mai multe creații muzicale, diferite ca gen, dar și ca complexitate. S-a relevat faptul, că în contextul strânselor colaborări dintre interpreți și compozitori, a avut loc o dezvoltare continuă a acestui instrument. În compartimentul **4.2. Tehnici extinse la nai în creații academice și folclorice**, am prezentat multe dintre aceste procedee inovative, apărute în urma colaborărilor dintre interpreți și compozitorii contemporani, fapt ce indică asupra descoperirii unui nou potențial tehnic al instrumentului în prezent. **4.3. Concluzii**, reflectă sumarul investigațiilor din acest capitol.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt prezentate rezultatele cercetării, argumentând actualitatea și importanța problemei științifice abordate, soluționată în teză, în conformitate cu scopul și obiectivele propuse. Este relevat rolul catalizator al unor diverse evenimente sociale, culturale și artistice ce au avut loc în perioada cercetată, a fost consemnat impactul desăvârșirii tehnice a instrumentului și a învățământului muzical asupra lărgirii repertoriului și asimilării naiului în domeniul muzical, este apreciată importanța artei de interpretare la nai, ca parte integrantă a patrimoniului imaterial din întreg spațiul românesc.

Recomandările expuse în finalul tezei trasează perspectivele unor noi abordări ale problemelor legate de dezvoltarea și promovarea acestui instrument. Marcând coordonatele principale ale tezei în concluziile generale și recomandările formulate la finalul studiului, confirmăm și motivăm interesul pentru cercetarea naiului, valorificarea acestui instrument și valențele artistice ale acestuia.

1. NAIUL ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI

1.1. Naiul românesc²: tradiție și modernitate

Unul dintre principalele aspecte care atrag atenția atunci când ne referim la naiul românesc, instrument cu străvechi rădăcini antice, este „paradoxala” lui perenitate, capacitatea de a se afirma, cu mare vigurozitate, în lumea muzicală contemporană. Aceste trăsături sunt „datorate”, pe de o parte, valoroasei și bogatei moșteniri artistice tradiționale românești – la rândul ei, continuatoare a unor practici muzicale ce aveau loc pe aceste meleaguri într-un trecut îndepărtat, și, pe de alta – dezvoltării semnificative a muzicii și artei de interpretare în perioada modernă, adusă astăzi pe cele mai înalte culmi ale măiestriei, la nivel național și mondial. Pentru a contura cât mai exhaustiv locul și rolul naiului în cultura și muzica din spațiul românesc, este necesară atât o privire în trecut, cât și o trecere în revistă a evenimentelor prezentului.

Un interes deosebit pentru cercetarea noastră îl au *datele despre trecutul* acestui instrument. Cunoscutul cercetător Victor Ghilaș în unul dintre articolele sale prezintă date importante privind prezența naiului în spațiul românesc din cele mai vechi timpuri, încă înaintea erei noastre: „În spațiul cultural-etnic de la noi, naiul a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri. Mărturiile de natură pictografică din Antichitate, depistate în centrele populate de geto-daci reprezintă scene muzical-coregrafice cu prezența divinităților mitologice (eroi dansând în sunetele naiului, fauni cu nai, Pan cu timpanon și nai etc.), toate datând cu mult înaintea erei noastre (începând cu sec.VI î.e.n.). Imaginile sculpturale și inscripțiile atestate la Histria, Tomis, Callatis înfățișează în diferite ipostaze mai mulți muzicanți (instrumentiști) cântând din instrumente muzicale, inclusiv din syrinx (nai). Îl găsim înfățișat pe basorelieful de pe peretele sarcofagului din epoca stăpânirii romane, descoperit în Oltenia. În scrierile istorice și literare ale poetului roman Ovidiu (sec. I e.n.) se vorbește despre prezența naiului în practica muzicală a geto-dacilor. Mențiuni cu privire la prezența syrinx-ului în susținerea spectacolului coregrafic atestă în sec. II e.n. la nord de Dunăre scriitorul grec Lucian din Samosata” [62]. Același autor ne indică prezența naiului în cultura muzicală română încă în sec. al XVI-lea (1512-1521), fiind cunoscut cu denumirea de *țevnița*, în cunoscutul monument al limbii române *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* [idem].

Se știe, că naiul a fost unul dintre instrumentele preferate ale lăutarilor. Cercetările despre arta acestor muzicieni de tradiție orală sunt destul de numeroase și include autori notorii precum Viorel Cosma [44; 45], Constantin Bobulescu [19], George Costescu [46], Mihail Gr. Poslușnicu

² În continuare, vom utiliza termenul *nai*, cu sensul de *nai românesc*.

[96] ș. a. O primă constatare în urma studierii acestor importante surse, se referă la faptul că ascensiunea și succesul de care se bucură naiul în viața muzicală, începând cu cea de-a doua jumătate a sec. XX, a însemnat mai degrabă o revitalizare decât un început, întrucât acest instrument a fost cunoscut și apreciat din cele mai vechi timpuri. În confirmarea concluziei noastre vin mai multe relatări, conform cărora naiul românesc se bucura de un mare succes chiar și în afara țărilor române, la curțile regale europene. Spre exemplu, încă la 1774, ansamblul instrumental compus din frații-cobzari Ivăniță și naistul Stancu cânta la curtea țarinei ruse Ecaterina a II-a, la invitația general-feldmareșalului rus Piotr Rumianțev [5; 62; 39]. În lucrarea fundamentală *Istoria Daciei Transalpine*, Franz Joseph Sulzer atestă prezența naiului în tarafurile lăutărești ale timpului (1781) [106, vol. II, p. 276]. Mihail Kogălniceanu, în lucrarea sa *Schiță despre țigani* (1900, Iași), arată ca la 1810, fratele Șahului Persiei, ambasador în Franța, rămâne impresionat de măiestria lăutarilor, mai cu seamă a naiștilor, apreciind dibăcia cu care aceștia mănuiesc instrumentul, spunând că „ei ar întrece și pe Perși, care sunt specialiști în acest instrument” [73, p. 20-21].

O mărturie interesantă găsim la Mihail Gr. Poslușnicu (1928), care vorbește despre o formație din șase lăutari, care, la 1827, cântau la 15 instrumente: chitare, țambal, tobă, mandolină și 6 naiuri „atârinate la cravată” [96, p. 596]. Având în vedere problematica acordajului naiului contemporan, suntem oarecum sceptici în ce privește veridicitatea acestei informații, întrucât și astăzi, când sistemele de acordaj inovative prezintă rezultate excelente, este, totuși, dificil de a regla acordajul a 6 naiuri care cântă simultan.

Mai mulți autori relatează că începând cu mijlocul sec. al XIX-lea naiul este eclipsat de apariția unor noi instrumente muzicale, cu posibilități interpretative mult mai dezvoltate, riscând la un moment dat să devină un instrument uitat. Totuși, după aproape un secol, instrumentul revine treptat în viața muzicală, ba mai mult, în ultimele decenii devenind tot mai popular, abordează noi genuri muzicale. Tiberiu Alexandru menționează: „Admirat în țară și peste hotare în a doua jumătate a veacului trecut (sec. al XIX-lea – n.n.), după ce ajunsese la o mare strălucire, naiul începe să dispară, la început din Moldova, în vreme ce în 1834, din 73 de lăutari înscriși într-o singură breaslă din București, 13 erau „muscalagii” (executanți din nai), în perioada interbelică, (sec. XX – n.n.) în toată țara abia mai puteau fi găsiți vreo 16 naiști (nici unul în Moldova), mai toți oameni în vârstă. Pieirea bătrânului instrument se vădea iminentă” [4, p. 185]. Se remarcă și mențiunile despre marii naiști ai secolului al XIX-lea, al căror nume s-a păstrat pe parcursul timpului – Năstasă Muscalagiul din Botoșani, Mihalache Roșu – naist în taraful lui Barbu Lăutaru despre care se spune că pe lângă vioară, mănuiua cu dibăcie și naiul. La 1884, renumitul muzicolog și dirijor român, întemeietorul organologiei muzicale românești,

Titus Cerne, relatează despre naistul T. Teodorescu în cadrul unui taraf din Focșani [citată după T. Alexandru, 4, p.71]. În secolul al XIX-lea, maeștri ca Radu Ciolac și Sava Pădureanu, împreună cu tarafurile lor, au obținut succese remarcabile în Europa (la Bruxelles, Sankt-Petersburg ș.a.). Aportul lăutarilor în arta de interpretare la nai este incontestabil, despre aceasta găsim relatări în multe dintre studiile cercetate [4; 19; 24; 44; 45].

După cum menționează George Costescu, tot în secolul XIX, naiul a intrat și în muzica academică, fiind inclus în componența partiturilor de operă. N. Rimski-Korsakov, fiind inspirat de instrumentiștii din tarafurile românești, a utilizat naiul în opera *Mlada* (scrisă în 1889) având un succes enorm. Lăutarii români au prezentat naiul cu succes și la expozițiile de la Paris (1889) și Chicago (1893). Deosebit de apreciat, naistul Angheluș Dinicu, considerat „cel mai înzestrat și mai desăvârșit cântător din naiu pe care l-a avut țara noastră și breasla ei lăutărească” [46, p. 278], era ovaționat de fiecare dată când interpreta faimoasa *Ciocârlie* iar uneori, „când se arăta în toane bune”, putea să interpreteze „fantezii” din *Traviata*, *Rigoletto* ș.a., cu o precizie deosebită, chiar dacă nu cunoștea notele muzicale. Acest lucru este remarcabil pentru studiul nostru, deoarece ne arată că deja la acea vreme naiul făcea „primii pași” în direcția muzicii academice [idem].

Informații prețioase în acest sens ne relevă în una dintre monografiile sale despre lăutari, Viorel Cosma, reputat cercetător român: „Naiul este cel mai tipic și poate cel mai vechi instrument al tarafului lăutăresc. Instrument de melodie asemănător cu vioara, în componența formațiilor populare, naiul rămâne un apanaj al profesioniștilor, în timp ce fluierul, cobza, cimpoiul, cavalul pot fi mânuite și de amatori. Naiul apare rar în tarafurile medievale țărănești, fiind preferat de țiganii lăutari. Puțini știu, însă, că naiul a fost în epoca lui Bach și Händel, în perioada de strălucire a roccocoului lui Mozart un instrument... clasic. În orchestra Operei din Hamburg, dirijată de Georg Friedrich Händel, existau două posturi de naiști și orchestra permanentă a teatrului. Deloc întâmplător, marele Wolfgang Amadeus l-a introdus în opera *Flautul fermecat*.” [45, p. 229]. În această sursă importantă, găsim portrete de creație ale unor iluștri lăutari din secolele XIX-XX, printre care și cel al maestrului Fănică Luca, ce a avut nu doar reputația unui mare virtuoz al naiului, ducând faima acestui instrument și a țării sale în întreaga lume: anume lui îi revine meritul deosebit de a fi întemeietorul clasei de nai în 1949, la școala nr.1 din București, actualmente Colegiul Național de Arte *Dinu Lipatti*. De reținut că maestrul, deși nu cunoștea la acel moment notele muzicale, a devenit un adevărat model de perseverență pentru elevii săi, învățând notele muzicale la vârsta pe care o avea, reușind să pună bazele artei de interpretare contemporană: „Chemat la catedră mai mult prin surprindere (...) Fănică Luca s-a simțit cam stingherit în fața discipolilor săi, fiindcă nu cunoștea notele muzicale.

Elevii mai îndrăzneți, în frunte cu nepotul Damian Luca, îl ironizau pe profesor, punându-i întrebări cu caietele de muzică întoarse de-a-ndoaselea, spre a-l prinde descoperit pe dascăl. Dar Fănică Luca, nu s-a lăsat descurajat, a învățat la vârsta de 60 de ani să citească sunetele pe portativ, iar pe obraznici îi cârpea ca la armată. De altfel, stilul său dur, cazon de a se purta cu discipolii în clasă, contrasta izbitor cu acele clipe tandre, de adevărat părinte (...) ce le petrecea cu el în mijlocul familiei sale, unde îi invita săptămânal la masă.” – își amintește cunoscutul cronicar al vieții muzicale românești V. Cosma [idem, p. 230].

Totodată, un alt reputat muzicolog român, Tiberiu Alexandru, remarcă faptul că acest proces de stabilire a naiului pe făgaș profesionist, a avut loc în baza repertoriului folcloric românesc: „Cultura muzicală și cultura generală pe care învățăceii lui Fănică Luca au câștigat-o pe băncile școlii i-a luminat, ajutându-i pe cei mai înzestrați, să depășească meșteșugul maestrului lor. S-a făcut dovada că însușirea unor cunoștințe muzicale temeinice, teoretice și practice, paralel cu învățarea naiului în spirit tradițional, nu numai că nu i-a îndepărtat de autentic, ci – dimpotrivă – le-a deschis noi orizonturi” [4, p. 71-75]. De menționat, că F. Luca a fost un adevărat deschizător de drumuri în acest domeniu, dovadă fiind faptul că a format o clasă de naiști virtuozii, majoritatea dintre ei devenind renumiți pe plan mondial: Gheorghe Zamfir, Nicolae Pârvu, Radu Simion, Damian Luca, Simion Stanciu, Damian Cărlănuș, Constantin Dobre ș.a.

În perioada contemporană, naiul constituie o prezență remarcabilă în învățământul și viața muzicală din spațiul românesc. Deși nu a fost prezent în curricula învățământului mediu și superior muzical din Republica Moldova, chiar de la momentul înființării catedrelor de instrumente populare la diferite niveluri ale învățământului de specialitate din republică în anii 1960, naiul, ca unul dintre instrumentele tradiționale reprezentative, a fost inclus în programele de studiu începând cu anii 1970: la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga*, la catedra instrumente populare moldovenești, sub conducerea lui Vasile Roșcovan, în 1974; la Școala Republicană de Cultură și Artă din Soroca, în 1980 și la Institutului de Stat al Artelor, în 1973.

Primii profesori care au pus bazele artei de interpretare la acest instrument în Republica Moldova au fost Ion Negură și Vasile Iovu, care pot fi considerați deschizători de drumuri în domeniul învățământului muzical la nai, în întreg spațiul românesc. V. Iovu a fost primul profesor de nai la o instituție superioară de învățământ din Republica Moldova, deschizând, în 1973, clasa de nai la actualul AMTAP, într-o perioadă în care instrumentele populare românești erau suprimate de politicile culturale ale epocii. Totodată, un mare merit al său îl constituie și elaborarea metodei de nai, unică și până astăzi în țară (apărute în două ediții) [70, 71]. Lui îi revine meritul de a pune problematica interpretării muzicii academice la nai, realizând și primele

transpuneri pentru nai punând bazele tehnicilor de interpretare naistice în mediul academic. Măiestria sa interpretativă a constituit un model pentru elevii săi. Printre aceștia sunt: Nelu Laiu, Constantin Moscovici, Gheorghe Danilescu, Vasile Bejenaru. Ion Negură activează pe parcursul a circa 50 de ani în domeniu, fiind astăzi unul dintre cei mai reputați profesori de nai din spațiul românesc iar elevii lui activează pe toate meridianele. De remarcat, că începând cu anii 1990, profesorul a predat în clasele de nai în instituțiile de învățământ muzical din România, de la București și Iași.

E important de menționat, că la baza formației profesionale a lui Ion Negură și Vasile Iovu este flautul. Astfel, acești deschizători de drumuri în didactica naiului sunt discipolii unui mare înaintaș al artei interpretative la flaut din Republica Moldova – Alexei Bivol, absolvent al Conservatorului din Moscova. Tehnica interpretării academice la flaut a constituit un punct de plecare pentru profesorii începători de atunci, care au valorificat din plin potențialul tehnic și sonor al naiului. Utilizând în procesul didactic metodele lui P. Taffanel și J. J. Quantz, alături de tradițiile școlii de flaut ruse, în care au fost inițiați de către A. Bivol (V. Iovu a studiat flautul și cu profesorul Filip Evtodienco la Institutul de Stat al Artelor din Chișinău) [72], acești doi primi promotori ai naiului pe plan didactic la noi în republică, au obținut succese remarcabile și au educat generații de naiști care au dus faima acestui instrument în toată lumea. De remarcat este și faptul că încă de la începuturile școlii de nai, programele didactice conțineau deopotrivă un repertoriu academic și folcloric, accentul fiind pus însă pe creațiile academice, preluate în temei de la instrumente precum flautul, oboiul, vioara (având în vedere faptul că diapazonul acestora nu necesită transpoziția partițiilor pentru nai).

În același timp, repertoriul folcloric de multe ori era însușit „după ureche”, din înregistrări și acest fapt este valabil și pentru celelalte instrumente tradiționale incluse în învățământul muzical din republică. Acest fenomen specific muzicii lăutărești și practicii muzicale populare în general, a fost abordat relativ recent în lucrarea de doctorat a etnomuzicologului, profesorului, flautistului și naistului Rodney Garnett din SUA, intitulată *By Ear, By Memory, By Heart: Musical and Cultural Improvisation in Moldova* [156]. Conform autorului, studierea muzicii și interpretarea „după ureche” rămân a fi actuale și astăzi, chiar și în contextul celor mai noi partituri de muzică academică, scrise special pentru acest instrument.

Evoluția repertoriului didactic academic din punctul de vedere al dificultății, prin includerea lucrărilor tot mai complexe pe plan tehnic și artistic a contribuit nu doar la creșterea măiestriei interpretative a lucrărilor academice, ci a permis și interpretarea unui larg repertoriu folcloric de o dificultate tehnică sporită: melodii cu salturi mari, arpegii, utilizarea întregului cerc al tonalităților. Totodată, schimbări de ordin calitativ au avut loc și în procesele de sonorizare –

atacul, intensitatea și stabilitatea sunetului ș.a. – rezultatul fiind unul pe măsură. Toate aceste realizări ale tehnicii interpretative au condus nu doar spre abordarea unor repertorii diverse, ci au contribuit și la afirmarea ulterioară a naiului pe scenele lumii.

Către anii 1980 – 1990, naiul a strălucit cu o mare intensitate pe scenele autohtone. Numeroși interpreți, absolvenți ai deja reputaților profesori V. Iovu și I. Negură, au abordat repertorii de mare dificultate, evoluând în concertele ce au avut loc acasă și în întreaga lume. În acest context, compozitorii autohtoni au manifestat un interes deosebit pentru nai, valorificându-l în lucrări de factură academică, din cele mai diverse genuri. Printre acestea se remarcă creațiile semnate de Tudor Chiriac (cantata *Doinatorium, Dacofonia Nr.1-2, ș.a.*), Boris Dubosarschi (*Vivaldiana*, concert pentru nai și orchestră de cameră; *Partita* pentru nai și orchestră; *Rusasca*, piesă pentru două naiuri și pian), Gheorghe Mustea (*Balada* pentru nai și orchestră simfonică), Teodor Zgureanu (*Concert* pentru nai și orchestră), Eugen Doga (*Eterna, Sârba*), ș.a. (vezi anexa).

Viața concertistică a republicii, începând cu anii '90, a cunoscut o ascensiune semnificativă și prin numeroasele recitaluri de nai ale unor interpreți vestiți. În anul 1990 și 1992, concertele susținute de Gheorghe Zamfir pe scena Palatului Național din Chișinău, la care au participat și naiștii consacrați din Republica Moldova – Boris Rudenco și Vasile Iovu – au constituit adevărate evenimente ale spiritualității românești. Recitaluri ale altor naiști importanți precum Ion Malcoci, Marin Gheras, Ștefan Negură ș.a., au avut loc pe scene de prestigiu din Chișinău – Sala cu Orgă, Filarmonica Națională, Palatul Național. Programele concertelor includeau preponderent muzică pentru diferite componente camerale. Memorabile au fost concertele ce au inclus în ansamblu orgă, componentă inspirată din CD-urile lui Gh. Zamfir. Fiind instrumente înrudite, îmbinarea naiului și a orgii creează sonorități de factură „celestă”, aceste evoluări constituind o adevărată revelație a vieții concertistice din Moldova în acei ani.

Un loc aparte îl au recitalurile elevilor clasei de nai a lui I. Negură, ce au loc cu regularitate pe scenele din Chișinău. Astfel, pe parcursul anilor, s-au abordat repertorii din ce în ce mai dificile, ce impuneau calități tehnice și artistice interpretative mai avansate. Aceste concerte au constituit importante puncte de pornire în viața artistică a tinerelor talente, viitori artiști. De un deosebit succes s-au bucurat spectacolele discipolilor maestrului alături de orchestrele de muzică populară *Lăutarii, Folclor și Rapsozii Moldovei*.

Ținem să scoatem în evidență și faptul că pe lângă muzica folclorică, s-au cântat și creații academice în concerte acompaniate de orchestre camerale și simfonice ale Filarmonicii Naționale și ale Sălii cu Orgă. Repertoriul a inclus un larg spectru stilistic al creațiilor semnate

de compozitori de pe întreg mapamondul în interpretare solo și de ansamblu. Acest fapt este semnificativ și marchează o nouă etapă de dezvoltare a artei naiului la noi în republică.

Trebuie să menționăm că naiul a fost inclus în orchestrele populare încă la sfârșitul anilor 1960. În acest sens, maestrul Dumitru Blajinu a avut o contribuție importantă, fiind cel care a cântat primele melodii solo la nai în cadrul unei orchestre populare profesioniste și a introdus naiul ca instrument solistic, în calitate de dirijor al orchestrei *Folclor*. V. Chiseliță arată, că în acea perioadă „El era bine cunoscut în mediul de creație ca și artist de mare talent, viță de lăutar, muzician polivalent, poli-instrumentist, violonist, acordeonist, naist, țambalist, iscusit creator, aranjour, compozitor, conducător de orchestre populare. Activase ca acordeonist și dirijor în orchestra Teatrului muzical-dramatic *Vasile Alecsandri* din Bălți (1957–1959), concertmaistru-acordeonist în ansamblul *Joc* al Filarmonicii, sub îndrumarea lui Vladimir Curbet (1961–1962), Ansamblul de tineret al aceleiași instituții, condus, succesiv, de violoniștii Isidor Burdin și Dinu Cocea, în care s-a afirmat ca aranjour, acordeonist, violonist și naist (1962–1965), orchestrele populare de la Institutul Politehnic și de la cel de medicină din Chișinău (1965–1966), în care s-a manifestat ca dirijor, instrumentist, folclorist, orchestrator, creator.” [36, p.181]. Perioada anilor 1970-1980 s-a remarcat prin activitatea unor naiști virtuozii în orchestrele noastre – Gheorghe Mustea în Ansamblul Național Academic de Dansuri Populare *Joc* (1969-1971), Boris Rudenco, în același ansamblu (1973-1977, 1979-1987), iar din 1988, în cadrul orchestrei *Lăutarii*; Vasile Iovu, în orchestra *Folclor* (anul 1972, până în prezent); Nelu Laiu ca naist și dirijor în orchestra *Basarabia* (1991), *Lăutarii*, *Fluieraș* ș.a.

În mod special am dori să remarcăm activitatea lui B. Rudenco care, în calitate de solist în ansamblul *Joc*, a susținut un număr impresionant de turnee pe toate continentele cu un succes fulminant. Instrumentist de o înaltă virtuozitate, el a avut o contribuție majoră în propagarea naiului, încă din timpurile sovietice, fiind practic unicul naist din Moldova care în anii 1970 a cucerit întreaga lume cu arta sa. În general, reputații noștri naiști au strălucit pe scenele europene atât în cadrul orchestrelor de muzică populară, cât și ca interpreți soliști. Amintim aici evoluările ansamblului *Vasile Iovu*, înființat și condus de reputatul naist [72], ale soliștilor I. Malcoci, M. Gheras, Șt. Negură ș.a. Totodată, anii '90 au constituit și perioada de apogeu a succesului marilor naiști români peste hotare – Gh. Zamfir, S. Stanciu, R. Simion ș.a. Toate aceste manifestări au contribuit enorm la promovarea și popularizarea naiului în lumea întreagă.

Anii 1990 – 2000 s-au remarcat prin interesul sporit al compozitorilor străini pentru acest instrument, fapt datorat în mare parte succesului artiștilor noștri peste hotarele țării care au demonstrat înalte realizări ale artei de interpretare la nai. Compozitori precum Gerard Beljon (*Bird*, 1999), Egmond Swaan (*Un amour de Pan*, 2000), Jaime Gonzales (*Caching Up*, 2012),

Eva Kohler (*Le Canal du Midi*, 2007) au inclus naiul în cele mai diverse componente de ansamblu, alături de pian, orgă, corzi, chitară, percuție etc. De fapt, majoritatea acestor lucrări se încadrează în curente de factură postmodernistă (lista este prezentată în anexă).

Astfel, în a doua jumătate a sec. XX, naiul a depășit cadrul muzicii folclorice, regăsindu-se în rândul instrumentelor academice. Mai mult, la confluența secolelor, naiul a fost foarte solicitat și în domeniul muzici de estradă și jazz. Merită să amintim aici activitatea remarcabilă a lui Damian Drăghici, un naist de renume mondial, originar dintr-o familie de lăutari – anume el este cel ce a adus naiul în muzica jazz. Emigrat în SUA în timpul perioadei comuniste, obține o bursă integrală de studii la prestigiosul colegiu de muzică *Berklee* din Boston, unde studiază cu profesorul de saxofon George Garzone. Faimosul interpret, care a cântat cu cei mai mari maeștri ai jazzului internațional, a înregistrat 18 albume împreună cu Sony, BMG și EMI și a câștigat un Premiu Grammy cu Paul Winter. Sugestivă este părerea lui Damian Drăghici care declara într-un interviu: „În opinia unora, naiul este un instrument limitat. (...) Este un instrument atipic pentru orice, de data asta vreau să-l legitimez, să intre în lumea jazzului“ [81].

Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros și străvechi instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diverse țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii. Iată ce scrie R. Garnett, care a studiat naiul în cadrul AMTAP pe parcursul anilor 2010-2011, evoluând el însuși la nai în cadrul unui ansamblu din SUA, despre tânărul naist originar din Republica Moldova, Iulian Pușcă: „(el) a contestat aparentele limitări geografice impuse instrumentiștilor din folclorul moldovenesc. După mai mulți ani de studii și evoluări în Moldova, el s-a stabilit în Dublin, Irlanda, în semestrul de toamnă al anului 2011, pentru a obține titlul de master ca naist, studiind cu profesori de flaut în cadrul sistemului universitar irlandez (...) absolvind Institutul Tehnologic din Dublin în 2013, cu onoruri de primă clasă. Capacitatea lui Iulian Pușcă de a interpreta la nai diferite stiluri muzicale este o sfidare a concepției că acest instrument este predestinat doar muzicii folclorice.” [168, p. 146-147]. Remarcabile sunt și căile de evoluție ale artei de interpretare la nai în contemporaneitate. Generații noi de naiști virtuozii, discipolii lui I. Negură din Republica Moldova, s-au afirmat și sunt apreciați de publicul din întreaga lume – Marin Gheras, Igor Podgoreanu, Viaceslav Zmeu, Ștefan Negură ș.a.

În 2014, sub conducerea autorului tezei de față, este înființat ansamblul *PanAcademic*, format din 5 naiuri de diferite diapazoane – o componentă inedită pentru scena muzicală din spațiul românesc, ce promovează un repertoriu academic, folcloric și de estradă. Apariția acestui ansamblu marchează câteva momente importante: pentru prima dată naiul apare nu doar ca instrument solistic, ci și ca unul de acompaniament. Originalitatea ansamblului rezidă mai ales în

armonizarea organică a câtorva naiuri simultan, care și-au îmbinat sonoritatea într-un tot întreg, în contextul în care acordajul acestui instrument reprezintă astăzi una dintre cele mai mare provocări în arta naiului. Totodată, abordarea unui repertoriu vast, de genuri diferite, indică nu doar asupra măiestriei interpreților ci și asupra înaltului nivel tehnic al instrumentelor, ce se datorează perfecționării acestuia în ultimele decenii.

1.2. Naiul în surse bibliografice

Sursele bibliografice analizate în subcapitolul de față, sunt destul de diverse și oferă o gamă largă de informații, condiționând crearea unui tablou complex asupra aspectelor și problemelor fundamentale legate de funcționarea naiului românesc în spațiile muzical-culturale contemporane. Totodată, acestea constituie un real suport informațional-metodologic și un punct de pornire pentru studiul nostru de doctorat. Pentru comoditatea cercetării am sistematizat sursele în două grupuri mari – științifice și didactice.

Surse de organologie de tip enciclopedic în limbi străine. Din multitudinea de surse bibliografice incluse în grupul lucrărilor de acest tip, ținem să remarcăm că în toate dicționarele și enciclopediile consultate putem găsi informații despre nai și instrumentele înrudite [117; 127; 152; 153; 154; 161; 162; 177; 184]. Primele constatări ce se desprind din această bogată literatură de specialitate și care sunt deja bine cunoscute, se referă la faptul că originea naiului se pierde în adâncul veacurilor, iar arealul său de răspândire acoperă practic întreg mapamondul. Vom analiza aici doar cele mai importante surse, care în opinia noastră prezintă o anumită relevanță în vederea obiectivelor propuse în teză.

Încă în 1878, cunoscutul academician și compozitor englez **John Steiner**, a scris despre nai în lucrarea sa fundamentală *The Music of the Bible: with an account of the development of modern musical instruments from ancient types* [172]. Autorul vorbește despre instrumentul numit în Biblie *ghuggab*, *ougab*, *ugab*, clasificându-l în grupul aerofonelor. J. Steiner dedică problematicii similarității dintre *ugab*, *syrinx* și *orgă* un capitol întreg, ajungând la concluzia că de fapt *ugabul* este corespondentul *syrinxului* antic grecesc și nu a *orgii*, așa cum se credea pe atunci. Este interesantă opinia autorului, precum că naiul este de fapt un predecesor al orgii moderne. [172, p. 94-117]. De altfel, naiul este menționat în prima și cea mai veche ediție completă a Vechiului Testament în limba română, monument al limbii române vechi – ***Biblia de la București*** (1688), cunoscută și ca *Biblia lui Șerban Cantacuzino*, în traducerea fraților Radu și Șerban Greceanu: „Împărate, în veaci trăiește! Tu, împărate, ai pus poruncă, tot omul carele va auzi glasul trâmbiții și **muscalului** (evid. n.) și alăutei și samvichiii și canonului și tocmirea

glasului și tot neamul musicilor...” [16], ce ne indică asupra faptului că, cel mai probabil, acest instrument era răspândit și foarte cunoscut în spațiul românesc la acele timpuri (în sec. XVII).

Cercetătoarea **Elena Koleada** (2003), de la Conservatorul din Moscova, ne oferă o amplă monografie despre instrumentele biblice, în care instrumentul similar flautului lui Pan apare sub denumirile de *kugiklî*, *țivnița*, *mashrokitha* cât și *ugab*. Autoarea oferă și importante date istoriografice, făcând trimitere la numeroși autori ce au scris despre aceste instrumente. Este scos în evidență faptul că majoritatea savanților înclină spre a considera *ugabul* ca fiind similar cu *syrinxul*, adică cu strămoșul naiului românesc. Aceste lucrări sunt importante pentru studiul nostru prin faptul că oferă și anumite date despre structura acestor instrumente, ce ne vor fi utile în elucidarea problemelor sonorității/acusticii și tehnicilor de interpretare la naiul contemporan [127].

Încă în ediția din 1910 a faimosului *Grove's Dictionary of Music and Musicians* autorii relatează despre răspândirea instrumentelor din familia naiului pe mapamond și prezintă date despre structura instrumentului. Este interesant faptul că naiul românesc este prezentat ca fiind unul dintre cele mai performante instrumente din această familie, menționându-se că a avut o „popularitate temporară” în secolul al XIX-lea. Sunt notate date detaliate despre registrele naiului românesc, scara, dimensiunile tuburilor, materialele din care este confecționat: „Un exemplar modern din România, care conține douăzeci și cinci de tuburi aranjate într-o curbă, se află în Muzeul Victoria și Albert; cel mai lung tub are peste 12 de centimetri în lungime”³. [160, p. 611-612] (Aici și în continuare trad. n.). Interesantă este și informația despre existența unei metode de nai (*syrinx*, *pandean pipe* sau *pandean harmonica*), deja la 1807, autorul fiind necunoscut: „Un ghid pentru acest instrument a fost publicat în 1807, intitulat Complet Preceptor pentru noul instrument Syrinx (sic) al lui Davies, sau patent Pandean armonica, care conține melodii și piese militare în una, două, trei și patru părți”⁴ [idem]. Tot aici se menționează și vechimea instrumentului care este plasată în timpuri biblice imemorabile (cca șase mii de ani), naiul fiind menționat în *Geneză* și în *Psalmi*. Fiecare ediție ulterioară a prestigiosului dicționar indică un plus de informații legate de acest instrument.

Curt Sachs, renumitul savant germano-american, fondatorul organologiei moderne, în fundamentala sa lucrare *The History of Musical Instruments* (1940), face numeroase referințe la flautul lui Pan și la alte instrumente înrudite, vorbind despre răspândirea lor geografică (Europa, America, Orientul îndepărtat, Grecia, China, Peru), perioada „primitivă” a funcționării acestora,

³ A modern Roumanian specimen, containig twnty-five tubes arranged in a curve, is in te Victoria and Albert Museum; the longest pipeare over 12 inches in length

⁴ A tutor for this instrument was published in 1807, entitled The Complet Preceptor for Davies,,s new inventet Syrrynx (sic) or patent Pandean harmonica, containig tunes and military pieces in one, two, thre, and four parts

studiind și diversele lor varietăți morfologice. Cred că nu vom greși dacă vom afirma că această lucrare fundamentală este una dintre cele mai complete și exhaustive în domeniu [171].

Mai multe informații legate de istoria, originea, construcția, acordajul naiului etc., ne oferă marele etnomuzicolog francez **André Schaeffner** (*Origine des instruments de musique*, 1968). Conform opiniei sale, naiul este atribuit instrumentelor care produc sunet prin vibrația aerului, fiind clasificat ca instrument policalamic (construit din mai multe tuburi). Conform principiilor muzicologiei comparate, autorul oferă detalii impresionante despre nai, ca un instrument răspândit pe toate meridianele, la foarte multe popoare. Totuși, naiul românesc este amintit doar în treacăt, cu referire la forma sa curbată „Sirinxul plat, cu un singur rând de țevi, s-ar împărți în funcție de faptul dacă aceste țevi urmează o *singură* ordine descrescătoare – și acesta este cazul fluturilor reprezentate pe monumentele antice din Peru sau Afganistan, precum și al fluturilor folosite astăzi în Bolivia, în Insulele Solomon, Timor, Egipt, în apropiere de Zambezi, în Congo, în România (dar aici cu întregul instrument îndoit) – sau în funcție de faptul dacă cea mai lungă sau cea mai scurtă conductă este în mijloc, până la punctul în care se întâlnesc două ordine ascendente și descendente de țevi – și acesta este cazul flautelor chinezești și al indienilor *Motilon*, *Ijca* sau *Cuna*.”⁵ [184, p. 277-285].

O altă sursă de tip enciclopedic, ce merită a fi menționată aici, este **Атлас музыкальных инструментов народов СССР**, elaborat de un grup de cercetători de la prestigiosul sector de folclor al Institutului Teatrului, Muzicii și Cinematografiei din Leningrad în 1963. Autorii prezintă naiul moldovenesc și numeroase alte instrumente înrudite cu acesta, întâlnite și la alte popoare din spațiul post-sovietic. Deși informația adusă este mai mult decât sumară, totuși găsim aici o remarcă prețioasă pentru cercetarea noastră, ce se referă la practica interpretativă a anilor 1960 la noi în republică: „În practica muzicală populară, naiul a fost pe larg răspândit până la începutul acestui secol; acum este rar întâlnit. Ca instrument episodic, naiul este utilizat în ansambluri de amatori și profesioniști.”⁶ [119, p. 44].

Un loc aparte îl ocupă lucrarea fundamentală *Muzica populară instrumentală ca fenomen al culturii*⁷ semnată de **Igor Mațievski** [131], unul dintre cei mai reuți cercetători din spațiul

⁵ „Les syrinx plates, à un seul rang de tuyaux, se diviseraient selon que ces tuyaux suivent un ordre décroissant *unique* — et c'est le cas de flûtes figurées sur des monuments antiques du Pérou ou de l'Afghanistan, le cas également de flûtes employées aujourd'hui en Bolivie, aux îles Salomon, à Timor, en Égypte, près du Zambèze, au Congo, en Roumanie (mais ici avec recourbement de tout l'instrument) —, ou selon que le tuyau le plus long ou le plus court se place vers le milieu, au point où se rencontrent deux ordres croissant et décroissant de tuyaux — et c'est le cas de flûtes chinoises et des Indiens *Motilon*, *Ijca* ou *Cuna*.” [184, p.277-285]

⁶ „В народной музыкальной практике най широко бытовал вплоть до начала нашего столетия; в настоящее время он встречается редко. В качестве эпизодического инструмента най применяется в самодеятельных и профессиональных ансамблях.”

⁷ Мацевский, Игорь, *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*, Алматы, 2007

ex-sovietic. Savantul se oprește asupra unor multiple probleme de organologie, etnomuzicologie de mare interes științific – aspecte ale răspândirii și funcționării instrumentelor, ale genezei și dezvoltării, ale stratificării istorice, ale notației (fixării) etc. – în baza cuprinderii vaste și profunde a instrumentelor popoarelor lumii. I. Mațievski își întemeiază studiul pe una dintre cele mai complexe metode de cercetare ale organologiei contemporane: metoda *sistemică-etnofonică*, determinată de abordarea complexă și sistemică a fenomenelor culturii și artei populare. Conform acestei metode, elaborate de cercetător, muzica instrumentală este tratată ca element al culturii unitare a poporului, purtătoare a „gândirii sonore” a poporului. Unul din argumentele centrale ale acesteia este faptul că instrumentele muzicale și muzica instrumentală sunt fenomene interdependente ale culturii materiale și spirituale: „Instrumentarul determină câmpul sonor al muzicii instrumentale, reflectând o anumită etapă a dezvoltării acesteia. Legătura dintre instrumentar și muzica instrumentală este realizată atât la nivelul sistemii muzicii tradiționale în general, cât și în fiecare manifestare concretă.” [131, p. 35]⁸. Am utilizat în cercetarea noastră unele principii ale acestei metode, și anume: cercetarea sistemică, încadrată în cultura spirituală și materială; introducerea în sfera cercetării artei de interpretare a personalităților muzicienilor, a meșterilor de instrumente, a pedagogilor-păstrători de tradiții, întrucât doar această tratare va oferi un tablou complex al problemicii în cauză; abordarea multiaspectuală a datelor cercetării ș.a.

Studii de organologie în limba română. Una dintre primele surse de organologie românească în care găsim informații despre nai este *Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică românească* (1877), semnată de înaintașul etnologiei și etnomuzicologiei românești, **Teodor Burada**, care oferă un volum mare de date, extrem de importante, multe dintre care ne-au servit drept puncte de reper și din care vom cita pe parcursul lucrării [23; 24; 25].

O altă sursă este și fundamentală lucrare semnată de **Tiberiu Alexandru**, *Instrumentele muzicale ale poporului român* (1956) [3, 4, 5]. Deși naiului îi sunt dedicate doar câteva pagini, găsim aici informații destul de consistente pentru acel timp – date din istoria instrumentului pe teritoriile românești, răspândirea pe mapamond, descrierea instrumentului, acordajul ș.a. Importante sunt menționarea numelor lăutarilor naiști și atestarea naiului în formațiile de lăutari, vechimea și circulația sa în Moldova și Muntenia. Pentru noi relevantă este prezentarea câtorva scări ale naiului pe plan evolutiv (prima este preluată de la T. Burada (cu 18 tuburi, încă

⁸ Инструментарий определяет звуковое поле инструментальной музыки, но и сам отражает определенный этап ее развития. Взаимосвязь между МИ и ИМ реализуется как на уровне традиционной музыкальной системы в целом, так и в каждом конкретном ее проявлении.

funcțională la acel timp) iar ultima fiind cea a naiului lui Fănică Luca, cu 20 de tuburi). Autorul aduce date succinte despre modul de emitere a sunetului și a sunetelor alterate la nai, diapazon, interpreți, ș.a. [5, p. 71-75].

Deosebit de utile pentru teza noastră sunt studiile legate de construcția instrumentului. Unul dintre primii autori care au scris despre parametrii tehnici, dimensiunile tuburilor ș.a., a fost **Ion Vizitiu** (1979)⁹. Totuși, deși lucrarea sa conține mai multe informații despre originea și evoluția instrumentelor populare, dimensiunile naiului prezentate de autor de cele mai multe ori nu coincid cu realitatea, acesta fiind motivul pentru care meșterii de nai contemporani nu utilizează datele și recomandările prezentate, legate de structura instrumentului. [112, p. 36-41]. O lucrare de referință este cea scrisă de **Nicolae Gâscă** (1987), muzicolog, compozitor și dirijor român care a menționat naiul ca fiind un instrument de până la 23 de tuburi, la care „sunetul se obține ca la fluierul fără dop” [60, p. 38]. Autorul vorbește despre acordajul și diapazonul instrumentului, date ce ne vor fi de un real folos în cercetarea noastră. Compozitorul și pedagogul Conservatorului *Ciprian Porumbescu* din București, **Alexandru Pașcanu** (1988) oferă detalii importante despre nai, printre care unele legate de circulația instrumentului în secolul XX, relevante pentru teza noastră: „După o fază în care se credea că naiul va fi dat uitării, asistăm la un puternic reviriment” [92, p. 126]. Un alt cunoscut etnomuzicolog român, **Ovidiu Papană**, propune, în lucrarea sa monografică, una din cele mai complete clasificări a instrumentelor aerofone tradiționale și academice, de pe toate meridianele (2001), în care naiul este atribuit instrumentelor zise „de vânt”, cu ambușura terminală sau laterală [90, p. 7]. Interesante sunt remarcile autorului ce se referă la similaritatea dintre emiterea sunetului la nai și la instrumentele de suflat fără dop, inclusiv sticla (obiect utilitar pentru păstrarea lichidelor), ca pseudo-instrument, pe care o numește „jucărie muzicală”.

Una dintre lucrările de organologie recente este semnată de autorul bălțean **Vladimir Babii** [9], care menționează naiul ca fiind un instrument aerofon din grupul instrumentelor labiale, alături de ocarină, tilincă, fluier moldovenesc, fluier îngemănat, trișcă, șuieraș. Autorul oferă și un tabel al dimensiunilor naiului contemporan. Totuși, în opinia noastră aceasta nu poate fi considerată o informație de referință, pentru că dimensiunile tuburilor în general sunt destul de fluctuante și diferă de la un meșter la altul. Totodată, V. Babii prezintă mai multe elemente legate de istoricul, structura, posibilitățile sonore și tehnica de execuție, modalități de articulație la nai, repertoriul ș.a. Cercetătorul menționează mai mulți naiști basarabeni vestiți și compozitori consacrați (precum Tudor Chiriac ș.a.), care au utilizat naiul în creația lor [9].

⁹ Din câte se cunoaște, autorul nu a fost muzician și probabil acest fapt și-a pus amprenta peste această lucrare.

Unul dintre cele mai recente studii de organologie este și cel al lui **Vladimir Bărbuceanu** (2015), ce are un caracter enciclopedic, autorul vorbind și despre numeroase aspecte ale construcției și ale tehnicilor de interpretare la nai, concluzionând că „Naiul este unul dintre cele mai vechi instrumente muzicale din lume, despre care muzicologul ceh Alex. Buchner spune că „naiul poate fi considerat, alături de xilofon, ca unul dintre cele mai perfecte instrumente primitive” [14, p. 261].

Studii și articole dedicate naiului. Am delimitat mai multe aspecte ale cercetării – istoriografic, morfologic; fizico-acustic. Un loc aparte îl ocupă metodele de nai și teoriile asupra tehnicilor de interpretare. De menționat, că pe lângă numeroasele surse de limbă română, la acest capitol există și o bogată bibliografie despre nai și instrumentele înrudite în limbi de circulație internațională, fapt care a contribuit esențial la propagarea naiului în afara spațiului românesc [27; 78; 99; 163; 167; 195].

O monografie importantă ce poate fi considerată una de referință în domeniu este semnată de marele interpret **Gheorghe Zamfir**. Este vorba de fundamentala și ampla lucrare *Naiul. Instrumentul divinității și al sufletului creator*, [114] editată în 2006 la București. Pentru teza noastră, prezintă interes în primul rând compartimentul dedicat circulației naiului în a doua jumătate a sec. XX, în care autorul vorbește atât despre prezența instrumentului în diverse orchestre „mamut” de muzică populară, cât și despre repertoriul vast pe care l-a interpretat el însuși, începând cu anii '60 și până acum. Sunt importante remarcile autorului ce se referă la prezența naiului în practica interpretativă din acea perioadă: „Se poate afirma că în acest moment (anii 1950 – n.n.) naiul românesc trecea printr-un moment de mare răscruce, aflându-se, chiar, pe cale de dispariție” [idem, p. 95]. Se evidențiază și datele legate de lărgirea semnificativă a repertoriului, de la unul limitat în arealurile folclorice ale Moldovei, Munteniei și Olteniei, la cel din întreg spațiul românesc, inclusiv în zone unde nu se cânta la nai (Banat și Ardeal) și până la un repertoriu academic și de muzică ușoară. Gh. Zamfir vorbește și despre numeroasele sale compoziții în care naiul este inclus în ansambluri de diverse componente. Relevantă pentru cercetarea noastră este concluzia marelui interpret precum că „După un secol de așteptare, în care naiul a început timid, aproape nevăzut, ieșind la suprafață pe măsură ce muzica s-a transformat într-un adevărat business mondial, iată-l astăzi înscăunat ca instrument absolut, (...) instrument care a abordat toate genurile muzicale cu o ușurință și o putere de adaptare uluitoare.” [ibidem, p. 101].

Punându-ne în acord cu această teză, vom urmări în lucrarea noastră scopul de a pune în lumină procesele evolutive prin care naiul într-adevăr a atins culmi ale perfecțiunii atât pe planul specificului construcției cât și pe cel al artei interpretative, în ultimii 50 de ani. Gh. Zamfir mai

vorbește și despre introducerea naiului în toate domeniile muzicii contemporane, oferă numeroase detalii despre numărul, diametrele și parametrii acustici ale tuburilor [ibidem, p. 184-188], cât și despre instrumentele moderne de acordaj și de îngrijire. De asemenea se mai remarcă și amplul capitol introductiv, intitulat *Geneza naiului*, în care găsim informații cuprinzătoare despre nai și instrumentele înrudite cu acesta, de pe toate continentele, din antichitate și până în prezent, numeroasele ilustrații venind în confirmarea acestora. În căutarea celor mai adânci sensuri ale sonorității naiului, maestrul ne relevă, - în opinia noastră, nu fără anumite exagerări, - implicațiile și tangențele spirituale ale acestui străvechi instrument. Merită de menționat și compartimentul didactic unde sunt indicate cele mai importante detalii legate de importanța respirației corecte, exerciții pentru formarea respirației și pentru dezvoltarea tehnicii interpretative. [ibidem, p. 137-173].

Un articol de referință este și cel semnat de **Vasile Nicolescu**, editat în 1954 [84], în suplimentul revistei *Muzica*, din București. Articolul este important pentru noi prin faptul că reflectă „situația la zi” în perioada inițială a ascensiunii naiului în contemporaneitate, Autorul menționează mai multe date despre istoria și denumirea instrumentului la români, oferind un spațiu destul de larg descrierii naiului, acordajului și „îndrumărilor pentru învățarea” acestuia. Deosebit de valoroase pentru cercetarea de față sunt descrierile amănunțite ale „posibilităților tehnice” ale naiului de atunci, luând drept exemplu arta interpretativă a legendarului naist. Acest fapt se pare că reprezintă o primă lucrare cu caracter științific dedicată naiului, ce a avut și un impact major în dezvoltarea ulterioară a organologiei românești.

Un studiu fundamental în domeniul organologiei este monografia lui **Tiberiu Alexandru** (1956) [4], în care găsim un compartiment dedicat naiului. Autorul sintetizează informații existente la acea dată, expunând totodată și importante aspecte ale morfologiei și funcționalității naiului în acea perioadă. O versiune lărgită a articolului despre nai din monografia menționată o regăsim într-un studiu ce poate fi considerat unul de referință în domeniu. Editat ulterior cu titlul *Naiul românesc* (1978), acesta are un caracter exhaustiv, foarte bine documentat și conține aspecte istoriografice, detalii ale construcției și acordajului naiului, răspândirea în arealul românesc, câteva indicații pentru interpretare. Se mai remarcă și schițele biografice ale lui F. Luca, Gh. Zamfir și R. Simion inserate aici, acesta fiind unul dintre puținele articole în care sunt prezentate personalitățile artistice în domeniu.

Un studiu cu caracter monografic dedicat naiului românesc este semnat de cunoscutul cercetător basarabean **Victor Ghilaș**, ce prezintă, deja din perspectiva secolului XXI (2010) [62], o descriere și analiză exhaustivă a artei de confecționare și interpretare la nai. Autorul se oprește pe larg asupra numeroaselor denumiri ale naiului, întâlnite în cele mai diverse țări, aspecte ale

etimologiei acestora, oferă date importante despre nai pe teritoriile române, despre circulația sa pe parcursul secolului XIX-XX, funcționalitatea în cadrul formațiilor instrumentale ș.a. De asemenea, studiul oferă mai multe date istoriografice, menționează un șir întreg de surse ce vizează naiul, caracterizează funcțiile, aspectele morfologice și modurile de manifestare a instrumentului în contemporaneitate. Totodată, este important pentru noi că autorul relevă și contribuția meșterilor constructori de nai, și a interpreților, în actualitate.

Unul dintre cei mai prolifici savanți de limbă spaniolă care au scris lucrări fundamentale despre naiul în Europa, Spania și America de Sud, este **Edgardo Civallo**. Cercetătorul a adoptat o perspectivă diacronică asupra dezvoltării instrumentului, din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Autorul a semnat mai multe studii fundamentale [193; 194] sunt însoțite de un bogat material factologic și ilustrativ bazat pe cele mai recente descoperiri arheologice, istoriografice în domeniu. Autorul se referă și la istoria naiului românesc, vorbind despre originea antică a acestuia, arta lăutarilor ș.a. Studiile lui E. Civallo se remarcă în special și printr-o foarte bună documentare, oferind date ce pot constitui un suport pentru cercetarea de față.

O lucrare de o importanță deosebită pentru teza noastră este semnată de **Denis Klimov**, fizician din Ucraina. Deși nu este un muzician profesionist, D. Klimov a sintetizat cele mai diverse aspecte legate de caracteristicile generale ale instrumentului, particularitățile acusticii și influența parametrilor morfologiei instrumentului asupra timbrului și posibilităților sale tehnice ș.a. Autorul propune mai multe compartimente în care reflectă date importante legate de evoluția naiului și a instrumentelor înrudite de-a lungul timpului, informații valoroase legate de arealul de răspândire, dar și de construcția acestora. Este unul dintre puținii autori care atrage o atenție specială legăturii dintre structură și calitățile sale sonore, arătând că fiecare instrument reprezintă o îmbinare dintre timbrurile fiecărui tub. D. Klimov este de părere că aspectele sonorității instrumentului depind într-o măsură mai mare de construcția instrumentului decât de interpret. Totuși, ca muzician practician, pot să afirm că deși fiecare instrument are propriul specific sonor, totuși, fiecare interpret își dezvoltă un „sunet” propriu, ce nu depinde în totalitate de calitățile instrumentului. În opinia noastră, instrumentul și interpretul au o pondere relativ egală în procesul de formare a sunetului. D. Klimov își axează atenția pe construcția, dimensiunile, posibilitățile tehnice și artistice ale naiului românesc, pe care îl consideră a fi cel mai performant instrument din această familie la ora actuală, considerându-l cel mai adaptat instrument muzicii europene diatonice: „este adaptat pentru a cânta într-un tempo rapid și cu intervale largi, are un

timbru uniform schimbător pe întreg diapazonul și cel mai important, poate produce o gamă cromatică completă.”¹⁰ [126, p. 53].

D. Klimov acordă o atenție deosebită păstrării și îngrijirii naiului – detalii care par deseori puțin importante pentru interpreți. Suntem totalmente de acord cu autorul și dorim să accentuăm caracterul esențial al acestor metode de tratare atât pentru naiști formați cât și pentru elevi și studenți. Autorul descrie foarte minuțios, în cunoștință de cauză, detalii legate de acordaj, curățarea și prelucrarea tuburilor pe interior, cât și despre efectul de „cântare a instrumentului” (perioada de „formare” a sunetului la un instrument nou, prin exersare) – detalii extrem de importante ce influențează asupra formării sunetului și despre care nu s-a mai scris în literatura de specialitate. Cercetătorul se oprește și asupra varietăților ambușurii naiurilor românești pe care le împarte în cinci tipuri, arătând că ambușura constituie un factor important ce influențează timbrul instrumentului.

Lucrarea în cauză este importantă și prin detalierea fiecărui element al tehnicii interpretative la nai, cu mult mai amănunțită decât în alte surse. De asemenea, autorul vorbește despre estetica sunetului, oprindu-se și asupra unor aspecte ale artei interpretative în general. Faptul că monografia este scrisă în limba rusă, o plasează în centrul atenției naiștilor din spațiul post-sovietic, însă prin amploarea problematicilor pe care le abordează și prezentarea aprofundată a acestora, monografia lui D. Klimov poate fi considerată una dintre cele mai importante în domeniu, în contemporaneitate.

Toate aceste lucrări ne oferă o viziune largă asupra instrumentului, ce se bucură astăzi nu doar de o răspândire universală, dar are și o mare importanță culturală și istorică. În acest context, răspândirea și popularizarea naiului în actualitate nu este de loc întâmplătoare și apare ca un rezultat al unor lungi procese de dezvoltare ce continuă până în prezent.

Surse cu caracter didactic – metode de nai, compendii de folclor ș.a. Prima metodă de nai semnată de un autor român, care a avut un impact major în dezvoltarea artei de interpretare la nai în întreaga lume, este cea a merituosului naist **Gheorghe Zamfir**. A fost editată în limba franceză în 1975 [186], a fost tradusă în versiune românească în 2007, fiind foarte populară și până în prezent. Metoda conține două compartimente: teoria instrumentului (poziție, respirație, emiterea sunetului și acordaj) și lecțiile propriu-zise (35 de lecții), ce conțin explicații detaliate, exerciții și exemple muzicale din folclorul românesc. Autorul își prezintă metoda în baza naiului „soprano” cu diapazonul de 20 de tuburi (*si* octava mică – *sol* octava

¹⁰ она приспособлена к игре в быстром темпе и с большими интервалами, имеет равномерно изменяющийся тембр по всему диапазону, и, главное, может производить полную хроматическую гамму.”

treia), la care cânta maestrul în acel timp. Ulterior, diapazonul instrumentului s-a lărgit până la *sol* (22 de tuburi), iar mai apoi până la *re* octava mică (25 de tuburi).

Menționăm că anume Gheorghe Zamfir a fost inițiatorul unor numeroase modalități practice de exersare la nai, explicate cu lux de amănunte în imagini, scheme, tabele etc. Se remarcă în mod special atenția pe care o acordă autorul poziției mâinilor și naiului în timpul cântării. În legătură cu acest fapt a existat o dispută „istorică” între maestrul Gh. Zamfir și reputatul profesor de nai Ion Negură, în urma căreia au fost elucidate mai multe elemente tehnice discutabile în acea perioadă.¹¹ De fapt, Gh. Zamfir, având o bogată experiență interpretativă, a propus soluții optime din punctul de vedere al comodității în interpretare. Cei care i-au urmat școala, însușindu-i metoda, au devenit naiști cu renume, deși o mare parte dintre ei nu au studiat direct cu el. Se știe că maestrul a predat în diferite perioade la București și la Târgoviște, având numeroși discipoli pe întreg mapamondul.

În mod separat am dori să remarcăm și faptul că principiile didactice expuse în această metodă se bazează pe exemple din folclorul românesc, fapt care a trezit un viu interes în Europa pentru această muzică și a constituit o metodă de promovare eficientă a culturii românești în afara țării. Apariția acestei prime metode de nai în Franța poartă și un caracter simbolic, „pregătind” calea spre succes a naiului românesc în întreaga lume. Lucrarea este importantă nu doar prin acest fapt, ci și prin valoarea conținutului său metodic și didactic, fiind foarte bine structurată, accesibilă, motiv pentru care este utilizată până astăzi în predarea naiului, constituind un punct de plecare pentru numeroasele metode de nai care au apărut ulterior la noi și peste hotare [70; 71; 75; 76; 79; 82; 83; 87; 88; 169; 188; 189; 191; 192].

O altă metodă de nai este cea semnată de cunoscutul naist basarabean **Vasile Iovu** (ediția I-a; 1982; ediția a II-a; 2006) [70; 71]. Apărută în 1982, în anii de început ai predării instrumentului în Moldova, a contribuit enorm la dezvoltarea școlii de interpretare la nai în Republica Moldova. Importanța lucrării rezidă, în special, în caracterul ei exhaustiv, aici fiind incluse un șir de aspecte generale și specifice ale tehnicii interpretative la nai. Este important de remarcat, că față de prima ediție, în care se conțineau doar exemple folclorice, cea de-a doua ediție, apărută la o diferență de 24 de ani, conține deja un corpus de melodii din repertoriul academic, în aranjament pentru nai și pian. Acest fapt este semnificativ și marchează evoluția rapidă a acestui instrument, care într-un timp atât de scurt a însușit un larg repertoriu academic.

O altă metodă de limbă română este semnată de naistul și profesorul **Alexandru Pal** (2012) [87], care a înființat prima clasă de nai din sistemul de învățământ preuniversitar din

¹¹ Spicuiuri din interviurile autorului tezei cu maeștrii Boris Rudenco, Serghei Ciuhrii, Grigore Covaliu ș.a.

județul Alba (în cadrul Liceului de Arte *Regina Maria* din Alba Iulia) și prima clasă de nai din sistemul de învățământ universitar din Ardeal (la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca). Metoda sa este una dintre cele mai complete lucrări de specialitate editate recent, în anul 2015 fiind nominalizată la Premiul *Constantin Brâncuși* pentru Artă și Cultură acordat de Academia Română. Faptul că această metodă este scrisă de un autor din Ardeal este semnificativ, mai ales, că A. Pal a adus o contribuție palpabilă în ce privește promovarea naiului în această zonă folclorică, în care naiul este întâlnit destul de rar în formațiile tradiționale.

Printre alte metode cunoscute, disponibile și sub forma de lecții on-line, se bucură de succes și cele semnate de **Oana Lianu** (2006) [75; 76] și **Mădălin Luca (online)** [79]. Deși nu a editat o metodă de nai separată, profesorul **Ion Negură** a semnat recent două ghiduri metodice [82; 83] în care se conțin importante indicații legate de particularitățile de interpretare și predare a naiului. Trebuie să menționăm aici meritul reputatului pedagog, care încă de la începuturile activității sale didactice (1980), a fost titularul claselor de nai în învățământul de toate nivelele, luând ca bază metodele de flaut ale lui Paul Taffanel și Philippe Gaubert, fapt ce a constituit, fără îndoială, nu doar un impuls important pentru dezvoltarea de succes a didacticii naiului și a artei de interpretare, dar a marcat „punct de cotitură” în domeniu, contribuind la descoperirea unui potențial nebănuit al acestui străvechi instrument în muzica academică.

Un loc aparte îl ocupă metodele de nai ale unor autori străini care s-au afirmat deja ca excelenți interpreți și promotori ai instrumentului peste hotare. Una dintre cele mai importante este semnată, în limba engleză, de **Matthijs Koene** (2011) [191], cunoscut naist și profesor din Olanda. Repertoriul lui M. Koene este impresionant de divers, incluzând creații academice pentru nai solo, cât și pentru multiple componente de ansamblu – interpretul s-a remarcat prin faptul că a inclus naiul în ansamblurile de muzică baroc, de rând cu alte instrumente istorice din acea perioadă. Metoda sa se remarcă prin expunerea detaliată a unor tehnici noi pentru naiul tradițional, utilizate cu precădere în interpretarea muzicii academice la nai: *armonice*, *pizzicato*, *flageole*, aspectele problematice ale *glissando* și *legato* etc. Autorul prezintă și un tabel al „matricelor” care reflectă în detaliu dificultățile redării la nai a anumitor sunete, în dependență de înălțime și dinamică. De menționat că aceste aspecte importante au fost elucidate pentru prima dată în literatura de specialitate. Apariția în didactica muzicală europeană a unei astfel de metode, este un fapt deosebit de important, întrucât, în opinia noastră, marchează trecerea și acceptarea definitivă a naiului în rândul instrumentelor academice.

Printre alte metode de nai editate în Europa se remarcă cea a lui **Costel Pușcoiu**, profesor și naist român – emigrat în Olanda în 1982, el a devenit o personalitate importantă în didactica muzicală din Europa. Autorul a elaborat un șir întreg de manuale pentru diverse nivele de

pregătire (începător, mediu și avansat) care au văzut lumina tiparului la prestigioasa editură *Mel Bay*, în mai multe limbi de circulație europeană – engleză, germană, olandeză [169; 170]. Cele cinci volume ale *New Method For Panpipes* conțin explicații extrem de detaliate, bine structurate și exemplificate prin exerciții și studii elaborate minuțios în vederea dezvoltării unui larg spectru de elemente ale tehnicii de interpretare la nai. Printre acestea se remarcă faptul că autorul prezintă modalități de interpretare la naiuri de diferite diapazoane, evidențiind și o serie de hașuri, numite *efecte speciale*, cum sunt *glissando diatonic* și *cromatic*, *portamento*, *armonicele*. Printre altele, C. Pușcoiu este unul dintre puținii autori care explică clar interpretarea *flautando*, *frullato* și a altor efecte speciale, care impresionează adânc publicul. Având în vedere faptul că toate lucrările lui pot fi procurate pe internet și se bucură de o largă răspândire, ținem să menționăm contribuția importantă adusă de C. Pușcoiu în promovarea naiului în Europa și în întreaga lume.

Alături de Costel Pușcoiu, **Joaquim Domide** și **Cornel Pană** sunt unii dintre cei mai proeminenți promotori români ai naiului peste hotare. J. Domide a emigrat în Elveția în 1974 iar începând cu anii 1980 a desfășurat o largă activitate concertistică, dar mai ales didactică, editând inclusiv culegeri de game, exerciții și piese pentru nai care s-au bucurat de un mare succes în țările europene [188; 189]. Printre numeroasele volume editate împreună cu naistul român C. Pană, sunt de remarcat două, pe care le considerăm mai importante. Prima însumează 30 de *Capricii pastorale* pentru nai, aranjate evolutiv conform dificultății de interpretare, iar cea de a doua conține piese pentru două naiuri și pian, în stil de estradă romantică. Se mai remarcă și culegerile de transpuneri ale unor melodii cunoscute din repertoriul academic clasic și romantic. Deși multe dintre melodiile semnate de J. Domide au uneori valoare artistică discutabilă iar culegerile sale didactice conțin un material teoretic explicativ destul de sumar, succesul și popularitatea școlii sale de nai nu a scăzut până în prezent, în special datorită excelentei organizări a activităților legate de studierea propriu-zisă, inclusiv sub formă de lecții on-line, confecționarea și vânzarea instrumentelor și a ustensilelor pentru îngrijire, editarea culegerilor de note pentru nai etc. De menționat, că deși J. Domide a decedat în 2015, toate aceste activități sunt continuate astăzi de elevii săi, având un impact destul de mare în promovarea naiului în Europa.

Având în vedere că instrumentele înrudite cu naiul sunt răspândite la mai multe popoare, este ușor de presupus ca pentru fiecare dintre ele să existe propriile metode didactice. Cu regret, nu avem posibilitatea de a le accesa. Una dintre puținele de care am dispus, prin intermediul internetului, este cea semnată de **Ernesto Cavour** (1974) [192] și se referă la studiul unui instrument bolivian, înrudit cu naiul – *Zampoña*, tuburile căruia sunt aranjate în două rânduri.

Primul rând, numit *ira*, conține 6 tuburi, iar cel de-al doilea – 7 tuburi și poartă denumirea de *arka*. Autorul oferă un număr mare de date despre originea și varietatea instrumentului cât și despre metoda sa de acordare a naiului. Anume acest din urmă element ne-a atras atenția, pentru că prezintă, în mod surprinzător, asemănări cu procesul de acordare al vechiului nai românesc (autorul indică chiar și numărul concret de boabe necesare pentru diferite note).

Includerea în procesul didactic autohton a metodelor de flaut, - așa cum am arătat mai sus, având în vedere similaritatea tehnicilor interpretative dintre nai și flaut, - a asigurat succesul artei contemporane de predare și interpretare la nai. Printre acestea se numără și fundamentala metodă de flaut scrisă în sec. XVIII de marele muzician german **Johann Joachim Quantz**, care a prezentat tehnicile de bază ale interpretării la flautul traversier, strămoșul direct al flautului modern, punând bazele interpretării la instrumentele de suflat [125]. O altă metodă de flaut a fost editată în 1923 de muzicienii francezi **Paul Taffanel** și **Philippe Gaubert** și constituie un punct de reper în didactica flautului și a naiului până astăzi. Cele 6 volume ale *Methode complete de flute* conțin, pe lângă aspectele generale ale interpretării și date prețioase legate de realizarea ornamentelor, exerciții pentru dezvoltarea articulației (*staccato*, *legato*, atacul sunetului) ș.a. Ultimele trei volume conțin studii de dezvoltare progresivă a tehnicii, inclusiv studii de virtuozitate [173]. O valoroasă metodă de flaut apărută recent (2011) sub auspiciile Conservatorului din Moscova, utilizată încă destul de puțin în procesul didactic contemporan, este semnată de autorul rus **Oleg Tantzov** – *Новые приемы игры на флейте* [138]. Printre alte lucrări de referință în domeniul practicii interpretative la instrumentele de suflat moderne sunt cele semnate de profesorul român **Ioan Avesalon** – *Principii generale de studiu si interpretare la instrumentele de suflat* – editată în 2005 [8] și *The simple flaut*, scrisă de profesorul francez **Michel Debost**, editată în 2002 [151].

Impactul implementării în practica didactică contemporană a metodelor de nai și de flaut este inestimabil, conducând nu doar spre dezvoltarea fără precedent a artei de interpretare la nai, ci și la apariția unui amplu repertoriu academic pentru acest instrument, cât și la ascensiunea și afirmarea sa pe plan universal.

Cercetări din domeniul acusticii naiului. Deosebit de importante pentru teza noastră sunt două articole scrise de autori italieni și australieni, axate pe aspectele fizico-acustice ale naiului. Primul dintre acestea, *Archaeology and virtual acoustics. A Pan Flute from ancient Egypt* se referă la reconstituirea unui nai antic, descoperit în anii 1930 în Egipt și cercetat prin mijloacele tehnice moderne abia în 2016 [146]. Instrumentul s-a păstrat aproape intact, sub formă pietrificată, iar cercetările au relevat o uimitoare asemănare dintre anticul artefact și naiul românesc modern, lungimile și diametrul tuburilor cărora sunt practic egale, fapt din care putem

deduce că acordajul acestora este identic. Diapazonul instrumentului-artefact numără 14 tuburi (frecvențele sunt date într-un tabel, cu aproximație), cuprind 2 octave, G^1 - G^3 , ce constituie diapazonul de bază al naiului contemporan.

Un alt articol, intitulat *Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes*, este semnat de cercetătorul australian **Neville Horner Fletcher** (2004) [155] și a avut o anumită rezonanță în mediile științifice din domeniul general al acusticii. N. H. Fletcher remarcă perfecțiunea acustică a naiului românesc (menționând înregistrările de muzică clasică ale lui Gh. Zamfir) și descrie parametrii tehnici ai naiului, în lumina ultimelor descoperiri ale fizicii acustice moderne, aducând inclusiv și date experimentale. Deși sunt foarte interesante, concluziile autorului au un impact mai degrabă în domeniul fizicii acustice, decât în cel muzical.

Surse despre meșterii de naiuri și arta construirii naiurilor. Dezvoltarea spectaculoasă a artei interpretative la nai nu ar fi fost posibilă fără aportul remarcabil al unor meșteri, înaintași în domeniul confecționării naiurilor, începând cu a doua jumătate a secolului XX. Mereu în căutarea tehnicilor noi de confecționare a instrumentelor de o calitate acustică din ce în ce mai bună, alături de interpreți, ei au dus faima naiului românesc în întreaga lume. Cu părere de rău, sursele studiate nu conțin informații despre meșterii de naiuri de la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. XX, pe când naiul fusese supus suprimării. Primele date despre un constructor de naiuri le găsim cu referire la F. Luca, care a activat în perioada interbelică – după unele surse, renumitul naist își confecționa naiurile singur; conform altor date – reputatul naist cânta pe naiurile lui „Manda, frizerul ciung” [88].

Conform lui **Sergiu Bărbuța**, printre primele instrumente profesionale de la noi din țară sunt cele confecționate începând cu anii 1950 de meșterul și interpretul Tudor Captari din Costiceni, raionul Noua Suliță, Ucraina [13]. Maestrul D. Blajinu, cu care erau prieteni, împărtășind pasiunea pentru nai, iar mai târziu și V. Iovu, și-au început activitatea la instrumentele confecționate de acesta. Astfel, instrumentele sale au avut o importanță crucială în ascensiunea naiului în viața muzicală din Moldova.

În anii 1960 a activat poli-instrumentistul Petre Zaharia, solist al orchestrei *Fluieraș* (1952-1975) și *Lăutarii* (1976-1978), meșter de instrumente populare. Printre puținele surse în care este amintit acest reputat meșter, este studiul organologic al lui **V. Babii** [9]. Totuși, deși P. Zaharia astăzi este renumit pentru naiurile sale, cercetătorul îl prezintă ca pe un meșter de fluier, ocarine, taragoate. În interviurile realizat de autorul tezei, am descoperit că în activitatea sa P. Zaharia s-a inspirat din naiurile confecționate de T. Captari, construind și perfecționând acest instrument, aducând un aport substanțial în revoluționarea construcției naiului contemporan prin schimbarea unghiului curburii, atenția deosebită în alegerea materialelor pentru confecționarea

naiurilor, etc. P. Zaharia a reușit să creeze instrumente de o calitate sonoră mult mai înaltă, acest lucru permițând creșterea nivelului interpretativ atât din punct de vedere tehnic cât și acustic. Naiurile confecționate de el sunt considerate și astăzi ca fiind printre cele mai bune ca sonoritate și comoditate în interpretare.

A. Druță, autorul acestei teze, a semnat mai multe materiale despre contribuția meșterilor de nai în dezvoltarea artei acestui instrument în contemporaneitate [49; 50, 53]. În articolul *Contribuția constructorilor de nai la afirmarea acestui instrument în contemporaneitate* [49] au fost consemnate mai multe date despre o personalitate proeminentă care a avut un aport substanțial în propagarea naiului în întreaga lume – Liubomir Iorga – cunoscut promotor al culturii naționale, meșter de instrumente populare. Lucrând în atelierul de muzică ce activa pe lângă Ministerul Culturii, maestrul a confecționat și readus în actualitate instrumentele aerofone tradiționale – fluiere, cimpoaie, ocarine, drâmbes, tilinci, cavaluri ș.a., remarcându-se și prin inventarea unui instrument original, pe care l-a denumit *iorgofon*. L. Iorga a fost reprezentantul direcției tradiționaliste în construcția instrumentelor, cântând la nai „după moda veche”, utilizând biluțe de ceară și fasole pentru a schimba tonalitatea și a obține sunetele alterate. Este interesant că naiurile confecționate de L. Iorga sunt utilizate și în prezent de către unii interpreți, întrucât o mare parte dintre acestea au fost construite cu acordaj fix.

Rezultatele cercetărilor noastre, publicate în articolul intitulat *Contribuția meșterului Gr. Covaliu la dezvoltarea artei de construcție a naiului în spațiul românesc* [50], relevă, că unul din cei mai importanți continuatori ai tradițiilor de construcție a instrumentelor, stabilite de P. Zaharia, este meșterul din Republica Moldova, Grigore Covaliu, care se numără printre cei mai renumiți meșteri de naiuri, iar la instrumentele lui cântă cei mai renumiți artiști. Aportul adus de meșterul Gr. Covaliu în construcția și perfecționarea tehnică a naiului este unul substanțial. Activitatea sa coincide cu o perioadă în care naiul se afirma tot mai mult în viața artistică din spațiul românesc, iar clasa de nai de la Chișinău cunoștea o dezvoltare impresionantă. Toate acestea au necesitat instrumente de înaltă calitate, oferite datorită dragostei pe care o poartă acestui instrument, perseverenței și talentului său. Instrumentele lui Gr. Covaliu își au locul în colecțiile interpreților din țară, dar și a celor de peste hotarele ei, meșterul creând instrumente de o valoare ireproșabilă, de înaltă performanță, pentru naiști din SUA, Coreea de Sud, Argentina, Rusia, România ș.a.

Conform investigațiilor noastre reflectate în alt articol publicat, cu titlul *Inovații în arta contemporană de confecționare a naiului: meșterii Ion și Ionuț Preda*, unul dintre cei mai renumiți meșteri de naiuri, recunoscuți în întreaga lume este Ion Preda [53]. Având o pregătire profesională tehnică, a îmbinat matematica cu muzica și, la început singur, iar mai apoi împreună

cu fiul său Ionuț Alexandru Preda, au experimentat și implementat numeroase inovații în construcția naiului contemporan. Printre cele mai importante realizări ale meșterilor se numără experimentarea cu cele mai diverse materiale – astfel, ei au construit naiuri din: *bambus, tonchin, abanos, palisandru, tisă, corn, paltin creț* ș.a. De asemenea, ei au realizat calcule de precizie pentru diapazoanele și volumele interioare a tuburilor naiului, în dependență de materialele utilizate. Cel mai nou material folosit la naiurile *Preda*, cu rezultate acustice extraordinare este alama. În dorința de a diversifica sunetul naiului, în ultimele decenii, I. Preda a început să testeze diferite metode de captare a sunetului naiului. Astfel, el a venit cu ideea de a monta doze-microfon pe fiecare tub al naiului, acest lucru permițând amplificarea sunetului naiului fără a avea parte de reacții acustice nedorite (microfonie). Toate aceste inovații marchează începutul unei noi etape în dezvoltarea tehnică a naiului.

În mod special am dori să menționăm și faptul că revoluționarea tehnică a naiului a avut loc și datorită colaborării dintre meșteri precum Gr. Covaliu; tatăl și fiul Preda și interpreți cum sunt D. Drăghici, Gh. Zamfir, B. Rudenco, și unii și alții aducându-și aportul în dezvoltarea tehnicilor de interpretare în baza noilor descoperiri ce țin de construcția și sonoritatea instrumentului, lărgirea diapazonului acestuia etc.

Trebuie să menționăm că astăzi și firmele mari, producătoare de instrumente muzicale din lume confecționează naiuri. Totuși, chiar dacă acestea sunt oarecum mai accesibile, oricum instrumentele de manufactură, confecționate de meșterii P. Zaharia, Gr. Covaliu, I. și I. Preda ș.a. oferă cele mai bune calități tehnice și acustice și sunt preferate de artiștii profesioniști.

Surse muzicologice. În procesul lucrului asupra tezei am studiat mai multe surse muzicologice dedicate problemelor componisticii contemporane (în special, ale celei naționale), semnate de autori precum E. Mironenco, G. Cocearova T. Muzica ș.a. Monografia fundamentală a **Elenei Mironenco** *Arta componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)* [134], este deosebit de actuală pentru cercetarea noastră, în special, pentru studierea creațiilor originale scrise pentru nai de autori contemporani, având un limbaj componistic de factură postmodernistă. Astfel, reputatul muzicolog indică asupra unor principii de importanță majoră pentru înțelegerea și cercetarea muzicii contemporane, printre care menționăm *transformarea (caracterul tranzitoriu, de trecere)* proceselor culturale contemporane, legate de evenimentele social-istorice și culturale ce au avut loc la noi în republică pe parcursul secolului XX, „ca modalitate principală de actualizare a trecerii (tranziției)” [idem, p. 13]; *globalizarea*, „ce se dezvoltă cu rapiditate având un caracter multi-vectorial” [ibidem, p. 13]; *postmodernul* (tratat în sens larg, ca viziune complexă asupra tuturor laturilor vieții în general) și *postmodernismul* (ce se manifestă „doar în arta muzicală și în

însăși materia muzicală” [ibidem, p. 17]). Și articolul semnat de T. Muzîca [135], dedicat Concertului pentru nai de T. Zgureanu, ne-a fost de un real folos, numărându-se printre puținele surse despre creațiile compozitorilor moldoveni pentru nai. De asemenea, am studiat și o serie de lucrări din domeniul teoriei artei interpretării muzicale [120; 122], ce ne-au ajutat să înțelegem și să analizăm specificul interpretării creațiilor pentru nai analizate.

1.3. Particularități ale interpretării la nai în surse teoretice și metode didactice

Una din principalele trăsături sonore ale naiului, remarcată de o serie întreagă de cercetători din trecut și prezent, rezidă în faptul că este un instrument monofon la care nu pot fi emise mai multe sunete simultan. Aceasta este cauza principală pentru care, în general, naiștii sunt nevoiți să adapteze lucrările preluate din repertoriile altor instrumente: vioară, flaut, oboi, clarinet, saxofon, trompetă ș.a. (spre exemplu, în cazul transunerii notelor duble sau acordurilor de la vioară, naiul va cânta mereu doar sunetul principal). Se știe, că „Naiul este un instrument melodic. În orchestre el cântă melodia sau dublează melodia viorii prime. Pe lângă aceasta prin sonoritatea sa caracteristică, aduce un colorit viu și luminos în complexul ansamblului. Iar în funcție de mișcare și intensitate, îmbogățește melodia prin diferite pasaje variate, în forme de game sau fragmente de game diatonice, mai puțin cromatice, în orice registru.” – scria V. Nicolescu în anii 1950 [84, p. 12]. Totuși, realizările artei naiului în contemporaneitate au generat chiar și în privința acestei aserțiuni axiomatice anumite excepții. Astfel, în arta de interpretare contemporană, la nai (cât și la flaut) pot fi produse simultan până la trei sunete, această posibilitate datorându-se „activării” armonicelor specifice naiului (sau, în cazul flautului, prin utilizarea unei anumite combinații de clapete). Inovația în cauză este utilizată astăzi chiar în creațiile muzicale contemporane, scrise pentru nai.

Una din cele mai vechi surse despre acest instrument o reprezintă însemnările lui **Jean Louis Carra**, om politic și de cultură francez (1777), în care autorul arată că naiul, care „face parte din instrumentele țării” este „un fluier cu opt găuri (naiul), în care suflă plimbându-se în sus și în jos sub buze” [178]. Însăși T. Burada, la sfârșitul secolului al XIX-lea (1885), descrie posibilitățile tehnice ale naiului, care, la acel timp în Moldova avea „până la optsprezece țevi” (*cism – fis3*) fiind acordat în Re major, iar în Valahia „sunt și acele care au și până la douăzeci și trei, unele chiar și mai multe” [24, p. 105]. Conform lui **T. Burada**, tehnica naiului la acel timp era destul de avansată: „Afară de aceste note (ale diapazonului indicat – n.n.), se poate face pe el cu ușurință și gama cromatică, depinde numai de *modul* în care se suflă în țevi” (subl. n.) [24, p. 106]. Este interesant că cercetătorul nu amintește nimic despre acordajul cu boabe de fasole etc., după cum aflăm ulterior din studiul fundamental de organologie al lui **T. Alexandru** (1956) [5, p. 73] și din articolul ui **V. Nicolescu** (1954), care consideră acest procedeu ca fiind „mai

avansat, care se datorește în primul rând spiritului inventiv al artiștilor ce se străduiesc să-și perfecționeze instrumentul, mărindu-i posibilitățile lui tehnice și, în al doilea rând, nevoii de a-și putea îmbogăți repertoriul muzical” [84, p. 12]. Ultimul dintre autori descrie detaliat ambele procedee de emiterie a notelor alterate.

De la distanța de mai bine de jumătate de secol de evoluție a artei de interpretare la acest instrument în contemporaneitate, putem afirma că metodica interpretării cu utilizarea boabelor, pietricelelor, alicelor etc., nu s-a dovedit a fi eficientă în practica interpretativă, fiind foarte incomodă și limitând posibilitățile interpretului. Totodată, analizând sursele date din punctul de vedere al interpretului (autorul tezei de față), constatăm că T. Burada, vorbind despre tehnica emiterii sunetelor alterate la nai, se referă anume la poziția buzelor în timpul cântării și nicidecum la schimbarea poziției instrumentului – „modul în care se suflă în țevi” însemnând *schimbarea direcției fluxului de aer în tub* (subl. n.). V. Nicolescu și T. Alexandru vorbesc, în schimb, despre executarea alterațiilor „printr-o ușoară înclinare a naiului cu partea de jos în afară” [84, p. 12; 4, p. 74], adică despre necesitatea schimbării poziției instrumentului în cântarea acestor note, fără să amintească nimic despre poziția buzelor.

Acest detaliu important ne vorbește despre faptul că arta de interpretare la nai din perioada sfârșitului secolului al XIX-lea era destul de avansată. Putem conchide că, în prima jumătate a secolului XX vechea tehnică a „poziției buzelor” a fost „înlocuită” cu „tehnica boabelor”, fiind „redescoperită” abia în cea de-a doua jumătate a secolului de către mari naiști precum Gh. Zamfir, S. Stanciu ș.a., care le-au îmbinat, dezvoltând, în baza ambelor tehnici, o artă interpretativă de excepție.

În general, ar fi de remarcat, că cercetările semnate de V. Nicolescu și T. Alexandru – de altfel, studii de referință în etnomuzicologia românească – coincid cu începuturile ascensiunii artistice a naiului românesc. Caracterizarea posibilităților tehnice ale instrumentului de către acești cercetători, în perioada anilor 1950, sunt cât se poate de elocvente: „În orchestră naiul cântă melodia sau dublează melodia viorii prime, îmbogățind-o prin diferite glissande repezi, suitoare și coborâtoare, deosebit de caracteristice, obținute prin mișcarea repede spre dreapta și spre stânga a instrumentului în fața buzelor. Tehnica naiului mai permite portamente (coborâre treptată, ca o alunecare a sunetului până la un interval de sextă și revenirea la înălțimea lui normală) prin înclinare și revenirea la poziția inițială a tuburilor, staccate, formule melodice construite pe sunete vecine sau apropiate și mordente. Sunt foarte greu de executat arpegii și pasaje cromatice în mișcare repede.” [4, p. 71-75]; „Tehnicii naiului nu-i sânt străine nici ornamentele în general ca: apogiaturile simple și duble, mordentele, groupetto-urile etc. Apogiatura sol diez se ține prin înclinarea tubului la, do din tubul do poziția lui naturală, re diez

prin înclinarea tubului mi ș.a.m.d. De asemenea se pot obține formule melodice și ritmice pe sunete vecine, în același registru sau între registrul mediu și acut. Prin staccato, naiul aduce un efect ritmic specific care se obține printr-o puternică izbire întreruptă a coloanei de aer în tuburile respective. În mișcările repezi se execută cu greu trilurile, pasajele cu intervale mari (arpegiile), mai ales dacă acestea au valori de șaisprezecimi.” (...) autorul concluzionând că, „Conduc de un virtuos instrumentist, naiul poate să realizeze cele mai complicate melodii oglindind prin posibilitățile sale tehnice și sonore întreaga gamă de simțăminte omenești [84, p. 14]. Odată cu evoluția semnificativă a artei de interpretare la nai în cea de-a doua jumătate a secolului XX și până în prezent, dificultățile tehnice descrise de autori nu mai prezintă un nivel de complexitate, pe parcursul anilor, acestea fiind depășite. Astfel, pe plan comparativ, observăm saltul enorm care a avut loc în acest domeniu în perioada imediat următoare.

Profesorul bălțean **V. Babii**, care descrie pe larg atât construcția, cât și tehnica de interpretare la acest instrument, este, printre altele, și unul dintre puținii autori ce arată că naiul sună cu o octavă mai jos decât notarea, iar „Acest lucru are loc din cauza că tubul în partea de jos este astupat, iar aceasta face ca, în urma suflării cu prima intensitate, să se formeze o pătrime din unda sonoră și, respectiv, frecvența este de două ori mai mică decât la fluier, iar sunetul produs sună la o octavă inferioară.” [9, p. 91]. V. Babii indică asupra unor trei elemente esențiale în procesul de respirație în timpul executării la nai: inspirația, reținerea aerului și expirația; vorbește despre importanța diafragmei și despre procesul emiterii propriu-zise a sunetului (în care au loc acțiunile de atac și fixare): „În procesul emiterii propriu-zise a sunetului au loc acțiunile de atac și fixare. Spre exemplu, atacul cere o expirare bruscă (explozivă) a aerului din plămâni. Limba în cazul dat îndeplinește funcția supapei. Atacul sunetului depinde, astfel, de energia și plasticitatea mușchilor linguali. După atac neapărat urmează acțiunea de fixare a sunetului, care face sonoritatea compactă, clară și plăcută. Șuvoiul de aer expirat trebuie să fie proiectat spre centrul superior al tubului, mai ales la emisia sunetelor prelungi.” [9, p. 91].

În monografia sa, **D. Klimov** [126] descrie extrem de detaliat procesele de interpretare la nai, dedicând compartimente separate fiecărui element al tehnicii interpretative la acest instrument:

- „Tehnica de interpretare;
- Poziția interpretului și a instrumentului;
- Tehnica respirației la instrumentele aerofone de lemn;
- Ambușura și primele sunete;
- Articulația și ritmul;
- Bazele teoriei muzicii;

- Mișcarea instrumentului și intervalele;
- Hașurile;
- Intervale mai complexe;
- Alterațiile și tehnica interpretării semitonurilor;
- Dinamica,
- Bazele intonației;
- Alte tonalități;
- Ornamentarea;
- Tehnici specifice de emiteră a sunetului;
- Perfecționarea articulației;
- Estetica sunetului;
- Selectarea repertoriului,
- Lucrul asupra creației muzicale,
- Evoluarea în fața publicului”¹² [126, p. 3].

Complexitatea și amploarea studiului citat contribuie mult la cunoașterea particularităților de interpretare la naiul românesc contemporan.

Din perspectivă actuală, **V. Ghilaș** caracterizează posibilitățile tehnice ale naiului românesc: „Posibilitățile tehnice ale naiului permit interpretarea de portamente, staccate, mordente, pasaje melodice în glissando, diferite formule melodice construite pe trepte apropiate. (...) Scara pe care o emite naiul este cea diatonică, însă prin modificarea poziției instrumentului spre interior sau spre exterior se pot obține, față de scara obișnuită, și sunete intermediare, cromatice și chiar infra cromatice.” [62].

Într-un alt studiu apărut recent, semnat de **V. Bărbuceanu**, autorul consemnează că „Tuburile distribuite în poziție verticală, ușor concavă, așezate în ordine crescândă de la stânga spre dreapta, sunt unite între ele cu o vergea. Baza fiecărui tub este blocată cu un dop, iar extremitatea superioară este deschisă și rotunjită. Acordajul N. se obține prin introducerea unor bile de ceară. Fiecare tub emite un singur sunet, creându-se în totalitate o suprafață sonoră diatonică. Pentru a cromatiza întinderea sonoră, instrumentistul folosește o tehnică specială, mișcând N. spre interior sau spre exterior.” [14, p. 261].

¹² Техника игры; Положение игрока и инструмента, постановка; Техника дыхания при игре на деревянных духовых; Амбюшюр и первые звуки; Артикуляция и ритм; Основы музыкальной грамоты; Движение и интервалы; Штрихи; Более сложные интервалы; Альтерация и техника игры полутонов; Динамика, начала интонирования; Изучаем прочие тональности; Орнаментика; Специфические приемы звукоизвлечения; Совершенствование артикуляции; Эстетика звука; Набор репертуара, работа над произведениями, выступления перед публикой.

Tehnici de interpretare la nai sunt descrise și în sursele didactice, apărute la confluența secolelor XX-XXI – în acest sens, metodele de nai reprezintă un pas gigantic în ceea ce privește descrierea, cunoașterea, sistematizarea tehnicilor de interpretare și a mijloacelor de expresie ale naiului, contribuind esențial la dezvoltarea artei naiului în spațiul românesc și universal. Fiind semnate, în majoritatea cazurilor, de interpreți consacrați, aceste suporturi didactice demonstrează clar că pe parcursul perioadei date, naiul nu doar s-a afirmat ca instrument academic, ci a evoluat și în ce privește arta de interpretare. Numeroasele metode de nai românesc elaborate pe parcursul a mai bine de jumătate de secol (Gh. Zamfir (1975, Franța), A. Domide (1994, Elveția), V. Iovu (Ed. I, 1982, Ed. II, 2006, Republica Moldova), O. Lianu (2006, Oradea, România), M. Koene (2011, Olanda) ș.a.), au constituit repere în educația muzicală și profesionistă a generații întregi de naiști care au studiat și și-au perfecționat măiestria în baza acestora. Începând cu metoda lui Gh. Zamfir, fiecare dintre acestea, a adus, progresiv, elemente și detalii noi în tehnica naiului, reflectând etapele transformării naiului într-un instrument de talie universală, prin afirmarea sa în majoritatea domeniilor muzicii contemporane.

Deja în primele metode de nai, apărute la un interval de timp relativ scurt una de cealaltă – cea a lui **Gh. Zamfir** (1975) și **V. Iovu** (1982 – ed. I; 2006 – ed. II), găsim întâi de toate o delimitare clară a mijloacelor de expresie și a tehnicilor de execuție la instrument: 1. poziția instrumentului și a instrumentistului; 2. emiterea sunetului; 3. respirația; 4. atacul sunetului; 5. acordajul. [70; 71]. Totodată, V. Iovu, în ambele ediții ale metodei sale, explică detaliat obținerea sunetelor alterate, *vibrato*, *staccato* și *staccatissimo*, acordajul ș.a. Și în metodele apărute ulterior găsim, practic, aceeași delimitare: 1. tehnica buzei; 2. *legato*; 3. tehnica limbii și articulația; 4. tehnica respirației; 5. *vibrato*; 6. tehnica emisiei sonore [75; 76]. Tot maestrul Gh. Zamfir, în prima sa metodă de nai, prezintă un șir întreg de modele și practici de exersare la nai, utilizând numeroase scheme și tabele. Autorul vorbește despre importanța poziției mâinilor și a naiului în timpul cântării, din perspectiva bogatei sale experiențe interpretative, propunând soluții interpretative general acceptate și utilizate până în prezent.

Tehnicile specifice artei naiului, prezentate în contextul metodicilor didacticii muzicale contemporane de către profesorul **I. Negură** [82; 83], reflectă meritul deosebit al reputatului pedagog chișinăuian, care a introdus cunoscutele precepte ale metodei de flaut de P. Taffanel și Ph. Gaubert în studiul naiului, în învățământul de toate nivelele, fapt care a influențat substanțial calitatea procesului de predare a naiului, contribuind, implicit, și la dezvoltarea fără precedent a artei de interpretare la acest instrument, la confluența secolelor XX-XXI..

O contribuție esențială, în această ordine de idei, o aduc metodele de nai scrise de autori străini (europeni), printre care se remarcă cea semnată de naistul **Matthijs Koene** 2011 [191],

care abordează, prin prisma propriei experiențe scenice, mai ales aspectele interpretării repertoriului academic, inclusiv al celui contemporan, în care a excelat. Găsim în metoda sa descrierea unor tehnici noi pentru naiul tradițional românesc – *armonicele*, *pizzicato*, *flageolete*, aspectele problematice ale *glissando*-urilor și ale *legato*-urilor etc., despre care vom vorbi mai pe larg în capitolul 4.

Prin metoda sa, M. Koene, „legitimează” prezența naiului în rândul instrumentelor contemporane academice, demonstrând în practica de concert și descriind pe plan teoretic largile posibilități tehnice ale acestuia. M. Koene oferă și o serie întreagă de „matrice” pentru fiecare tub, în care este descrisă posibilitatea interpretării armonicilor și dificultatea cu care aceste sunete pot fi emise, fapt ce constituie un studiu inedit în domeniu.

De asemenea, autorul prezintă și specificul interpretării sunetelor alterate la nai, în care principiul de bază este enarmonismul, bemolul și diezul fiind interpretate pe același tub. Astfel, la nai *la diez* este egal enarmonic cu *si bemol*:

Exemplul 1.1. Bemolul și diezul la nai sunt interpretate pe același tub



Naistul are posibilitatea de a folosi acest fenomen, datorită căruia va putea citi note la fel de ușor în diferite tonalități. Notația enarmonică nu este deci necesară.

Studierea surselor științifice din domeniul etnomuzicologic, organologic, muzicologic, a unor surse istoriografice, din domeniul arheologiei și acusticii muzicale, a unei vaste literaturi didactice legate de predarea naiului etc., a permis **argumentarea actualității și importanței temei abordate** în cercetarea de față, care sunt determinate de amploarea fenomenului de dezvoltare a artei de interpretare la nai începând cu a doua jumătate a secolului XX și până în prezent. Depășirea cadrului folcloric și asimilarea naiului în toate domeniile muzicii contemporane – de la muzica renașterii, baroc, clasică-romantică până la cea contemporană, de la muzica de teatru și film la cea de estradă și jazz, rock etc., a însemnat o etapă calitativ nouă pentru acest instrument și pentru cultura muzicală națională în general. Totuși, chiar dacă dispunem de numeroase informații de ordin enciclopedic, istoric, istoriografic, didactic despre nai, în pofida interesului pe care l-a suscitat naiul ca model de virtuozitate și artistism, în prestațiile scenice ale marilor artiști, literatura de specialitate nu dispune de o cercetare riguroasă în care ar fi prezentat, din perspectivă științifică contemporană, întregul tablou al fenomenului în cauză.

Astfel, actualitatea și importanța temei propuse spre cercetare, a determinat **scopul investigației** de față – de a elucida particularitățile artei de interpretare la nai la confluența secolelor XX-XXI în spațiul românesc. În baza analizei situației în domeniu, a evenimentelor culturale cu rol esențial ce au avut loc în perioada dată, a investigațiilor și a experienței profesionale a autorului, a fost preconizată realizarea următoarelor **obiective**:

- relevarea particularităților parcursului istoric al naiului și a impactului acestuia în spațiul cultural românesc și pe plan internațional;
- evidențierea importanței învățământului muzical la dezvoltarea artei de interpretare la nai;
- identificarea modificărilor inovative în domeniul construcției naiului, aprecierea rolului meșterilor de naiuri, în acest proces;
- investigarea sub aspect diacronic a tehnicilor de interpretare la nai;
- analiza tehnicilor contemporane de interpretare la nai și a contribuției naiștilor consacrați la dezvoltarea acestora;
- examinarea noilor abordări interpretative în baza repertoriului original și cel transcris pentru acest instrument.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Afirmarea universală a naiului la confluența secolelor XX-XXI, ca instrument muzical cu potențial și posibilități tehnice și artistice deosebite, reprezintă o realitate culturală și o realizare excepțională a artei de interpretare în contemporaneitate. Trecerea în revistă a celor mai importante surse ce reflectă acest proces a permis identificarea factorilor determinanți ai amplului și vertiginosului proces de dezvoltare a acesteia:

- manifestările seculare ale naiului în tradiția populară, în special, în arta lăutarilor;
- deschiderea claselor de nai la instituțiile de învățământ muzical;
- abordarea unui repertoriu academic tot mai larg și mai complex și, implicit, creșterea nivelului tehnic și artistic al interpretării etc.;
- dezvoltarea artei de confecționare a naiurilor, ce a oferit interpreților instrumente performante, de înaltă calitate sonoră, contribuția meșterilor fiind indiscutabilă;
- activitatea concertistică acasă și peste hotare a unor virtuozii de talie universală, ce a asigurat promovarea la scară națională și internațională a artei de interpretare la nai.

2. Analiza unei vaste bibliografii istoriografice ce vizează activitatea lăutarilor, care au fost principalii protagoniști ai dezvoltării artei naiului, din cele mai vechi timpuri și până în prezent, a permis consemnarea principalelor repere ale destinului artistic al naiului, prezent în cultura

noastră din cele mai vechi timpuri. Începând cu secolul al XIX-lea, naiul a suscit interesul compozitorilor, care l-au inclus în partiturile lor iar în secolul XX a fost asimilat în muzica academică contemporană, ocupând un loc important în patrimoniul organologic universal.

3. În literatura de specialitate există un bogat volum de informații ce reflectă diferite aspecte ale problemicii studiate, ce au fost sistematizate în: surse cu caracter enciclopedic (John Steiner, Elena Koleada, Curt Sachs, Andre Schaeffner), cercetări de organologie (Tiberiu Alexandru, Ion Vizitiu, Nicolae Gâscă; Alexandru Pașcanu, Ovidiu Papană, Vladimir Babii), monografii și articole dedicate naiului (Gheorghe Zamfir, Tiberiu Alexandru, Vasile Nicolescu, Victor Ghilaș Eduardo Civallero, Denis Klimov ș.a.), surse cu caracter didactic (metode de nai ș.a.), articole din domeniul acusticii, materiale în care se dezvoltă procesul de construire a naiului și despre contribuția meșterilor de nai [49-54; 124], surse muzicologice [130, 133, 134, 135, 136], inclusiv cercetări din domeniul teoriei artei interpretative [128, 137, 121, 118, 142, 143] ș.a. Analiza și aprecierea critică a tuturor acestor surse a permis evaluarea gradului de cunoaștere a problemelor abordate în teză și, totodată, a direcțiilor de cercetare în cadrul acesteia.

4. Impactul învățământului muzical în dezvoltarea artei naiului contemporan, în contextul unor procese sociale și culturale progresiste ce au avut loc în perioada delimitată, s-a manifestat prin:

- deschiderea claselor de nai, la toate nivelele învățământului muzical din Republica Moldova, în anii 1980;
- contribuția profesorilor – Fănică Luca, Vasile Iovu, Ion Negură, Gheorghe Zamfir, Simion Stanciu, ș.a. – care au pus bazele studiului instituțional al naiului în spațiul românesc pe principii didactice și metodologice moderne, este semnificativă;
- lărgirea repertoriului didactic academic din punctul de vedere al dificultății, ce a impulsionat creșterea măiestriei interpretative, atât a muzicii academice și a celei folclorice;
- elaborarea și publicarea unor importante metode de nai, în limbile română și engleză, în spațiul românesc, european și internațional, ce a permis sintetizarea cunoștințelor și realizărilor predării artei de interpretare la nai;
- stabilirea unor principii didactice solide, axate pe practica interpretativă-concertistică a profesorilor, elevilor și studenților a asigurat continuitatea acestor cunoștințe până în prezent.

5. Trecerea în revistă a elementelor de bază, dificultăților și particularităților tehnicii interpretative naistice, reflectate în surse științifice și științifico-didactice fundamentale, semnate de autori renumiți în domeniu – Teodor Burada, Tiberiu Alexandru și Vasile Nicolescu, Vladimir Babii, Denis Klimov, Gheorghe Zamfir, Oana Lianu, Ion Negură ș.a. – a permis pe de o parte, sintetizarea informațiilor legate de acest subiect, iar, pe de alta, crearea unei viziuni de ansamblu

asupra teoretizării științifice și didactice a artei de interpretare la nai în contemporaneitate. Astfel, la confluența secolelor XX-XXI, tehnicile de interpretare la nai au cunoscut un salt calitativ major, o dezvoltare semnificativă în sensul creșterii virtuozității tehnice, a posibilității de realizare a unor procedee de sonorizare inaccesibile în trecut etc.

6. În acest sens, esențială este contribuția unor autori de materiale cu caracter didactic, maeștri al naiului precum Gh. Zamfir, V. Iovu, O. Lianu, M. Koene ș.a., care, atât prin realizarea unor metode de nai, cât și prin măiestria lor interpretativă, au avut un impact decisiv în procesul de predare, dezvoltare și implementare a realizărilor și inovațiilor în domeniul dat, propunând și experimentând noi abordări ale proceselor de respirație, frazare, ornamentare, depășire a dificultăților tehnice etc.

2. MODERNIZAREA CONSTRUCȚIEI NAIULUI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI

Construcția naiului contemporan a cunoscut o modernizare spectaculoasă în perioada delimitată, fapt ce a avut un impact enorm în procesul de afirmare a instrumentului în cultura muzicală universală contemporană. Pentru a înțelege mai bine acest proces complex, în care au fost implicați meșterii-constructori de naiuri, interpreții, profesorii de nai, dirijorii de orchestre populare sau muzicologii, este necesară o incursiune în procesele de confecționare a naiurilor, elaborate și „cristalizate” în atelierele marilor meșteri de instrumente din această perioadă.

2.1. Etape și particularități ale procesului de confecționare a naiurilor

Confecționarea naiurilor în a II-a jumătate a sec. XX – începutul secolului XXI a devenit o adevărată artă, ce necesită nu doar o măiestrie deosebită, acuratețe, minuțiozitate, răbdare, dar și o pregătire specială ce include cunoștințe în domeniul acusticii, ingineriei, fizicii; cunoașterea particularităților și însușirilor plantelor lemnoase și a altor materiale ș.a.m.d. Există mai multe etape în construcția acestui instrument, stabilite pe parcursul timpului, ce sunt respectate astăzi, practic, de toți meșterii de naiuri ce activează în domeniu. Iată care sunt acestea:

1. selectarea lemnului;
2. selectarea tuburilor;
3. prelucrarea interioară a tuburilor (înlăturarea măduvei în cazul bambusului și șlefuirea tuburilor pe interior);
4. aplatizarea pe exterior și lipirea;
5. unirea tuburilor;
6. acordarea;
7. lăcuirea instrumentului;
8. șlefuirea ambușurii tuburilor.

În cele ce urmează, vom descrie în mod succint fiecare dintre aceste etape în procesul de construire a naiului în contemporaneitate.

Selectarea lemnului. În trecut meșterii nu aveau acces la o varietate prea largă de specii de lemn, utilizând în temei speciile locale (socul, fagul ș.a.). Astăzi, în toată lumea, meșterii de naiuri dispun de o largă diversitate de diferite tipuri de materie primă (lemn) provenită din colțuri îndepărtate ale planetei, printre care cel mai des utilizate sunt: lemnul de *abanos*, *tisă*, *soc*, *corn*, *massaranduba*, *paltin creț*.

Totuși, chiar dacă există o mare diversitate de materiale din care poate fi confecționat un nai, în topul preferințelor meșterilor, dar și al interpreților, rămân a fi naiurile din *bambus*. Acest

lucru se datorează timbrului catifelat, dar și greutatea redusă pe care acest lemn îl oferă instrumentului. În lume sunt cunoscute peste 1200 de specii de bambus. Nu toate însă sunt potrivite pentru a fi folosite în meșteritul naiurilor.

Fiecare meșter are, în baza propriei experiențe, anumite preferințe legate în ce privește specia de bambus utilizată. Am putea numi acest lucru „secret profesional”. Totodată, fiecare meșter trebuie să țină cont de potențialul sonor, impermeabilitatea, durabilitatea tipului de lemn selectat. Cele mai multe dintre aceste calități le întrunește bambusul. Tulpina sa în forma tubulară reprezintă un avantaj foarte mare întrucât nu necesită prelucrări adăugătoare, ci doar înlăturarea măduvei și șlefuirea exterioară și interioară. Totodată, bambusul este considerat un lemn dur cu calități sonore extraordinare. Unica „problemă” a bambusului este considerată a fi impermeabilitatea sa destul de redusă, ceea ce îl face vulnerabil în fața umidității.

Următoarea etapă în confecționarea unui nai este **selectarea tuburilor** de grosimea, diametrul și lungimea corespunzătoare, - lucru foarte migălos, ce necesită multă atenție și îndemânare. Meșterii întâmpină unele greutăți în alegerea tuburilor deoarece uneori dintr-o cantitate foarte mare de bețe de bambus pot fi alese doar câteva care să aibă calitățile necesare pentru a fi utilizate în construcția unui instrument.



Fig. 2.1. O mică parte a depozitului de bambus din atelierul meșterului Gr. Covaliu.

Unul dintre instrumentele de bază la această etapă este *șublerul*. Principala particularitate a acestei etape se referă la îmbinarea corectă a două sau mai multe tuburi, care trebuie selectate și racordate conform calităților sonore (sunetul frumos, calitativ etc.). De multe ori, chiar dacă în mod separat, două tuburi au o sonoritate perfectă, nu vor suna la fel de bine împreună, și, dimpotrivă, - tuburi care, fiecare în parte, nu au un sunet deosebit, situate alături, pot fi baza creării unui instrument cu o sonoritate de excepție.



Fig. 2.2. Șubler electric.

Este interesant de remarcat că, deși fiecare meșter se ghidează de anumite criterii ce țin de dimensiunile tuburilor folosite în confecționarea unui nai, nu vom putea găsi două instrumente identice, întrucât versiunile îmbinărilor între diferite tuburi sunt nenumărate – anume acest fapt definește măiestria confecționării unui instrument echilibrat ca sunet și formă. De obicei, mai ales în ce privește bambusul, un meșter experimentat alege fără greș tuburile potrivite pentru a fi îmbinate într-un singur instrument.

La etapa **prelucrării tuburilor** pe interior și pe exterior, procedeul diferit în dependență de specia de lemn aleasă. După cum am arătat mai sus, bambusul este cel mai ușor de lucrat, întrucât necesită doar îndepărtarea măduvei din tuburi. Urmează procedeul de șlefuire interioară și exterioară a tuburilor – în acest scop, este utilizată foaia abrazivă.



Fig. 2.3. Mașină de șlefuit cu hârtie abrazivă.

Pentru alte specii de lemn este necesară prelucrarea interiorului tubului cu ajutorul *burghiului de strung*, care oferă rezultate foarte bune, spre exemplu, în cazul naiurilor Preda.



Fig. 2.4. Burghiu de strung.



Fig. 2.5. Burghie în atelierul meșterului Gr. Covaliu

Totuși, există și opinii conform cărora acest tip de prelucrare ar știrbi din calitățile sonore ale tuburilor: „Întrucât burghiele de strung nu sunt suficient de lungi în raport cu lungimea necesară tuburilor registrului grav al naiului, tuburile nu se perforează de la un capăt spre celălalt, ci se pătrund la cele două capete; avându-se în vedere că burghiul strungului are în vârful lui o „bătaie”, și că în timpul lucrului, din cauza frecării are un procent de dilatare, rezultă că la mijlocului tubului se produce o „burtă”, o cavitate; deci, condiția acustică perfectă de cilindru cu baza mică sus, nu se mai respectă.” – arată Cornel Pană, cu referire la naiurile din prun confecționate de meșterul Miron Cernătescu [88].

Aplatizarea include șlefuirea părților laterale ale tuburilor efectuată cu ajutorul unei mașini de șlefuit cu hârtie abrazivă. La această etapă este necesară o mare precizie, pentru o fixare cât mai exactă a tuburilor. După aplatizare, urmează **lipirea tuburilor**. De regulă, tuburile naiurilor sunt aranjate în scară sonoră crescătoare de la dreapta la stânga. Totodată, există destul de mulți naiști care preferă aranjarea scărilor sonore în direcție opusă – de la stânga la dreapta, după modelul pianului, însă ponderea acestor instrumente este destul de mică în comparație cu instrumentele cu aranjare tradițională a tuburilor. Lipirea se efectuează pe un suport care are aceeași formă ca și viitorul nai, raza curbei acestui suport fiind diferită de la meșter la meșter.

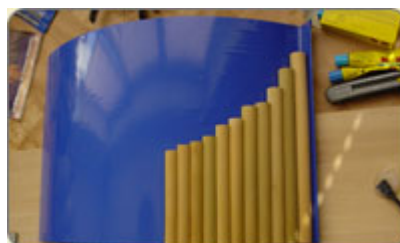


Fig. 2.6. Suport pentru stabilirea viitoare forme a naiului.

Curbura naiurilor reprezintă un aspect deosebit pentru meșterii de naiuri, care au experimentat această componentă a structurii instrumentului în strânsă colaborare cu interpreții, întrucât curbura este legată de maniera de interpretare individuală – ce presupune utilizarea preponderentă a mișcărilor capului sau combinarea mișcării capului cu mișcarea naiului, cu ajutorul mâinilor. De notat, că naiurile lui Fănică Luca aproape că nu aveau curbura, însă, probabil, odată cu creșterea diapazonului și a performanțelor interpretative, a apărut și necesitatea de a accentua curbura acestora. Cea mai mare rază a curburii o au naiurile meșterului Petre Zaharia, acesta fiind unul din factorii ce constituie originalitatea instrumentelor sale.

Unirea tuburilor. Odată lipite, tuburile sunt unite într-un brâu special, confecționat din specii de lemn moale ca nukul, salcia ș.a. În prezent sunt utilizate două tipuri de unire a tuburilor:

- dintr-o singură bucată de lemn,
- din mai multe bucăți.

Opiniile referitoare la oportunitatea utilizării și diferențele dintre acestea s-au împărțit. Pe de o parte, se consideră că brâul cioplit dintr-o singură bucată de lemn reprezintă o muncă inutilă, care face naiul mai greu, iar pe de alta, acest tip de brâu conferă naiului un aspect estetic mai plăcut. Totodată, persistă părerea că prezența brâului „masiv” oferă vibrații sonore deosebite acestor instrumente.

Următorul pas, față de care meșterul are o atitudine foarte meticuloasă, este **acordarea** – aceasta constituie una dintre marile provocări ale unui meșter, întrucât naiul este un instrument dificil de acordat din cauza sunetelor armonice ce apar în timpul interpretării (germ. *Obertöne*). Astăzi, naiurile sunt acordate cu ceară, care este introdusă în tuburi cu ajutorul unor ustensile din bambus ale căror mărimi trebuie să corespundă cu diametrele interioare ale acestora. Este o etapă foarte anevoioasă, care necesită multă acuratețe. Ulterior, instrumentul necesită a fi acordat permanent, astfel, chiar și interpreții cu experiență de multe ori întâmpină dificultăți în acest sens. Spre exemplu, meșterul Gr. Covaliu, folosește acordarea bazată pe corelarea acustică a intervalelor. Alți meșteri, precum tatăl și fiul Preda, au introdus inovații în construcția naiului ce elimină unele probleme legate de acordaj despre care vom vorbi în capitolul următor.

Lăcuirea reprezintă o altă etapă în construcția naiului, în care instrumentului îi sunt aplicate mai multe straturi de lac, compoziția căruia este diferită de la meșter la meșter. După fiecare lăcuire instrumentul este șlefuit, urmând un ultim retuș, și anume – **șlefuirea ambușurii tuburilor**. La această ultimă etapă considerăm că este esențială conlucrarea dintre meșter și interpret, deși există anumiți parametri standardizați de șlefuire a ambușurii, utilizați la naiurile de fabrică. După cum se știe, ambușura instrumentului are o importanță majoră în emiterea sunetului, facilitând sau complicând acest proces. Iată de ce naiul se deosebește printr-o largă varietate a formelor ambușurilor.

Cercetătorul D. Klimov a sistematizat și a descris cele mai răspândite tipuri ale acestora, vizând naiurile de pe întreg mapamondul, și, în special, cele românești. Autorul arată că „Ambușura tubului naiului este unul din principalii factori care influențează timbrul naiului.” [126, p.85]. Totuși, considerăm că influența acesteia este indirectă, întrucât fiecare din tipurile de ambușură a tuburilor necesită o tehnică specială de emitere a sunetului și doar stilul interpretativ al muzicianului determină timbrul instrumentului.

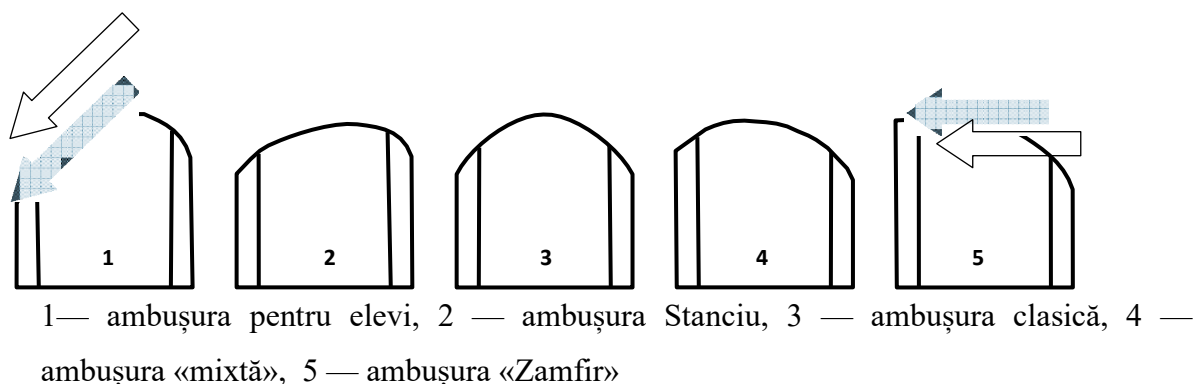


Fig. 2.6. Tipurile de ambușuri ale naiului românesc (clasificarea D. Klimov)

Chiar dacă, după părerea noastră, autorul conferă prea multă importanță rolului ambușurii în calitatea interpretării, el oferă date foarte precise asupra acesteia, examinând din perspectivă fizico-acustică emiterea sunetului la toate tipurile de ambușură prezentate, evidențiind diferențele dintre acestea și corelarea lor cu nivelul de profesionalism al interpretului. Totodată, D. Klimov explică comoditatea diferitor tipuri de ambușură în dependență de specificul poziției interpretului în timpul cântării și a particularităților sale fizice.

Referitor la cele enunțate de D. Klimov putem indica și datele preluate în cadrul interviului cu meșterul Gr. Covaliu. După spusele lui „înafara lemnului din care este făcut un nai, felului în care este confecționat, printre cele mai importante lucruri care influențează sunetul naiului foarte mult este gura tubului.” (interviu Gr. Covaliu)

Fiecare etapă în procesul complex de construire a naiurilor în contemporaneitate este extrem de importantă, iar reușita depinde de măiestria și experiența constructorilor de instrumente. Întreaga succesiune a acestor etape a fost preluată și implementată chiar și în confecționarea automatizată a naiurilor.

2.2. Contribuția meșterilor în modernizarea naiului

Aproximativ până în anii 1950 nu sunt cunoscute prea multe despre meșterii de naiuri. De cele mai multe ori, așa cum se obișnuiește în mediul tradițional, instrumentele aerofone erau confecționate de meșteri anonimi, cel mai probabil ei înșiși cântând la acestea. Se știe că Fănică Luca, încă în perioada interbelică cânta la naiuri pe care și le confecționa singur. Totodată, se cunoaște că marele naist, cât și o bună parte dintre discipolii săi, au cântat pe naiurile construite de „Manda frizerul ciung”, ale cărui instrumente erau considerate printre cele mai bune în acei ani, fapt consemnat de profesorul și naistul Cornel Pană, care arată că instrumentele lui Manda erau confecționate din bambus fiert [88]. Din păcate, nu cunoaștem mai multe detalii nici despre personalitatea sa, nici despre naiurile acestuia.

În perioada anilor 1950 au avut loc anumite tentative de a moderniza acest instrument străvechi. Una dintre ele a fost inițiată de dirijorul Orchestrei de muzică populară a Armatei Române Dinu Stelian, care a construit un nai din metal cu 24 de tuburi al cărui sistem de acordare era format din pistoane cu înșurubare, cealaltă – de etnomuzicologul Ilarion Cocișiu, care a construit un nai cu 15 tuburi din lemn de fag prelucrat prin fierbere. Aceste instrumente experimentale s-au dovedit însă a fi ineficiente în practica artistică, din cauza incomodităților ce apăreau în timpul interpretării, constituind astăzi piese de muzeu [88].

În aceeași perioadă a anilor 1950, în Republica Moldova apar primele instrumente profesionale confecționate de meșterul și interpretul **Tudor Captari** din Costiceni, raionul Noua Suliță (actualmente Ucraina). Instrumentele sale au avut o importanță deosebită în răspândirea naiului în cultura muzicală din Moldova, întrucât la ele și-au început ascensiunea artistică marii maeștri Dumitru Blajinu și Vasile Iovu.

O figură importantă în domeniul confecționării naiurilor, care a activat începând cu anii 1960, a fost **Liubomir Iorga** (1932 – 2014), poli-instrumentist și personalitate remarcabilă în istoria culturii muzicale populare. După cum am arătat în capitolul I, deși L. Iorga era adeptul manierei vechi de cântare, (cu biluțe de ceară și fasole pentru a schimba tonalitatea și a obține sunetele alterate), anume acestui reputat meșter îi revine meritul de a fi construit printre primii în Republica Moldova, naiuri de o largă varietate de dimensiuni – de la cele mai mici, din câteva tuburi, până la naiuri mari, cu diapazonul de cel puțin 25 de tuburi. De asemenea, naiurile sale au diferite tipuri de brâu – din bucăți de lemn placate, dar și brâuri din bucăți întregi de lemn. Fiind,

probabil unul dintre ultimii naști din Republica Moldova care a preferat să cânte așa cum „a apucat” de la înaintașii săi, totuși, maestrul a confecționat și instrumente cu acordaj fix, (în G-dur), cu dopuri de ceară, iar ca material a fost folosit în temei lemnul de soc. Naiurile confecționate de L. Iorga au avut un mare succes și s-au bucurat de prețuirea unor interpreți precum B. Rudenco, N. Laiu, V. Iovu, care le-au valorificat, atingând cele mai înalte culmi ale artei de interpretare la nai.

În anii 1960, **Petre Zaharia** (1934 – 1989), unul dintre cei mai renumiți meșteri de nai din sec. XX, a preluat modelul naiurilor confecționate de T. Captari, contribuind din plin la perfecționarea structurii naiului și aducând la un standard nou arta de construcție a acestui instrument. Printre modificările de importanță majoră operate de maestru se numără:

- **schimbarea unghiului curburii.** Anume lui îi aparține meritul de a interveni în curbura naiului, care la acel moment a oferit interpreților noi posibilități de creștere a virtuozității prin comoditatea interpretării și ușurința de mânăuire a instrumentului;

- **atenția sporită pentru alegerea materialelor.** Fiind solist al orchestrei *Fluieraș*, P. Zaharia a avut posibilitatea de a aduce în țară bambusul¹³, care pe atunci era practic indisponibil în Republica Moldova. Instrumentele sale au devenit astfel foarte rapid populare, distingându-se printr-o calitate sonoră net superioară față de cele din soc sau alte materiale din care erau confecționate;

- **introducerea brâului confecționat dintr-o singură bucată de lemn** și nu din fragmente de placaj sau alt lemn tare cum se obișnuia până atunci. Acest fapt a conferit instrumentului un aspect estetic mai elaborat; totodată se consideră că sonoritatea acestor instrumente este mai plină;

- **introducerea dopurilor de hârtie peste care se presa ceară.** P. Zaharia a fost unul dintre primii care a introdus această inovație în Republica Moldova, iar acest fapt, după cum se știe, a conferit naiurilor marca Zaharia un timbru distinctiv.

Fiind el însuși un muzician consacrat, un poli-instrumentist care frapa publicul prin virtuozitatea sa, P. Zaharia și-a depus întregul său talent și efort pentru a perfecționa naiul și a oferit următoarelor generații posibilitatea de a cânta pe instrumente de o calitate sonoră net superioară celor existente în timpul său. Naiurile marca Zaharia s-au bucurat de popularitate printre marii interpreți de la noi, fiind considerate și astăzi printre cele mai bune ca sonoritate și comoditate în interpretare. Contribuția lui P. Zaharia este cu atât mai mare, cu cât, odată cu

¹³ Orchestra *Fluieraș* a concertat în numeroase țări. După mărturiile contemporanilor, P. Zaharia nu aducea nimic din aceste plecări decât valize întregi de bambus, din care confecționa instrumentele sale.

apariția noilor generații de naiști, s-au mărit orizonturile interpretative ale acestui instrument, care, începând cu anii 1970, a fost inclus în componența unor formații diverse (de la orchestrele de muzică populară mari la cele de estradă). Faptul este consemnat de etnomuzicologul Victor Ghilaș: „După o perioadă de declin, naiul revine treptat în practica muzicală din Republica Moldova. O evoluție spectaculoasă cunoaște în ultima jumătate de secol. Revigorarea și dezvoltarea naiului și a artei interpretative la nai se datorează unor entuziaști, care îl repun în circulație prin forme specifice. Mai întâi revine în componența unor orchestre de muzică populară („Fluieraș”, „Ciobănaș” din Călărași, „Folclor”), mai apoi își reia locul în diferite formule instrumentale de muzică populară, inclusiv în formații mici de câțiva interpreți.” [62]. Tot în anii 1970, instrumentul a fost inclus și în formații eterogene (precum *Legenda*, *Plai* ș.a., ce cântau genuri de muzică diverse – academică, jazz, rock ș.a.), fapt care a determinat o nouă generație de meșteri de naiuri să-și aducă și ei, la rândul lor aportul, în dezvoltarea tehnică a acestui instrument.

Un reprezentant important al noii generații de meșteri de naiuri este **Grigore Covaliu** (n. 1962). Fiind impresionat încă din tinerețe de instrumentele maestrului P. Zaharia, și-a propus să continue și să dezvolte realizările acestuia. Pentru Gr. Covaliu, un exemplu sau, poate chiar într-o oarecare măsură, un idol în ceea ce ține de confecționarea naiurilor a fost P. Zaharia: „Chiar dacă nu avea studii, era un interpret deosebit, un adevărat virtuoz al instrumentelor populare de suflat. S-a străduit mereu să se alinieze nivelului măiestriei lui Zaharia în construcția instrumentelor, iar în privința altor meșteri mereu a încercat să găsească părțile pozitive în lucrul lor. Ceva ce ar putea sa-i fie util.” – mărturisește meșterul. (interviu Gr. Covaliu) Astfel, Gr. Covaliu a păstrat preferința pentru bambus (în deosebi pentru specii provenite din China sau din Coreea de Sud; utilizând și alte specii de lemn – soc, abanos ș.a.) și pentru brăie dintr-o singură bucată de lemn, fapt ce conferă instrumentelor sale un caracter perfect îmbinat. Ca și predecesorul său, Gr. Covaliu aduce inovații în construcția naiurilor, cea mai importantă fiind acordarea naiului după principiul pianului sau a țambalului, în scopul obținerii unui acordaj fin (al fiecărui tub), bazat pe stabilirea octavelor, cvintelor și cvartelor urmată de ajustarea cât mai precisă a celorlalte intervale.

Instrumentele lui Gr. Covaliu își au locul în colecțiile interpreților din țară, și de peste hotare, meșterul fiind autorul unor naiuri de o valoare ireproșabilă, de înaltă performanță, pentru artiști de pe întreg mapamondul – din România, Rusia, SUA, Coreea de Sud, Argentina ș.a. Calitățile acustice bine echilibrate scot în evidență înalta calitate a instrumentelor meșterului Gr. Covaliu și în cadrul ansamblului de naiști *PanAcademic*, naiul fiind abordat aici nu doar ca instrument solistic, dar și ca instrument de acompaniament. Calitatea ireproșabilă a

instrumentelor lui Gr. Covaliu demonstrează că acesta și-a transformat meseria într-o adevărată artă.

Printre cei mai reputați meșteri care au contribuit substanțial la modernizarea naiului și la crearea aspectului contemporan al acestuia sunt **Ion Preda** (n. 1949), și fiul său **Ionuț Alexandru Preda** (n. 1974). Propunându-și drept scop principal facilitarea interpretării la acest instrument, anume ei sunt autorii celor mai multe modificări în construcția naiului modern. Au experimentat cu o mare varietate de materiale, dimensiuni, modalități de acordare, propunând soluții inovative pentru cele mai mari și dificile probleme în construcția instrumentului ce creau dificultăți interpreților, și anume:

- a consolidat semnificativ stabilitatea înălțimii tuburilor, propunând un sistem nou de acordaj cu dopuri de lemn;

- a eliminat armonicile nedorite, prin calcularea cu maximă exactitate și ajustarea dimensiunilor interioare ale tuburilor;

- a echilibrat pe plan sonor registrele instrumentului, propunând un sistem inovativ de acordare;

- a contribuit la amplificarea electroacustică de calitate a naiului, instalând doze pe fiecare tub al naiului.

Astăzi, meșterii Preda, deja bine cunoscuți departe de hotarele spațiului românesc, se află printre cei mai renumiți și reputați meșteri de naiuri din lume, iar la instrumentele confecționate de ei cântă cei mai renumiți artiști. Naiurile marca Preda au făcut înconjurul lumii, impresionând mereu prin calitatea construcției, claritatea sunetului, dar și prin nenumăratele inovații propuse. Cu siguranță, familia Preda va lăsa o urmă importantă în istoria naiului, oferind naiștilor de pretutindeni posibilitatea de a cânta la instrumente de calitate.

Unul dintre marile „secrete” ale confecționării instrumentelor de calitate, fără doar și poate constă în strânsa conlucrare dintre meșteri și interpreți, pe de o parte, și faptul că practic, toți meșterii de naiuri au fost sau sunt și naiști (excepție fac doar meșterii Preda, care nu sunt muzicieni). În acest sens, evocatoare sunt colaborările dintre meșterul Manda și F. Luca, în anii 1940-1950; T. Captari și D. Blajinu; P. Zaharia și B. Rudenco, în anii 1970. Deosebit de valoroasă a fost cooperarea meșterilor I. și I. A. Preda cu Gh. Zamfir și alți naiști din generațiile mai tinere. De asemenea, și meșterul Gr. Covaliu, care activează astăzi cu succes în Chișinău, este mereu receptiv la părerea artiștilor care-i mănuiesc zi de zi instrumentele. Experiența practică și rigorile artistice ale interpreților îmbinate cu cunoștințele și inventivitatea meșterilor au condiționat dezvoltarea fulminantă a domeniului de confecționare a naiurilor și a determinat evoluția artei de interpretare la acest instrument în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec.

XXI. Astfel, datorită contribuției meșterilor și în urma colaborării dintre meșteri și instrumentiști, în cea de-a doua jumătate a secolului XX naiul s-a transformat dintr-un instrument arhaic, destul de limitat pe plan tehnic, într-un instrument modern, performant, care continuă să-și dezvolte potențialul sonor.

2.3. Inovații și experimente în construcția naiului

Deși naiul are o bogată istorie și o diversitate largă de structuri și forme atestate de-a lungul timpului, totuși, în prezent meșterii de naiuri au găsit numeroase posibilități de a-l perfecționa în continuare, fapt ce a impulsionat dezvoltarea spectaculoasă a artei de interpretare la acest instrument în contemporaneitate. Astfel, secolul XXI a devenit o perioadă fructuoasă în ce privește experimentarea unor noi modalități de modernizare a construcției naiului.

Acordajul fix (în tonalitate). După cum am arătat mai sus, artiștii au căutat mereu căi mai ușoare de a modifica scara sonoră – aici amintim bine-cunoscutele „boabe de fasole” sau alte cereale care erau introduse în diferite tuburi ale naiului pentru a obține sunete alterate, folosite de lăutari încă din cele mai vechi timpuri. Această stare de lucruri s-a schimbat însă în perioada interbelică, când maestrul F. Luca a propus acordajul fix al naiului, în *G-dur* – deja prima pleiadă ai discipolilor săi a cântat la acest tip de instrumente, care, de altfel, predomină și astăzi în preferințele artiștilor. Totuși, având în vedere oportunitatea de a fi acordate în diferite tonalități, la confluența sec. XX – XXI, au fost aduse contribuții și în acest sens. Spre exemplu, Gr. Covaliu a experimentat în construirea naiurilor în diferite tonalități (*C-dur*, *F-dur* ș.a.), diversificând paleta lor sonoră-timbrală. Aceste instrumente se bucură însă de un succes inegal: naiul în *C-dur* (ce conține tubul *fa becar* în loc de *fa diez*) are un mare succes, în special în țările asiatice, iar naiul în *F-dur* (creat în intenția de a facilita racordarea pe plan tonal a naiului cu instrumentele de suflat din alamă, în cadrul unor componente diverse ale formațiilor instrumentale contemporane) a fost primit cu anumite rezerve, din cauza percepției acustice diferite a sunetului, interpretii rămânând fideli acordajului fix, devenit deja tradițional, în *G-dur*.

Stabilirea definitivă a utilizării celei de-a doua poziții în timpul interpretării, ce a avut loc în aceeași perioadă, a fost determinată în mare parte de adoptarea naiurilor cu acordaj fix. Putem presupune că poziția a doua, ce constă în înclinarea naiului spre interpret, pe plan orizontal, în timpul cântării, a fost cunoscută anterior (în sec. XIX). Cert este, că naiști consacrați precum D. Luca, Gh. Zamfir, S. Stanciu ș.a., apogeul creației cărora corespunde cu anii 1960-1970, au cântat deja utilizând cele două poziții ale naiului, la naiuri cu acordaj fix. Gh. Oprea și L. Agapie, în *Folclor muzical românesc*, o sursă de referință în domeniu, editată în 1983, notează un detaliu important: „modificări de mare finețe ale sunetelor (la nai – n.n.) se pot obține și prin înclinarea instrumentului” [86, p. 42].

Re-descoperirea celei de-a doua poziții în cea de-a doua jumătate a sec. XX a însemnat un alt pas uriaș în dezvoltarea posibilităților tehnice ale naiului – ne referim, în primul rând, la lărgirea considerabilă a scării sonore a acestuia – pe fiecare tub deja pot fi emise mai multe sunete cromatizate. Totuși, este interesant, că acordajul vechi cu boabe a rămas a fi utilizat atât de naiști consacrați din spațiul românesc, cât și chiar de interpreți din țări asiatice (Coreea de Sud ș.a.) până astăzi – probabil, din cauza comodității individuale.

Lărgirea diapazonului se numără printre realizările importante în modernizarea naiului, condiționată, în special, de dezvoltarea artei interpretative la acest instrument, ce necesită, implicit, lărgirea repertoriului solistic. Unul dintre inițiatorii acestor schimbări a fost Gh. Zamfir, încă în anii 1970, iar meșterii au „răspuns” noilor provocări, confecționând naiuri de diferite diapazoane, forme, mărimi și tonalități.

Tab. 2.1. Tabelul diapazoanelor naiurilor contemporane (realizat de autor)

Tipuri de nai	Numărul de tuburi	Prima notă	Ultima notă
Soprano	20	Si octava I	Sol octava IV
Alto	22	Sol octava I	Sol octava IV
Tenor scurt	22	Re octava I*	Re octava IV*
Tenor complet	25	Re octava I*	Re octava IV
Bariton	20	Si octava mică	Sol octava III
Grand-bariton	27	Si octava mică	Sol octava IV
Bas	22	Sol octava mică	Sol octava III
Grand-bas	29	Sol octava mică	Sol octava IV
Subbas	25	Re octava mică	Sol octava II
Grand-subbas	De la 25	Re octava mică	De la sol octava II până la sol octava IV
Contrabas	20	Si octava mare	Sol octava II
Grand-Contrabas	De la 20	Si octava mare	De la sol octava II până la sol octava IV
* — Pentru instrumentele în tonalitatea do major tenorul complet deseori are diapazonul de la nota do octava I până la nota sol octava IV, 26 de tuburi, iar tenorul scurt în do major are diapazonul de la nota do octava I până la nota do octava IV.			

Tab. 2.2. Lungimile tuburilor naurilor conform lui D. Klimov

Tubul	Diapazonul Instrumentului		Nota	Frecvența sunetului tubului, Hz	Lungimea internă calculată, mm	Diametrul intern al tubului, mm	Lungimea totală a tubului, mm
1	2	3	4	5	6	7	6
1	Tenor de la nota Do	1	do	261,6	329,7	19,1	381,2
2	Tenor		Do diez, re bemol	277,2	311,2	18,7	366,4
3			re	293,7	293,7	18,3	352,3
4			Re diez, mi bemol	311,1	277,2	17,9	338,7
5			Mi	329,6	261,7	17,6	325,6
6			Fa	349,2	247,0	17,2	313,0
7			Fa diez, sol bemol	370,0	233,1	16,8	300,9
8	Alto		Sol	392,0	220,0	16,5	289,3
9			Sol diez, la bemol	415,3	207,7	16,2	278,1
10			La	440,0	196,0	15,8	267,3
11			La diez, si bemol	466,2	185,0	15,5	257,0
12	Soprano		Si	493,9	174,6	15,2	247,1
13		2	Do	523,3	164,8	14,9	237,5
14			Do diez, re bemol	554,4	155,6	14,6	228,4
15			re	587,3	146,9	14,3	219,5
16			Re diez, mi bemol	622,3	138,6	14,0	211,0
17			Mi	659,3	130,8	13,7	202,9
18			Fa	698,5	123,5	13,4	195,0
19			Fa	740,0	116,6	13,1	187,5

			diez, sol bemol				
20			Sol	784,0	110,0	12,9	180,3
21			Sol diez, la bemol	830,6	103,8	12,6	173,3
22			La	880,0	98,0	12,4	166,6
23			La diez, si bemol	932,3	92,5	12,1	160,2
24			Si	987,8	87,3	11,9	154,0
25		3	Do	1046,5	82,4	11,6	148,0
26			Do diez, re bemol	1108,7	77,8	11,4	142,3
27			re	1174,7	73,4	11,1	136,8
28			Re diez, mi bemol	1244,5	69,3	10,9	131,5
29			Mi	1318,5	65,4	10,7	126,4
30			Fa	1396,9	61,7	10,5	121,5
31			Fa diez, sol bemol	1480,0	58,3	10,3	116,8
32			Sol	1568,0	55,0	10,0	112,3
33			Sol diez, la bemol	1661,2	51,9	9,8	108,0
34			La	1760,0	49,0	9,6	103,8
35			La diez, si bemol	1864,7	46,3	9,4	99,8
36			Si	1975,5	43,7	9,2	95,9
37		4	Do	2093,0	41,2	9,1	92,2
38			Do diez, re bemol	2217,5	38,9	8,9	88,7
39			re	2349,3	36,7	8,7	85,2
40			Re diez, mi	2489,0	34,7	8,5	82,0

		bemol				
41		Mi	2637,0	32,7	8,3	78,8
42		Fa	2793,8	30,9	8,2	75,7
43		Fa diez, sol bemol	2960,0	29,1	8,0	72,8
43		Sol	3136,0	27,5	7,9	70,0

Tab. 2.3. Diametri interni al tuburilor naiului conform lui D. Klimov

Tubul	Diapazonul Instru- mentului		Nota	Varianta 1		Varianta 2	
				Dimetri de bază a tuburilor, mm	Diametri interni	Diametri de bază a tuburilor, mm	Diametri interni
1	2	3	4	5	6	7	6
1	Tenor de la nota Do	1	do		19,1		18,7
2	Tenor		Do diez, re bemol		18,7		18,4
3			re		18,3		18,1
4			Re diez, mi bemol		17,9		17,7
5			Mi		17,6		17,4
6			Fa		17,2		17,1
7			Fa diez, sol bemol		16,8		16,8
8	Alto		Sol	16,5	16,5	16,5	16,5
9			Sol diez, la bemol		16,2		16,2
10			La		15,8		15,9
11			La diez, si bemol		15,5		15,6
12	Soprano		Si		15,2		15,4
13		2	Do		14,9		15,1
14			Do diez, re bemol		14,6		14,8
15			re		14,3		14,6
16			Re diez, mi bemol		14,0		14,3
17			Mi		13,7		14,0
18			Fa		13,4		13,8
19			Fa diez,		13,1		13,5

		sol bemol				
20		Sol		12,9		13,3
21		Sol diez, la bemol		12,6		13,1
22		La		12,4		12,8
23		La diez, si bemol		12,1		12,6
24		Si		11,9		12,4
25	3	Do		11,6		12,2
26		Do diez, re bemol		11,4		11,9
27		re		11,1		11,7
28		Re diez, mi bemol		10,9		11,5
29		Mi		10,7		11,3
30		Fa		10,5		11,1
31		Fa diez, sol bemol		10,3		10,9
32		Sol		10,0		10,7
33		Sol diez, la bemol		9,8		10,5
34		La		9,6		10,3
35		La diez, si bemol		9,4		10,2
36		Si		9,2		10,0
37	4	Do		9,1		9,8
38		Do diez, re bemol		8,9		9,6
39		re		8,7		9,5
40		Re diez, mi bemol		8,5		9,3
41		Mi		8,3		9,1
42		Fa		8,2		9,0
43		Fa diez, sol bemol	8,0	8,0	8,8	8,8
43		Sol		7,8		7,8

De menționat, că totodată creșterea masivă a dimensiunilor tuburilor, în cazul naiurilor *bass* și *contrabass* a condiționat și apariția unei alte inovații, propusă de meșterii Preda (despre care vom vorbi mai jos) ce constă în introducerea unui inel concentric de bambus în tuburile foarte lungi, la buza superioară a naiului. Datorită acestei invenții, naiștii nu mai sunt nevoiți să irosească atât de mult aer ca până acum, iar sunetul este mai intens, profund și mult mai ușor de emis.

Diversificarea materialelor de construcție a naiului. După cum am arătat mai sus, până în perioada delimitată, materialele principale folosite la confecționarea naiurilor au fost osul, piatra, trestia, bambusul, socul și alte specii de lemn. În sec. XXI s-au utilizat cele mai diverse materiale ce pot fi grupate după textură:

- lemn
- bambus
- sticlă/cristal/textolit
- metal.

Cel mai mult, pe această direcție, au experimentat meșterii Preda. Având o popularitate imensă pe plan internațional, ei sunt motivați să vină mereu cu noutăți în domeniul confecționării naiurilor, testând noi tipuri de lemn, fiind mereu în căutare de sonorități diferite de cele oferite de timbrul bambusului, devenit deja uzual.

Speciile de lemn folosite în confecționarea naiurilor moderne sunt: *bambusul tonkin*, lemnul de *paltin creț*, *abanos*, *palisandru*, *massaranduba*, *cocobolo*, *amaranth*, de asemenea sunt utilizate lemnul de *mopane*, *shedua* ș.a. Toate aceste specii provin din ecosisteme exotice din America Centrală, Asia, iar achiziționarea lor a devenit posibilă doar datorită dezvoltării comunicărilor din ultimii 20-30 de ani. Cu excepția bambusului și paltinului creț, toate materialele enumerate sunt specii de lemn de esență tare, fiind foarte rezistente la umiditate, ușor de prelucrat, tăiat, frezat. Totuși, sunt preferate pentru principalele lor calități, care rămân a fi sonoritatea deosebită și impermeabilitatea. este principala calitate pentru care acestea sunt utilizate cu succes în ultimii aproximativ 30 de ani în construcția naiurilor. Instrumentele din aceste materiale se bucură de o mare popularitate printre interpreții de pe întreg mapamondul.

Analizând mai detaliat speciile de lemn enumerate mai sus, observăm că fiecare dintre acestea oferă și alte avantaje, precum aspectul estetic, paleta coloristică, textura ș.a. Vom descrie pe scurt proprietățile acestora, exemplificând prin imagini color cu naiuri din colecția Preda:

–*massaranduba*, denumit si *Bulletwood*, este un lemn dur, cu densitate înalta. Massaranduba are o culoare specifică roșie – roșie întunecată, până la maro roșcat, inele de creștere vizibile, granulație rectilinie, textura fină, nu conține un miros specific;



Fig. 2.5. Exemplu textură massaranduba

–*palisandru*¹⁴ este un lemn tare și foarte prețios, având un luciu natural mătăsos. Din cauza frumuseții lui a fost exploatat din greu de-a lungul timpului. De aceea, acum toate speciile de palisandru sunt mai mult sau mai puțin protejate, tăierea lor fiind restricționată;



Fig. 2.6. Exemplu de nai din palisandru

–*dalbergia retusa* este o specie de palisandru din America Centrală, numit și *cocobolo*. Mulți îl consideră cea mai frumoasă și spectaculoasă specie exotică, lemnul său având un curcubeu de culori nemaipomenit: portocaliu, roșu, bordo, maro, negru;



Fig. 2.7. Exemplu textură dalbergia retusa (cocobolo)

–*amarantul* este foarte dur, extrem de dens (860 kg / m³) și foarte rezistent la apă, se usucă rapid și nu necesită uscare suplimentară. Deși această specie este ușor de prelucrat, din păcate, are un dezavantaj semnificativ – fragilitatea. *Amarantul* este extrem de popular datorită culorii violete expresive;



Fig. 2.8. Exemplu textură amarant

–*paltinul creț*, denumit și „paltinul care cântă”, este întrebuințat în confecționarea multor instrumente cu coarde – din el sunt construite viorile cu goarnă, chitarele ș.a. Naiurile din paltin se bucură de succes, având o vibrație sonoră deosebită;

¹⁴ Palissandru - în engleză *rosewood*, – lemn de trandafir. Numele vine de la faptul că, proaspăt tăiat, acest lemn are un miros dulceag, asemănător trandafirului, care durează câteva zile



Fig. 2.9. Exemplu de nai din paltin creț

–*abanosul* este o esență exotică care face parte din genul *Diospyros*, familia ebenaceelor. Este cunoscut din timpuri străvechi – bijuterii, obiecte de cult și măști din abanos au fost găsite în mormintele faraonilor egipteni. De altfel, numele lemnului provine din egipteană veche – *hbny* – fiind preluat de vechii greci ca *ἔβενος* (*ebenos*);



Fig. 2.10. Exemplu de nai din abanos

–*bambusul* – deși este un material tradițional utilizat în construcția naiurilor în alte spații culturale (în special din America latină), se consideră că naiul românesc a început să fie confecționat din acest lemn abia în sec. XX. Astăzi sunt utilizate o gamă largă de specii de bambus, cel mai popular fiind bambusul *tonkin*.



Fig. 2.11. Exemplu de nai din bambus

Sonoritatea caldă, timbrul plăcut, plin de naturalețe al naiurilor din lemn rămâne a fi cel mai preferat pentru marea majoritate a naiștilor din întreaga lume. Materialele noi din care se confecționează acest instrument în ultimele decenii au diversificat paleta timbrală și au adus noi nuanțe în paleta sa sonoră. În același timp, datorită speciilor de lemn de esență tare folosite în ultima perioadă s-a mărit semnificativ rezistența în timp a instrumentelor.

Posibilitatea confecționării naiurilor din ale materiale decât lemnul sau bambusul este una dintre cele mai revoluționare modalități de experimentare contemporane în domeniu. Materialele

utilizate pot fi din cele mai neașteptate: fibre de carbon, sticlă, alamă, textolit ș.a. Și în această privință în prim plan se situează instrumentele confecționate de meșterii Preda. Presentăm o scurtă caracteristică a acestor instrumente, pe care am avut ocazia să le testăm în atelierul de creație al acestora.

– naiurile din fibră de carbon, fibră de sticlă și textolit au în general sonorități asemănătoare și un colorit timbral specific, total diferit de cel al lemnului. Sunt foarte ușoare și, posibil, inclusiv din acest motiv nu sunt foarte populare printre naiști. La fel ca în cazul instrumentelor cu coarde, unde greutatea arcușului este foarte importantă pentru interpret, fiind diferit pentru fiecare, în cazul naiurilor situația este asemănătoare, totodată, fiind mult mai dificil de stăpânit un instrument cu o greutate prea mică.

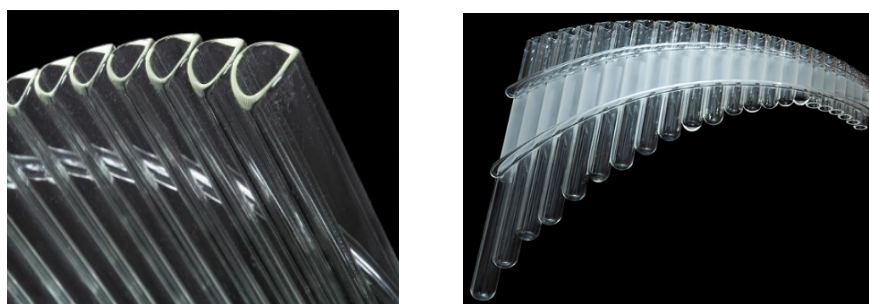


Fig. 2.12. Exemplu de nai din textolit

– naiurile din alamă se caracterizează prin sunet clar, ușor de emis – remarcabilul naist olandez M. Koene interpretează la acest nai un repertoriu preponderent academic. Totuși, din punctul nostru de vedere, greutatea excesivă ar putea fi considerată o latură negativă a acestui instrument.



Fig. 2.13. Exemplu de nai din alamă

Considerăm că utilizarea materialelor de acest tip în construcția naiurilor în sec. XXI a depășit etapa de experiment, întrucât multe dintre aceste modele și-au găsit locul în cele mai diverse formații, interpretări valorificându-le în cele mai diverse genuri de muzică.

Autorul tezei a avut ocazia să testeze personal instrumentele din atelierele mai multor meșteri. După cum am prezentat mai sus, o varietate impresionantă de naiuri din diferite materiale au fost create de tatăl și fiul Preda, toate de o calitate impecabilă. Fără îndoială, anume

ei conduc topul celor mai îndrăzneți experimentatori în privința materialelor. În opinia noastră, cele mai reușite materiale utilizate în confecționarea naiurilor rămân a fi bambusul, și mai nou palisandrul și amarantul, ce se deosebesc printr-o bogată paletă sonoră și printr-o intensitate sporită a sunetului.

Sisteme inovative ale acordajului fin. Un loc deosebit în procesele inovative în domeniu îl ocupă problematica acordajului fin al naiului, legată de stabilirea înălțimii fiecărui tub – proces complicat ce poziționează acest instrument în top-ul clasamentului privind complexitatea acordajului unui instrument muzical. Din cauza particularităților structurii instrumentelor, dar și a specificității interpretative individuale, naiul necesită un acordaj adaptat fiecărui instrumentist în parte. În mod obișnuit, pentru un acordaj fin astăzi se utilizează ceara de albine, un tac de presare și freze speciale confecționate din plastic sau din lemn pentru a nu roade partea interioară a tubului.



Fig. 2.14. Modul în care se realizează acordajul naiurilor

Căutările în acest domeniu, ca și în cel al materialelor utilizate, au fost inițiate încă în anii 1940-1950, când s-a încercat implementarea unui acordaj bazat pe un mecanism format dintr-un piston reglabil printr-un șurub. Despre acest fapt relatează Tiberiu Alexandru: „Din inițiativa lui Stelian Dinu, dirijor al Ansamblului de cântece și dansuri al forțelor armate, s-a încercat în cursul iernii 1949/50 perfecționarea mai multor instrumente muzicale populare. S-a construit, între altele, un nai metalic de 24 de țevi, care dă o scară diatonică naturală pornind de la sol1. Fiecare tub este închis în partea inferioară de un piston reglabil printr-un șurub; acesta permite acordarea instrumentului, înlăturând ceara, sau diferitele feluri de grăunțe, folosite de muscalagii.” [4, p. 71-75]. Reputatul organolog arată în continuare, că „Principala scădere a instrumentului constă în faptul că, partea superioară a țevelor, cu pereții mult mai subțiri decât naiurile din lemn, rănește buza executantului. Acest neajuns poate fi însă înlăturat prin îmbrăcarea țevelor cu un material de protecție (lemn, os, etc.), care însă va trebui să urmărească profilul tuburilor, condiție cerută de practica executanților, care sunt obișnuiți să simtă cu buza convexitățile țevelor.” [4, p. 71-75].

Din păcate, nu cunoaștem dacă la acel moment a fost depășit acest neajuns. Cert este însă că ideea a fost preluată, perfecționată și realizată cu succes de către maeștrii Preda, care au construit un nai din alamă „îmbrăcând” partea superioară a tuburilor cu lemn, eliminând însă din construcție pistonul reglabil. După cum am arătat mai sus, interpretul olandez M. Koene și-a câștigat un renume mondial, interpretând îndeosebi muzică academică la acest tip de instrument.

În ultimele decenii, pentru a simplifica procesul de acordaj fin, unii meșteri au propus sisteme inovative de acordaj:

- **acordajul reglabil (Havaletz)** propus de profesorul de flaut Iuliu Havaletz din Cluj, a fost descris de Oana Lianu [76, p. 23-33]. Conform autoarei, acest acordaj nu necesită utilizarea cerii de albine, ci a dopurilor din plută. Pentru a coborî înălțimea sunetului, acestea sunt împinse în jos, prin partea superioară a naiului, cu ajutorul tacului de presare, iar pentru a ridica înălțimea sunetului, acestea sunt împinse în sus în partea inferioară a naiului. În acest scop, la baza fiecărui tub, sunt făcute găuri speciale prin care sunt mișcate dopurile din plută. Autoarea consideră că acest tip de acordaj „are avantajul că este rapid și ușor de realizat, fiind cel mai eficace la ora actuală” [76, p. 32-33]. Din experiența noastră, putem afirma, însă, că eficacitatea acestui tip de acordaj este destul de joasă, procesul de acordare al fiecărui tub fiind destul de anevoios, iar din cauza specificului acestei construcții are de suferit calitatea sunetului;



Fig. 2.15. Nai cu sistem de acordaj asemănător cu cel propus I. Havaletz

- **acordajul reglabil (Cernătescu)**, asemănător celui descris mai sus, dar puțin mai complex, a fost propus de profesorul Miron Cernătescu¹⁵ și constă „dintr-un mecanism cu piston, care e aplicat la fiecare tub și care înlocuiește dopul amintit mai sus. Pistonul compus dintr-un cap de cauciuc sau masă plastică și o tijă de lemn, se introduce în partea de jos a tubului și se fixează înainte de interpretarea melodiei la un anumit interval de la capătul de jos, ajustându-se ermetic de pereții interiori ai tubului și condiționând înălțimea coloanei de aer.” [88]. Totuși, acest tip de acordaj a rămas la stadiul de experiment și nu întâmplător naistul român Cornel Pană și-a expus părerea asupra acestuia, fără menajamente, în cadrul unui articol: „O tentativă de

¹⁵ Tatăl Dalilei Cernătescu, discipolă a lui Gh. Zamfir, actualmente profesoară de nai la UNMB, București.

perfecționare și recreare a naiului a avut-o Miron Cernătescu: fără să cunoască acest instrument, a încercat să-l construiască după propria imaginație. S-a născut astfel naiul cu acordaj reglabil, un unicat penibil și inutil. Dacă s-ar cânta la acest instrument, toată tradiția milenară a naiului românesc s-ar pierde. În plus, tehnica acordajului reglabil este ineficace în fața problemelor de emisie și tehnică pe care le reclamă viața muzicală.” [88];

- **acordajul sensibil** a apărut în contextul căutărilor în domeniul depășirii problemelor legate de schimbările de temperatură – se știe că fiind un instrument foarte sensibil, orice schimbare de sezon obligă interpretul să adauge sau să scoată ceară în tuburi pentru a îmbunătăți calitatea sunetului. Meșterul I. Preda a propus instrumente cu sistem de acordaj sensibil, format dintr-un șurub la baza fiecărui tub, astfel dopul de ceară fiind ridicat, sau coborât după necesitate. Astfel, nu mai este necesară utilizarea burghiilor sau a tacului de acordat naiul, ci se folosește o simplă șurubelnița. Totuși, nici acest tip de acordaj nu și-a găsit loc în practica artistică din cauza ineficienței în utilizarea de zi cu zi;

- **acordajul cu dop de lemn** reprezintă o altă inovație reușită a renumiților meșteri Preda, îndreptată spre creșterea rezistenței la temperatură. Fiind utilizat astăzi pe larg, acest acordaj presupune aplicarea unor dopuri de lemn, peste care se ajustează o cantitate foarte puțină de ceară. Rolul acestui strat subțire este de a crea un etanș al dopului, ceara corespunzând cu „volumul” unui semiton. Astfel, meșterii au reușit să evite influența varierilor de temperatură și umiditate cauzate de schimbările specifice anotimpurilor, asupra acordajului. Acest mecanism funcționează constant și oferă mai multă siguranță interpreților, conferind naiului un sunet clar, penetrant. În urma testărilor efectuate, în care naiurile cu astfel de dopuri au fost supuse la temperaturi radicale (de la foarte rece la foarte cald), acordajul a suferit schimbări minimale, de 2-3 come, care nu sunt resimțite de interpret. Sunetul are difuziune mare, iar solistul nu are nevoie de efort prea mare pentru a se impune. Totodată, vechiul sistem de acordaj ce folosea ceară masivă sau dopuri de hârtie peste care se presa ceară nu a fost abandonat și este folosit de mai mulți meșteri, iar sunetul naiurilor acordate astfel are calități sonore înalte, este mai închis, delicat și mai discret, din care cauză și acest acordaj este menținut până în prezent;

- **tunerele digitale** sunt dispozitive inovative contemporane pentru acordarea instrumentelor muzicale, în cazul naiului menite să distingă și să ajusteze înălțimea fiecărui tub. Însă mai mulți interpreți și meșteri le consideră ineficiente, întrucât deseori acestea nu disting corect sunetele emise, oferind date eronate din cauza numărului mare de armonice ce apar în timpul interpretării. Iată de ce, meșterii recomandă tunerele digitale pentru acordarea doar a câtorva sunete, necesare ca puncte de reper.

De fapt, aceste **armonice involuntare** ce apar în timpul cântării reprezintă o problemă aparte în procesul de acordare și în sonoritatea naiului în general. Din această cauză, în trecut, naiștii întâmpinau dificultăți atât ca soliști cât și ca membri ai ansamblurilor instrumentale. Și astăzi, pentru a evita apariția armonicelor este necesară o acordare foarte minuțioasă a tuburilor *sol2, do2 și re2* ș.a., cât și o bună pregătire tehnică a naistului. Cu toate acestea, și această problemă a fost soluționată cu succes de către reputații meșteri tatăl și fiul Preda, autori ai celor mai multe inovații în domeniul confecționării naiurilor. Documentându-se minuțios în domeniul acusticii, ei au schimbat nesemnificativ dimensiunile tuburilor problematice, iar acest lucru a condiționat dispariția definitivă a armonicelor nedorite.

Una dintre particularitățile specifice acordajului naiului, este acordarea nu doar a fiecărui tub separat, ci și ajustarea înălțimii între tuburi diferite, în special, a celor situate la intervale de cvarte, cvinte sau octave. Datorită acestui procedeu promovat de meșteri contemporani precum Gr. Covaliu, I. Preda ș.a., pe care îl considerăm necesar și foarte util, poate fi evitată situația în care fiecare tub în parte pare a fi acordat, însă în timpul interpretării apar neconcordanțe de înălțime între tuburi. Acest procedeu inovativ încununează anevoiosul proces de acordare a naiului contemporan.

O problemă aparte pentru naiști rămâne a fi acordarea în contextul unor diferite componente instrumentale și, în special, în orchestra populară. În acest sens, putem recomanda, pe lângă acordarea cât mai precisă a instrumentului propriu-zis, și asigurarea unui factor important – fixarea unui „punct de reper” – unul sau a mai multe instrumente cu acordaj fix, identificabil în mulțimea de instrumente, servind pe post de indicator al acordajului corect pentru naist. Uneori, prin prisma faptului că în orchestre naiul este poziționat de obicei în zona instrumentelor aerofone, pot apărea interferențe acustice între nai și trompetă sau clarinetul întâi. Iată de ce o importanță deosebită pentru un confort acustic timbral al naistului îl are clarinetul doi, sunetul emis de acesta fiind de obicei cu cel puțin o octavă mai jos decât al naiului, asigurând o poziționare mai ușoară a acordajului.

Modernizarea sistemelor de acordaj al naiului se află încă în faza de căutare, chiar dacă pe parcursul timpului au fost propuse o multitudine de soluții în acest sens. Totuși, la momentul actual cel mai optimal mod de acordare rămâne a fi cel devenit deja tradițional, prin introducerea sau prin scoaterea unei cantități de ceară în fiecare tub.

Naiul electroacustic reprezintă o altă inovație importantă în domeniu, apărută datorită renumitului naist de jazz contemporan, Damian Drăghici, care a propus instalarea unor doze-microfon electrice pe fiecare tub (2010-2011). Rezultatul a fost uimitor – sunetul captat are un timbru natural și, totodată, în funcție de necesități, poate fi modificat cu ajutorul diferitor

procesoare de sunet. Astfel, conform indicațiilor reputatului naist, meșterii Preda au confecționat acest tip de nai, ce a constituit o altă inovație nu doar în direcția lărgirii potențialului sonor, ci și a posibilităților tehnice de interpretare la acest instrument: printre particularitățile sale, indicăm diapazonul micșorat până la aproximativ două octave, prin eliminarea tuburilor laterale și micșorarea spațiilor dintre tuburi, prin șlefuirea avansată a marginilor acestora, ceea ce oferă o mai mare facilitate în timpul cântării. D. Drăghici interpretează cu succes la naiul electroacustic nu doar jazz, dar și muzică populară. Realizarea acestui nai reprezintă o soluționare extrem de reușită, practică a problemelor legate de amplificarea sunetului instrumentului cu ajutorul tehnicilor de sonorizare devenite deja tradiționale (microfonul), evitând astfel microfonia. Astăzi, acest tip de nai a devenit foarte popular pe întreg mapamondul, în special datorită mobilității obținute și depășirii problemelor de sonorizare pe scenele mari ce necesită sisteme de amplificare de mare putere. Acest lucru este valabil atât pentru naiul inclus în cadrul ansamblurilor de diverse componente, cât și pentru naiul solistic.



Fig. 2.16. Modele de naiuri electroacustice marca *Preda*

În opinia noastră, naiul electroacustic mai are încă multe posibilități de perfecționare și aplicare. Fiind conducător al ansamblului *PanAcademic*, consider oportun de a utiliza această inovație, datorată evoluției tehnicilor acustice moderne. Emiterea mai ușoară a sunetelor amplificate la acest nai, permite îmbunătățirea semnificativă a calității sunetului. Astfel, incluzând pad-ul de tip octaver, putem utiliza naiuri cu diapazon mai mic pentru obținerea sunetelor grave, nefiind limitați din punct de vedere tehnic.

Un loc aparte îl constituie problematica **igienei naiului**, aspect ce poate fi considerat o altă noutate în domeniu, întrucât și sub acest aspect putem urmări o serie de inovații, datorate informațiilor din domenii conexe – fizica materialelor, medicină ș.a. În perioada contemporană s-a accentuat atenția asupra importanței igienei naiului, cât și asupra soluțiilor pentru problemele cauzate de umiditatea (saliva) care pătrunde în tuburi în timpul cântării. Dorim să accentuăm aici atenția asupra problemei date, întrucât igienizarea naiului este deseori neglijată de interpreți, din

cauza că nu se conștientizează efectele negative ale umidității asupra naiului, nici repercusiunile nocive asupra sănătății, provocate de microflora ce se dezvoltă în tuburi în aceste condiții.

Lemnul este materialul tradițional utilizat din cele mai vechi timpuri în construcția naiurilor, având o permanentă interacțiune cu mediul înconjurător, dar și cu interpretul, al cărui salivă se adună în instrument. Ea se elimină sub formă de vaporii prin pereții interiori și exteriori. De aceea ca urmare a prelucrării și îndepărtării țesuturilor interioare ale tuburilor, saliva pătrunde mai ușor în structura lemnului, și, din cauza acidității ei se produce mușgaiul. Astfel, interpreții sunt nevoiți să curețe mereu tuburile, întrucât aciditatea salivei pătrunde în tuburi, având un efect distructiv asupra structurii lemnului. Din această cauză specialiștii au fost nevoiți să se gândească mereu la soluții pentru mărirea rezistenței lemnului. Printre metodele deja general acceptate, sunt utilizarea uleiului de migdal sau a esenței de propolis. Dacă aceste recomandări ar fi realizate, cu siguranță, ar putea fi prelungită durata vieții instrumentelor.



Fig. 2.17. Curățarea tuburilor cu ajutorul unui tac învelit într-o pânză subțire de bumbac și ulei de migdale sau esență de propolis.

În industria lemnului, acesta este tratat cu soluție de silicat de sodiu, un compus anorganic obținut din nisip și sodă caustică pentru a prelungi rezistența sa în timp. Tratarea lemnului cu silicat îl face mult mai dur. Studiile au arătat¹⁶ că un lemn tratat ajunge să fie cu 40% mai dur decât unul netratat. Meșterii Preda prelucrează interiorul tuburilor cu soluții asemănătoare, depășind astfel problemele legate de umiditate.

Totodată, un șir de autori atenționează și asupra unor reguli generale de igienă și mod de viață sănătos al instrumentistului-suflător ce sunt necesare pentru o menținere corectă a aparatului tehnic al interpretului. Printre acestea, sunt unele de ordin general, precum evitarea fumatului și consumului de alcool, dar și unele mai specifice de care, cu părere de rău, nu prea se ține cont. Astfel, mai puțini cunosc, că „Alimentația reprezintă o problemă importantă în igiena obligatorie pentru instrumentistul suflător. [...] Nu este igienic ca imediat după masă instrumentistul să cânte la instrument, întrucât în perioada de digestie (de la o jumătate de oră, până la o oră) se accelerează pulsul și, implicit, se accelerează și actul respirator. [...] Se recomandă ca după fiecare masă să se facă un repaus de cel puțin o oră.” [75, p. 7-8]. Aceeași

¹⁶ <https://revistadinlemn.ro/2017/06/02/tratarea-lemnului-cu-silicat-de-sodiu/>

autoare vorbește despre importanța danturii sănătoase ca despre o problemă vitală, „deoarece o dantură neîngrijită va duce în ultimă instanță la pierderea capacității de a mai cânta la instrument.” [75, p. 7-8].

Considerăm necesară necesitatea instruirii corecte în ce privește igiena naiului și venim cu recomandarea de a începe studiul naiului anume cu aceste aspecte. Cunoașterea subtilităților de igienizare corectă a naiului ar permite naiștilor evitarea unor multiple probleme de sănătate în viitor, acesta fiind un factor foarte important de mentenanță a unui instrument de suflat față de care fiecare practician este obligat să manifeste o poziție cât mai fermă.

2.4. Concluzii la capitolul 2

1. În prezent, tehnica de confecționare a naiului, conform unor meșteri consacrați în domeniu, include mai multe etape obligatorii: selectarea lemnului; selectarea tuburilor; prelucrarea interioară a tuburilor (înlăturarea măduvei în cazul bambusului și șlefuirea tuburilor pe interior); aplatizarea pe exterior și lipirea; unirea tuburilor; acordarea; lăcuirea instrumentului; șlefuirea ambușurii tuburilor. Fiind condiționat de factori multipli ai vieții cultural-artistice, precum dezvoltarea artei de interpretare, a învățământului de specialitate, larga răspândire pe plan mondial etc., la confluența secolelor XX-XXI, procesul de construire a acestui instrument a fost standardizat, ceea ce marchează o fază superioară a unei lungi perioade de evoluție a instrumentului. De menționat, că la fiecare etapă-standard de confecționare a naiului, există numeroase „secrete” profesionale deținute de meșterii contemporani, acumulate în urma practicii îndelungate a fiecăruia, a căutărilor constante și prodigioase în acest domeniu.

2. Meșterii de nai dețin un rol substanțial în dezvoltarea artei de construire a acestui instrument. Prin întreaga lor activitate, cunoscuți maeștri ce au activat și activează la confluența secolelor XX-XXI, precum Liubomir Iorga, Petre Zaharia, Grigore Covaliu, Ion și Ionuț Preda ș.a., au adus naiul la o perfecțiune tehnică net superioară perioadelor anterioare. Contribuția lor este comparabilă cu cea a maeștrilor constructori de viori italieni din secolele XVI-XVII, datorită cărora vioara a căpătat o răspândire universală, iar arta de interpretare violonistică a cunoscut o dezvoltare uluitoare. Tot astfel în prezent, în epoca tehnologiilor, naiul românesc este tot mai solicitat în cele mai diverse țări de pe mapamond, devenind foarte popular mai ales în țările europene (Olanda, Belgia ș.a.) și asiatice (Coreea de Sud, China, Japonia ș.a.). Recunoscut pentru înaltul său potențial sonor și tehnic, naiul și-a ocupat cu fermitate un loc în cadrul arsenalului organologic universal.

3. Numeroasele și importante transformări inovative propuse și implementate de meșteri consacrați în construcția naiului, în contemporaneitate, au condiționat depășirea majorității

aspectelor problematice de ordin sonor și tehnic, ce apăreau în timpul interpretării. Printre aceste inovații, menționăm:

- stabilirea acordajului fix;
- utilizarea constantă a două poziții în interpretare;
- lărgirea diapazonului instrumentului;
- diversificarea materialelor de construcție;
- introducerea mai multor sisteme inovative pentru acordajul fin;
- apariția naiului electroacustic ș.a.

4. Modernizările ce au fost aduse în construcția naiului au avut un impact major în evoluția calitativă a artei de interpretare la nai în perioada contemporană, ce a atins cele mai înalte culmi ale măiestriei și a contribuit în mod implicit, la asimilarea deplină a instrumentului în toate domeniile muzicii contemporane – de la muzica academică la cea electroacustică, de la jazz la rock, pop, folk, etno etc.

5. Modernizarea tehnică a naiului continuă să rămână și astăzi o prioritate pentru constructorii de instrumente, ce își continuă căutările, experimentând noi și noi mijloace, materiale etc., utilizând în acest scop cunoștințe și metode din domenii precum acustica, mecanica, chimia, ingineria materialelor, fizica, matematica ș.a.

3. ASPECTE ALE INTERPRETĂRII LA NAI DIN PERSPECTIVĂ PRACTICĂ

3.1. Tehnici de bază în arta de interpretare la nai

Luând ca bază clasificarea tehnicilor și mijloacelor de expresie la nai propuse în sursele didactice, vom examina pe fiecare dintre acestea din perspectivele practicii artistice, în trecut și prezent, ceea ce va permite, pe de o parte, reflectarea evoluției artei de interpretare la nai în cea de-a doua jumătate a secolului XX și până în prezent, iar pe de alta – profilarea caracterului inovativ și original al acesteia, în prezent.

Poziție și ambușură. Poziția este unicul element al tehnicii de interpretare la nai pe care îl putem caracteriza după artefactele arheologice datate din cele mai vechi timpuri. Conform unor numeroase statuete, basoreliefuri, surse pictografice antice descoperite în arealul românesc și pe teritoriul european, putem descrie destul de exact poziția în timpul interpretării la nai care se ținea cu ambele mâini, poziționate în mod firesc din ambele părți ale instrumentului, cu degetele mari în spatele acestuia (multe dintre aceste imagini înfățișează personaje mitologice antropomorfe). În acest sens aducem drept exemplu „o piesă de excepție, cunoscută în literatura de specialitate sub numele de „sarcofagul Ghica” [107] pe care se găsește una dintre cele mai vechi reprezentări ale naiului din spațiul românesc, datată cu sec. III.

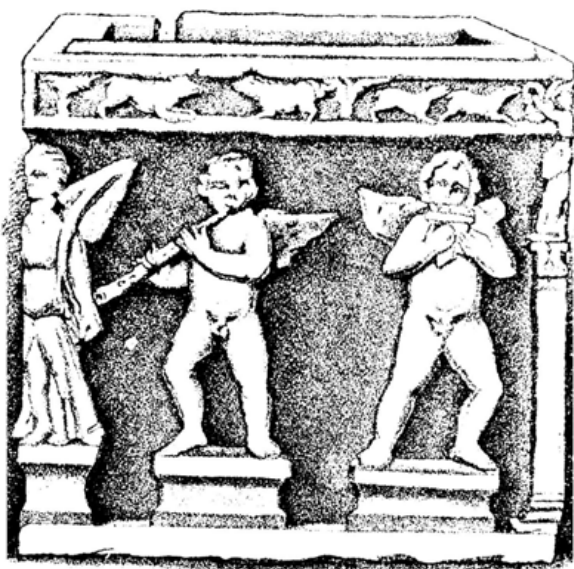


Fig. 3.1 Latura mică a sarcofagului. Unul dintre cei doi Eroses cântând la *syrinx*.

Sarcofage cu imagini asemănătoare, cu eros cântând la *syrinx* au fost găsite și în Italia, Grecia ș .a. De menționat că naiul face parte din patrimoniul organologic românesc din cele mai vechi timpuri. Cercetătorul Ghilaș în articolul său despre fondul organologic românesc concluzionează: „O ultimă precizare, extrem de importantă, se referă la prezența din cele mai

vechi timpuri a patru familii instrumentale în patrimoniul organologic: *idiofone, membranofone, aerofone și cordofone*” [64, p. 139].

Din puținele imagini ce datează începând cu Evul Mediu și până în sec. XIX, putem afirma că această poziție în linii mari s-a păstrat chiar și până în prezent.

Cea mai veche imagine a unui naist în timpul cântării din spațiul românesc datează din 1787, fiind o pictură bisericească din satul Ostrov, comuna Greci, județul Romanați. Din imagine, prezentată mai jos, observăm că naiul are tuburile naiului din partea dreaptă – formă tradițională păstrată până în prezent. Naistul ține mâna dreaptă pe mijlocul tuburilor grave din partea dreaptă, iar mâna stângă – partea de jos, pe mijloc, abordând o poziție oarecum incomodă pentru manevrarea instrumentului, din punct de vedere contemporan. Din această imagine putem deduce clar că la această vreme nu era cunoscută poziția a doua de interpretare la nai, din care cauză procesul de execuție era oarecum limitat: [18, p. 61]:



Fig 34. — Doi lăutari unul cu vioara și altul cu naiul, cântă la masa lui Irod, pe când Salomeia aduce capul Sfintului Ioan Botezătorul. Pictură din 1787²⁾, din biserica satului Ostrov, comuna Greci județul Romanați.

Fig. 3.2.: Pictură din 1787, din biserica satului Ostrov, comuna Greci, județul Romanați.

Ca repere pentru descrierea evoluției poziției la nai ne-au servit și câteva imagini datate aproximativ cu sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, cu naistul Angheluș Dinicu în timpul interpretării, în cadrul tarafului Năstase Ochi-albi [44, p. 235-245].



Fig. 3.3. Taraful lui Năstase Ochi-albi la Expoziția Universală de la Paris din 1889

După aceste imagini putem deduce că poziția mâinilor în timpul interpretării la nai s-a schimbat, în comparație cu secolul precedent – mâna dreaptă coborâtă spre baza tuburilor grave, stânga deplasându-se spre marginea instrumentului, în direcția tuburilor acute. Acest fapt permite o mai bună manevrare a instrumentului și chiar utilizarea poziției a doua, despre care se știe că era utilizată de către F. Luca. Poziția de interpretare a marelui naist poate fi observată în cele câteva poze ce datează din prima jumătate a secolului XX – aranjarea mâinilor este asemănătoare cu cea a lui A. Dinicu. Un factor deosebit de important este că practic toți discipolii lui F. Luca au menținut principiile de bază ale poziției instrumentului moștenită și promovată de maestru, iar odată cu deschiderea primei clase de nai (în 1949, la actualul Liceu de muzică *Dinu Lipatti* din București), poziția de interpretare la instrument a fost „oficializată” și pe plan academic. Marii naiști ai lumii au început practica lor în baza poziției și tehnicii lui F. Luca, contribuind ulterior la desăvârșirea acesteia – chiar unul dintre primii săi discipoli, Gh. Zamfir, a sesizat importanța poziției mâinilor și a naiului în timpul cântării și, având o bogată experiență interpretativă, a identificat poziții optime pentru plasarea mâinilor și degetelor, pentru un mai bun control al instrumentului în timpul interpretării.



Fig. 3.4. Fănică Luca. (Numele adevărat – Iordache Luca Ștefan)

Printre puținele surse video din perioada interbelică este cea cu naistul Gheorghe Ștefănescu, alături de tariful lui Grigoraș Dinicu.¹⁷ Din imagine putem conchide că poziția corespunde întocmai cu poziția lui F. Luca, ei fiind de fapt contemporani și unii dintre puținii naiști importanți ce au activat din perioada dată. Dacă e să facem o comparație cu poziția la nai din imaginile antice, dar și cu cea mai veche imagine, din secolul al XVII-lea, descrisă mai sus, concluzia se impune de la sine: naiul este, poate, unul dintre puținele instrumente muzicale contemporane la care poziția nu a suferit schimbări esențiale de-a lungul veacurilor, de altfel, ca și însăși construcția instrumentului, așa cum am arătat în capitolul anterior.



Fig. 3.5. George Ștefănescu, naist în orchestra lui Grigoraș Dinicu

Respirația. În arta interpretării la nai respirația corectă are o importanță primordială, de altfel, ca și la toate instrumentele aerofone sau în arta vocală. De regulă, în metodele de nai sunt explicate cele trei tipuri de respirație: toracică, abdominală și costo-diafragmală. [114, p. 17; 76, p. 20], accentul studiului fiind pus pe cea costo-diafragmală, bazată pe presiunea diafragmei, care este utilizată în mod predominant de interpreții suflători și de cântăreții contemporani. Unul dintre primii naiști, care a inițiat utilizarea acesteia, fiind ghidat de un renumit profesor de cântare vocală, este Gh. Zamfir, fapt despre care menționează el însuși în metoda sa de nai: „Fiind student la Conservatorul din București, profesorul meu de canto clasic basul Jean Bănescu, m-a învățat respirația costo-diafragmală pe care o întrebuințează soliștii din operă. Pe acest tip de respirație am construit toată cariera mea.” [idem, p. 147]. Totodată, maestrul vorbește despre rolul respirației în arta naiului contemporan, arătând că „o respirație corectă duce la o tehnică mai bună și la longevitate în cântat”. De reținut, că, conform lui Gh. Zamfir, în trecut nu se cunoștea „știința respirației” la nai, pe care n-a avut-o nici chiar profesorul său, F. Luca. [ibidem].

Important de menționat că acest tip de respirație este astăzi deja implementat în procesul didactic, fiind confirmat și prin practica artistică, ce a demonstrat oportunitatea utilizării pe larg a

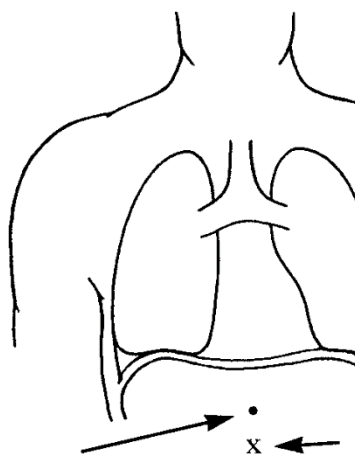
¹⁷ Grigoraș Dinicu Orchestra at the 1939 New York World's Fair

acesteia. Mai mulți autori de metode de nai, printre care și O. Lianu arată, că „respirația costo-diafragmală este singurul tip de respirație care se recomandă pentru cântatul la nai”, argumentând convingător această teză la care ne alăturăm și noi, deoarece:

- a) este o respirație completă (plămânii intervin în întregime și măresc capacitatea toracică)
- b) efortul muscular pe care-l solicită se repartizează pe întregul ansamblu al mușchilor ce intervin în actul respirator, ceea ce evită surmenajul rezultat – inevitabil – dintr-o respirație parțială (la care participă un număr mic de mușchi);
- c) în respirația costo-diafragmală, peretele abdominal blochează masa intestinală, formând un punct de sprijin;
- d) diafragma nu este solicitată la o activitate exagerată. Ea are rol de barieră între cavitatea toracică și cavitatea abdominală, iar mișcările sale de coborâre și de ridicare sunt limitate rațional.” [76, p. 21].

Aceeași autoare oferă o serie de exerciții zilnice de respirație, care, după părerea noastră, ar fi foarte utile mai ales în cazul interpreților începători. În privința naiștilor avansați, putem afirma că de regulă, fiecare dintre ei își creează propriul sistem de exersare a respirației, ce îmbină atât respirația cât și diferite elemente ale tehnicii la nai, pe care le practică permanent.

Unul dintre cele mai recente și complete studii despre tehnica interpretării la flaut (Michel Debost – *The Simple Flaut*) prezintă date importante pentru demersul nostru și imagini relevante ce țin de procesul respirației în timpul interpretării. Autorul explică amănunțit fiecare detaliu al procesului complex al respirației și oferă indicații prețioase și ușor accesibile, valabile și în cazul naiului. Imaginea de mai jos ne arată principiul esențial al respirației la nai: în timpul inspirației diafragma coboară, împingând abdomenul către exterior iar în timpul expirației diafragma se ridică trăgând după ea abdomenul [151].



Buric

Fig. 3.6. Diafragma

Punctul de tuse

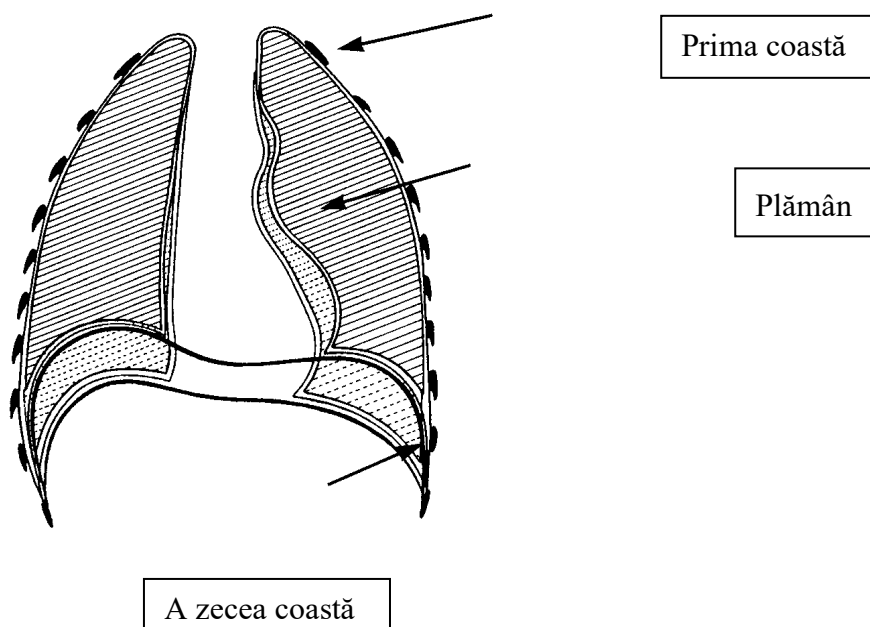


Fig. 3.7. Plămâni

Conform lui M. Debost, în dependență de lungimea și structura frazei, flautiștii utilizează 3 tipuri de respirație: „uriașă” (adâncă), intermediară (sau medie), scurtă (mică). Se consideră că volumul aerului inspirat trebuie să fie întotdeauna cât mai mare, și că posibilitatea de a ține respirația cât mai mult ar trebui să fie un scop al interpretului – totuși, respirația „uriașă” nu este necesar de a fi utilizată în mod sistematic. Dacă lungimea frazei nu o necesită, flautiștii utilizează respirația medie, numită și „respirație intermediară” – aerul va fi mai ușor de gestionat, dacă cutia toracică nu se va dilata complet și umerii nu se vor ridica. În timpul respirației intermediare fluxul de aer este mai uniform, cavitatea bucală și gâtul, mai relaxate. Este posibilă plasarea unor mici respirații (pauze) nemarcate, nepercepute de spectatori în orice loc comod al melodiei, pentru a avea mereu rezervă de aer utilizabilă iar interpretarea să decurgă mai liber. De fapt, cel mai ușor este de gestionat o respirație intermediară (medie), mai ales în interpretarea dinamicii sunetelor în registrele extreme (*p*, *pp* în registrul înalt, *f*, *ff* în registrele grave). În cazul atacurilor mai moi de *staccato*, se utilizează respirația scurtă: nu se inspiră prea mult, astfel atacurile și *staccato*-ul vor fi mai puțin fragmentate. Aceste mici respirații sunt de mare ajutor pentru naiști în pasajele ce necesită mai multă precizie ritmică – fiind abia perceptibile, ele permit completarea necesității de aer înaintea unei fraze lungi, neîntrerupte.

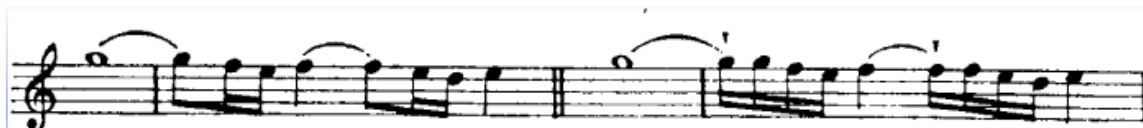
Având în vedere că respirația formează, la instrumentele de suflat, ca și în muzica vocală, așa-numitele cezuri de respirație, una din particularitățile respirației în tehnica de interpretare la nai este că aceasta are un rol determinant în frazarea muzicală. Chiar și în cazul lucrărilor compuse pentru nai (sau pentru alt instrument de suflat), uneori linia melodică nu permite inspirarea pe parcursul mai multor măsuri, silind interpretul să recurgă la anumite „șiretlicuri”

pentru a putea reda semantica și corectitudinea tehnică a frazei melodice, conform concepției compozitorilor.

Spre exemplu, în cazul unei optimi precedată de un sunet lung, aceasta se împarte în două șaisprezecimi, întrucât nu este posibil de a lua aer înainte de optime. Astfel, respirația va fi luată între cele două șaisprezecimi:

Exemplul 3.1. respirația între șaisprezecimi

scris cântat



Totuși, dacă după optimea legată cu o notă mai lungă nu va urma o altă notă legată (așa cum am văzut în exemplul de mai sus, atunci optimea nu va fi împărțită și se va inspira imediat după nota lungă:

Exemplul 3.2. Respirație după nota lungă



În cazul unui pasaj de lungă durată, este necesară inspirarea unei cantități cât mai mari de aer iar expirarea lui trebuie să se producă cât mai economicos. Chiar și așa, uneori frazele pot fi foarte desfășurate (spre exemplu în lucrări preluate din repertoriul violonistic), astfel încât nici naiștii cu o respirație foarte dezvoltată nu vor fi în stare să le ducă la bun sfârșit. Pentru aceste cazuri se recomandă identificarea notelor mai puțin importante din text în locul cărora este cel mai comod de luat aer. Desigur, nu e necesar de luat aer chiar pe fiecare dintre aceste note, ci doar acolo unde acest lucru este inevitabil.

Exemplul 3.3. Modalitatea inspirării aerului în cazul unei fraze lungi



De fapt, după cum se știe, locul cezurii-respirație depinde de frazarea fiecărui exemplu muzical în parte, contribuind în mod esențial la realizarea conceptului componistic al lucrării. Un factor important, desprins din propria experiență a autorului tezei, este legat de necesitatea unei automatizări a respirației, care nu va deranja interpretul în timpul cântării, iar acesta se va putea concentra asupra redării clare a conținutului și imaginilor muzicale ale lucrării.

Din cele expuse mai sus, putem conchide că odată cu instituționalizarea procesului de instruire, dezvoltarea artei de interpretare și, implicit, cu abordarea unor ample repertorii academice la nai, pe începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XX și până în prezent, au avut loc schimbări destul de esențiale în abordarea procesului de respirație în interpretarea la nai, – prin implementarea metodicii respirației de la instrumentele aerofone academice (în special, cea de flaut) și a celei vocale și prin conștientizarea importanței acestora ca suport esențial în arta de interpretare la nai în contemporaneitate.

Astăzi, tinerii naiști contemporani precum I. Pușcă, Șt. Negură, ș.a. experimentează în acest domeniu, încercând implementarea respirației în lanț (utilizată la alte instrumente de suflat – clarinet, trompetă ș.a.). Totuși, ea nu s-a dovedit a fi potrivită în cazul naiului, întrucât poate fi realizată doar în interpretarea pe un singur tub.

Totodată, respirația, ca abilitate a interpretării la nai, reflectă și abordări individuale specifice. Unul dintre renumiții naiști basarabeni contemporani, B. Rudenco, s-a exprimat elocvent în acest sens: „Când vorbești, respiri în mod natural în timpul frazelor. În muzică, este la fel.”, acesta fiind unul dintre „secretele meseriei” și măiestriei sale.¹⁸

Emiterea sonoră la nai este bazată pe crearea corectă a firului de aer, alegerea unei ambușuri corecte, astfel încât spațiul dintre buze în timpul suflării în tub să nu fie nici prea mic (ceea generează un sunet plat și forțat), dar nici prea mare (aceasta fiind o risipă de aer și energie). Emiterea sonoră corectă trebuie să fie realizată cât mai natural, fără exagerări ale poziției buzelor. Tehnica emiterii sonore se axează pe realizarea cât mai ușoară a contactului cu instrumentul, urmărind permanent evitarea încordării în timpul interpretării. Firul de aer expirat trebuie să fie cât mai subțire și precis. În acest scop, profesorii contemporani au propus diferite exerciții, spre exemplu, suflarea în propria palmă schimbând direcția firului de aer, totodată controlând un flux de aer constant. De asemenea sunt uneori utilizate și procedee precum suflarea într-o lumânare de la diferite distanțe, pentru a o stinge sau suflarea într-o bucată de vată poziționată pe o suprafață plată pentru a o mișca în direcția dorită. Astfel, se creează deprinderea de a controla, de a fi stăpân pe aerul expirat. Schimbarea direcției fluxului de aer cu

¹⁸ Interviu personal Boris Rudenco 20.04.2020

ajutorul buzelor sau a maxilarului are o mare importanță, întrucât face posibilă interpretarea notelor alterate. Totuși, în aceste cazuri spațiul dintre buze trebuie să-și păstreze forma pentru a nu influența calitatea sunetului.

De obicei, la o etapă incipientă a studiului naiului, este recomandabil să se sufle într-un singur tub, fiind ales unul dintre ultimele tuburi ale primei octave a instrumentului sau primele tuburi din cea de-a doua octavă. Aceste tuburi permit o emiteră mai ușoară a sunetului față de celelalte, mai ales că, pe lângă aceasta, trebuie să fie păstrată o poziție corectă a instrumentului, a mâinilor, a corpului și a respirației. Naiul se poziționează cu capătul tubului între bărbie și buza inferioară fiind fixat pe mijlocul buzei, evitând astuparea orificiului tubului pe mai mult de 1/3 din suprafață. O primă încercare de a sufla în nai ar fi o notă lungă, clară și stabilă, - totuși, de obicei foarte puțini realizează acest lucru. De cele mai multe ori sunt necesare câteva lecții. Doar după aceasta pot fi adăugate treptat și alte elemente de articulație.

Printre cele mai des întrebuințate silabe utilizate în articulația la nai sunt: *tu*, *cu*, *du*. Pentru etapele inițiale cea mai optimă este folosirea silabei *tu*. Este recomandabilă interpretarea unor melodii simple utilizând anume această silabă, iar mai apoi, odată cu avansarea succeselor elevului se va purcede la utilizarea celorlalte silabe, în dependență de specificul melodiei interpretate.

Atacul sunetului. *Staccato*. În tehnica interpretativă la nai, limbii îi sunt specifice multe acțiuni distincte: emiterea tonului (atacul simplu) și limba simplă, dublă și triplă (*staccato*, *staccato dublu* și *staccato triplu*). Atacul simplu constă din câteva etape: aerul creează turbulență prin lovirea marginii de rupere a orificiului ambușurii, care este sursa fizică a sunetului naiului; b) direcționarea aerului, care are o tendință naturală de a se împrăștia imediat ce nu este canalizat; c) concentrarea aerului pentru a stabili cel mai bun unghi de atac, nici prea strâns, nici prea deschis.

La debutul notelor lungi sau la nota inițială a unui pasaj în legato, limba nu acționează ca percuție, ci funcționează ca o supapă care oprește aerul până când este trasă înapoi. Mișcarea ei este direcționată, în special, din față în spate, nu ca un ciocan, din spate până la dinți sau buze. În cazul atacurilor delicate, presiunea este creată în spatele limbii, iar eliberarea aerului începe cu nasul, astfel încât să nu existe explozii. Acest procedeu este uneori numit „limbă franceză”.

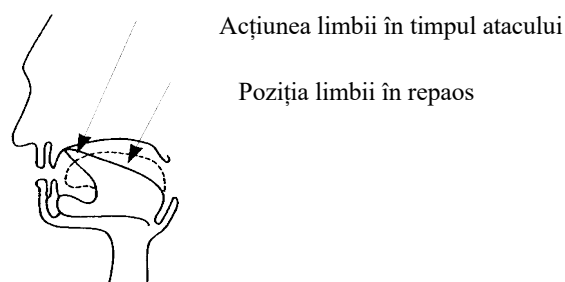


Fig. 3.8. Atac *limba franceză*.

Adesea, există confuzie între debutul sunetului (atac) și acțiunea limbii în *staccato* repetat. De notat că în cazul interpretării *staccato*, acțiunea limbii nu este aceeași – el este executat prin lovirea mai accentuată a limbii și utilizarea, în dependență de tipul de *staccato*, a combinației de silabe *tu* (în cazul *staccato* simplu); *tu-cu* sau *tu-tu* (în cazul *staccato* dublu); *tu-cu-tu* (în cazul *staccato* triplu). Astfel, nu întâmplător *staccato* la nai este numit „limba repetată”.

Un detaliu important, confirmat și prin propria experiență interpretativă a autorului tezei, este modul de interpretare a *staccato* la diferite nuanțe dinamice. În interpretarea la nai, chiar dacă intensitatea este tare sau moale, mișcările limbii sunt aproximativ aceleași pentru toate tipurile de dinamică. Trebuie de menționat că, chiar și un *staccato* intens nu necesită mai multă mișcare decât în cazul interpretării prin *limba moale*.

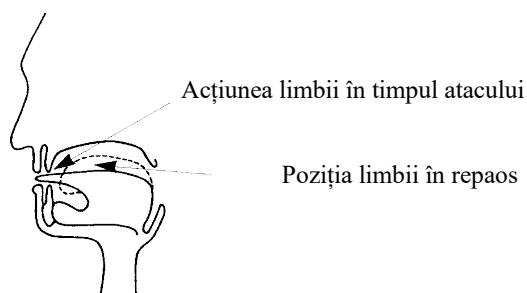


Fig. 3.9. atacul *limba moale*

Legato. În interpretarea la nai, *legato* este un element de expresie muzicală specific, dificil de executat chiar și pentru cei foarte bine pregătiți. Din cauza particularităților construcției instrumentului, cântarea *legato*-ului la nai este diferită de cea caracteristică altor instrumente de suflat. Ca și la flaut, la nai *legato* se obține utilizând limba doar în cazul primului sunet, celelalte fiind executate cu ajutorul buzei, fără atac al următoarelor dintre ele. Spre deosebire de flaut, însă, în cazul naiului este necesară și combinarea perfectă a mai multor elemente: coordonarea cât mai precisă între fluxul de aer și mișcarea mâinilor și a capului, pentru deplasarea instrumentului către următoarea notă, și o tehnică dezvoltată a buzelor, importantă în procesul de menținere a sunetului notelor *legato*. În exemplul ce urmează putem observa tipul de *legato* ce

poate fi interpretat la nai pe tuburi alăturate, cu atac pe prima notă, specific flautului și altor instrumente aerofone.

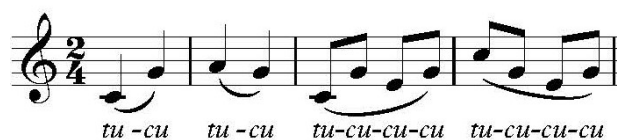
Exemplul 3.4. *Legato* pe tuburi alăturate



Totuși, din experiența proprie, putem afirma că acest tip de executare a *legato*-ului nu este mereu o soluție foarte viabilă, prezentând mai multe deficiențe în timpul interpretării la nai. Pentru executarea perfectă a unui *legato* este nevoie de concentrare maximă, un acordaj foarte bun al instrumentului, dar și o pregătire tehnică foarte bună. Chiar și așa, în multe cazuri, realizarea unui *legato* perfect cu ajutorul atacului limbii doar pe prima notă, poate fi destul de dificilă.

Pentru a depăși această problemă, naiștii au adoptat cunoscuta tehnică de atac al sunetului la flaut, propusă încă de J. J. Quantz, în 1752 [125], care, pe lângă silabele *tu-cu* și *tu-tu*, utilizează combinațiile *tu-du* și/sau *du-du*. Aceste combinații de silabe permit simularea unui *legato*, care, datorită silabei *-du*, cântată foarte ușor, este realizat printr-un atac ușor pe fiecare notă, sunetul devenind mult mai precis, creându-se senzația unui *legato* calitativ. Acest fapt facilitează și interpretarea *legato*-ului și în cazul intervalelor mai mari decât *secunda* și poate servi drept o alternativă soluțiilor oferite de alți interpreți, prin utilizarea combinației de silabe *tu-cu*:

Exemplul 3.5. *Legato* intervalelor mai mari decât *secunda* I Var.



Exemplul 3.6. Intervalelor mai mari decât *secunda* II Var.



În interpretarea muzicii populare, *legato* este mai puțin întâlnit, fiind solicitat în special în doine sau melodii lente. Totuși, mari interpreți au interpretat cu deosebită virtuozitate atât piese academice cât și folclorice demonstrând o tehnică impecabilă a *legato*-ului.

Aspecte ale intonației corecte în timpul interpretării. Pe lângă cele expuse în capitolul II, este necesar ca interpretul să lucreze și asupra dezvoltării continue a auzului, pentru a putea

intona curat și corect notele interpretate. Pentru o bună funcționare a acordajului fin este necesară și o emisie corectă, identificarea intensității potrivite a sunetului ș.a.

Emiterea sunetelor alterate. Chiar dacă se consideră că un timp îndelungat naiul a fost un instrument rudimentar cu posibilități tehnice destul de limitate. Către anii 1870 ai secolului al XIX-lea, T. Burada vorbește despre posibilitatea de a interpreta gama cromatică la nai [24, p. 106]. Faptul că în anii 1950, notele alterate reprezentau una din principalele probleme în direcția dezvoltării interpretării la nai, conduc spre mai multe ipoteze, iar prima și probabil cea mai plauzibilă ar fi aceea că la confluența sec. XIX – XX, tehnica naiului nu a cunoscut progrese vizibile, ba chiar „a pierdut” din secretele măiestriei. În favoarea acestui fapt vorbește și „dispariția” instrumentului din formațiunile tradiționale din această perioadă, asupra căreia indică un șir întreg de autori [4; 9; 62; 92]. În anii 1950, T. Alexandru și V. Nicolescu, vorbesc despre „spiritul inventiv al artiștilor”, descriu pe larg metodele de alterare a sunetelor, prin adăugarea de boabe de fasole ș.a., în tuburile naiurilor. [5, p. 71-75; 84, p. 12]. V. Nicolescu prezintă și diferite scări ale naiurilor unor cunoscuți interpreți precum F. Luca sau ale naiurilor orchestrei populare *Barbu Lăutaru*. Acest tip de alterare este utilizat și astăzi în mai multe țări din America de Sud, dar și în unele țări asiatice.

Odată cu deschiderea în 1949, a primei catedre de nai din România, în cadrul Școlii nr.1 din București (actualul Colegiul Național de Arte *Dinu Lipatti*), condusă de renumitul F. Luca, renaște în spațiul românesc această modalitate de interpretare a sunetelor alterate, prin schimbarea poziției instrumentului. Alături de elevii săi – noua generație de naiști străluciți, D. Luca, R. Simion, Gh. Zamfir ș.a., maestrul profesor a dat un nou suflu artei de interpretare la nai. Odată cu lărgirea repertoriului, modalitățile tradiționale de interpretare cu ajutorul boabelor de fasole sau pietricele nu mai corespundeau necesităților tehnice de interpretare a acestuia. Astfel implementarea poziției a II-a pentru executarea notelor alterate a devenit inevitabilă, constituind una dintre primele mari modernizări a tehnicii instrumentului.

Astăzi, procesul de executare a notelor alterate la nai implică și metoda schimbării poziției naiului, prin devierea fluxului de aer în tub, astfel obținându-se semitonul notei emise de tubul dat: „...Toate celelalte sunete, ce formează gama cromatică a naiului se obțin printr-o tehnică specială, care constă în înclinarea ușoară a instrumentului pe buza inferioară. Partea posterioară a deschizăturii tuburilor, fiind șlefuită și mai joasă, jetul de aer pătrunde destul de ușor în urma acestor înclinații. Notele alterate mai pot fi obținute și prin acoperirea unei părți a deschizăturii tubului cu ajutorul buzei superioare, despre care am mai vorbit. Același rezultat poate fi obținut și prin mișcarea maxilarului inferior...” – arată V. Iovu în *Metoda de nai*, în 1982 [71, p. 47].

În aceeași perioadă, profesorii și interpreții de nai au propus și alte diferite modalități de executare a notelor alterate. Un timp îndelungat s-a insistat pe schimbarea poziției naiului cu ajutorul mâinii stângi și anume, deplasând naiul (de la brâu spre exterior), pentru a schimba unghiul coloanei de aer. Totuși, practica noastră interpretativă demonstrează că procedeul dat poate fi realizat cu aceeași eficacitate, cu ajutorul mâinii drepte, deși o mare parte a naiștilor continuă să utilizeze vechea metodă. Astfel, noua abordare nu necesită mișcarea întregii încheieturi pentru a schimba poziția naiului și pune accent pe deplasarea acestuia doar printr-o mișcare ușoară a degetelor mari ale mâinilor. Subliniem, că acest lucru este posibil doar având o poziție corectă în timpul interpretării.

O altă modalitate de interpretare a notelor alterate este cea utilizată de marele naist D. Luca, care poate fi considerat principalul exponent al utilizării maxilarului inferior în executarea acestora. Cu ajutorul mișcării ușoare a maxilarului, de asemenea, poate fi schimbată direcția jetului de aer, însă, considerăm că în condițiile actuale această modalitate de executare a notelor alterate nu mai corespunde cerințelor tehnice tot mai avansate care sunt impuse la moment interpreților la nai. Metoda utilizării buzelor pentru a redirecționa fluxul de aer în tub, însă, la fel ca precedenta, nu va genera însă efectul necesar, fiind utilizată în mod individual.

Din experiența noastră, putem concluziona, că pentru un rezultat cât mai bun în executarea notelor alterate la nai este necesară cunoașterea tuturor metodelor expuse mai sus, iar fiecare interpret le va îmbina în timpul interpretării, cu mici ajustări. Această abordare ar permite realizarea unui nivel înalt de interpretare, astfel naiștii având posibilitatea de a perfecționa nivelul tehnic de interpretare și, implicit, de a completa repertoriul de nai, fără a depune un efort fizic în plus. În una dintre cele mai populare metode de nai, maestrul V. Iovu arată: „pentru a executa notele alterate ale gamei diatonice sol major, trebuie posedată o tehnică avansată a buzelor și a maxilarului inferior. De regulă, în piesele cu caracter lent, sunetele alterate sunt obținute prin înclinarea naiului. Pe când în piesele de virtuositate este necesară tehnica buzelor și a maxilarului inferior. Prin aceasta, este sporit gradul de manevrare a instrumentului în pasajele cu un dinamism pronunțat.” [70, p. 48].

O altă problemă legată de notele alterate apare în cazul necesității executării notelor pe tuburile „goale” – *sol* și *do*, care, un timp îndelungat au fost utilizate doar pentru a emite câte o singură notă – *sol becar* și *do becar*. Astfel, în executarea unui pasaj ce includea notele *fa diez-sol diez*, sau *si becar-do diez*, interpretul era nevoit să „sară” peste un tub. Ulterior, o soluție pentru a simplifica executarea pasajelor de acest fel a fost utilizarea poziției a doua pe tuburile date. Astfel, întrebuintarea notei *sol bemol*, pentru a substitui nota *fa diez* și respectiv, *do bemol* în locul notei *si becar*, a simplificat foarte mult executarea anumitor pasaje, care altădată creau

deficiențe destul de mari, mai ales în lucrările cu un grad sporit de virtuozitate, făcând posibilă interpretarea lor cu un efort minim necesar.

Unii naiști (persoane cu nevoi speciale) utilizează doar unele dintre modalitățile de executare a notelor alterate. Este cazul renumitului naist din Republica Moldova – I. Pușcă, dar și a naistului german Matthias Schlubeck care, în lipsa unui braț, sau chiar și a ambelor brațe, dau dovadă de calități interpretative deosebite, reușind să execute cu succes lucrări de o complexitate înaltă.

O problemă aparte prezentă, cu care se confruntă un număr destul de mare de naiști, este cea legată de mișcarea capului în jos sau în sus în timpul executării notelor alterate. Acest proces generează un efect invers decât cel dorit, notele alterate devenind mai greu de executat – astfel, interpretul depune un efort fizic în plus, absolut nefiresc, iar rezultatul generat nu este nici pe departe cel dorit.

Nuanțele dinamice. Naiul contemporan dispune de posibilitatea de a interpreta o largă gamă de nuanțe dinamice, datorită perfecționării tehnice a instrumentului, dar care, totodată, depinde în mare parte de măiestria individuală. Pentru o bună interpretare a nuanțelor dinamice, ca element al măiestriei interpretative la nai, în primul rând, este necesară o autoanaliză auditivă realizată în timpul cântării. Interpretul va analiza propriul sunet („ce” cântă”) și nu ceea ce face pentru a-l realiza („cum” cântă). În caz contrar, un piano sau pianissimo preconizat va apărea în realitate ca un sunet neclar sau prost intonat, iar în locul unui sunet la forte, când se suflă cu forță, se va obține un sunet forțat și plat. În multe cazuri, aceste deficiențe sunt rezultatul unor scăpări sau explicații insuficiente din partea profesorului, iar elevii și studenții suflă forțat pentru a cânta forte și mult prea relaxat pentru a cânta *piano*.

În realitate, pentru a cânta *f* sau *ff* la nai nu este nevoie de un efort prea mare. Sunetul este susținut natural, practic, unica necesitate fiind garantarea stabilității fluxului de aer. În același timp, este extrem de importantă menținerea intonației corecte, care poate fi realizată prin controlul permanent al direcției și presiunii fluxului de aer cu ajutorul buzelor. O greșeală destul de frecventă în procesul de emisie a unui sunet *forte* calitativ și plin de culoare sunt buzele strânse prea tare. Iată de ce este nevoie să urmărim constant, ca buzele în timpul interpretării să fie pe cât posibil de relaxate – abilitate ce garantează obținerea calității sunetului dorit. În schimb, pentru interpretarea unui *p* sau *pp* la nai este necesară o concentrare și un efort deosebit, în special, dacă ne referim la registrul acut. Pentru o mare parte din interpreții la nai, acest lucru poate fi foarte complicat. În acest context, una dintre problemele principale căreia ar trebui acordată o atenție sporită este intonația. Dacă în cazul notelor *f* sau *ff* sunetul emis se menține datorită energiei firești, în cazul sunetelor *p* sau *pp*, lipsa acestei energii trebuie compensată,

această abilitate considerându-se una dintre cele mai complicate în măiestria interpretativă la nai. Procesul emiterii sunetului rămâne același, iar interpretul se va concentra pe evitarea comprimării cutiei toracice, pentru a limita expirarea necontrolată. În timpul interpretării la nai, atât în cazul notelor *forte*, cât și în cazul notelor *piano*, este necesar un control sporit și o coordonare foarte bună între presiunea buzelor și forța aerului expirat.

În cazul interpretării *crescendo* și *diminuendo*, trebuie să spunem că la nai, realizarea acestora poate fi de asemenea foarte dificilă, însă nu imposibilă – în acest sens, cel mai important element este legate de controlul fluxului de aer expirat, pentru o trecere cât mai lină de la *p* la *f*, ce se va perfecționa cu ajutorul unui șir de exerciții. Totodată, în aceste cazuri, nu poate fi neglijată intonația corectă, deoarece în cazul creșterii volumului, sunetul tinde să se ridice, iar în cazul scăderii volumului are tendința să coboare. Ca și în cazul precedent, această dexteritate tehnică poate fi antrenată cu ajutorul exercițiilor ce includ diferite combinații de nuanțe dinamice, în condițiile unei concentrații maxime și a dezvoltării continue a auzului.

Una dintre cele mai complexe dificultăți ale artei naistice contemporane rămâne a fi raportul dinamicii și a intonației și în special interpretarea *piano* în registrul acut. Doar foarte puțini naiști posedă această măiestrie care poate fi realizată doar prin coordonarea unui șir întreg de factori: respirația corectă, acordajul fin perfect al instrumentului, coordonarea fluxului de aer cu tehnica buzelor și a diafragmei. Totodată, de o importanță majoră rămâne a fi și controlul auditiv al interpretului.

Vibrato. Se știe că *vibrato* la nai, de altfel, ca și la alte instrumente muzicale, este un mijloc de expresie muzicală foarte important, de care depinde foarte mult calitatea și frumusețea sunetului. Cu toate acestea, atitudinea profesorilor de multe ori este destul de pasivă față de dezvoltarea acestei abilități. Mulți profesori și interpreți sunt de părere că fiecare interpret posedă propriul *vibrato* specific, ca o demonstrație a iscusinței și talentului său, iar din acest motiv nu este posibil să înveți pe cineva un *vibrato* corect. Totuși, considerăm că această viziune este greșită: *vibrato* poate fi dezvoltat, la fel ca și celelalte capacități interpretative. Un moment foarte important în redarea acestui mijloc de expresie la nai este nivelul pregătirii tehnice a instrumentistului – poziția corectă și libertatea mâinilor în timpul interpretării fiind un factor primordial. Dezvoltarea acestei abilități de sine stătător nu este în puterea oricărui elev, iar adesea, execuția greșită a procedurii dat poate genera probleme de tensiune a mușchilor mâinilor, fapt ce indică asupra pertinentei implicării profesorului în dezvoltarea deprinderii interpretării *vibrato*-ului.

Chiar dacă un timp îndelungat s-a insistat că *vibrato* la nai ar trebui executat la fel ca și în cazul celorlalte instrumente de suflat, cu ajutorul diafragmei – așa cum a fost practicat pe

parcursul mai multor ani în cadrul școlii de nai din Republica Moldova, acest lucru însă, nu a fost consimțit de naiștii renumiți ai timpului precum Gh. Zamfir, D. Luca, B. Rudenco, S. Stanciu ș.a. În opinia lor, *vibrato* la nai trebuie executat cu ajutorul mâinilor, de cele mai multe ori, a mâinii stângi, făcând astfel o paralelă către instrumentele cu coarde, al căror *vibrato* se produce prin fluctuarea încheieturii mâinii stângi, amplitudinea oscilației variind în dependență de specificul lucrării interpretate. Unii naiști nu ezită să execute în unele cazuri *vibrato* și cu ajutorul mâinii drepte, exemplu ar fi B. Rudenco, I. Pușcă ș.a. (cel din urmă utilizând această metodă din cauza dizabilităților fizice). Dacă în cazul viorii oscilația este produsă cu ajutorul încheieturii, la nai *vibrato* se realizează prin mișcarea oscilatorie a brațului stâng depărtând-ul de corp și apropiind-ul cu frecvența specifică fiecărui instrumentist sau în dependență de lucrarea interpretată. În cazul *vibrato*-ului executat cu ajutorul mâinii drepte, oscilația este realizată prin mișcarea ușor ascendentă și descendentă, de asemenea, cu frecvența mișcărilor specifice piesei muzicale interpretate. În opinia noastră, *vibrato*-ul executat cu ajutorul diafragmei, în cazul naiului, poate fi folosit doar ca exercițiu folosit pentru dezvoltarea diafragmei, iar utilizarea acestui tip de *vibrato* în timpul interpretării oricărui gen de lucrări muzicale, nu are sens.

Deși, de cele mai multe ori naiștii utilizează tipul de *vibrato* pe care îl posedă, în creații muzicale de orice gen, totuși considerăm că această viziune nu este corectă. La fel ca și în cazul celorlalte instrumente muzicale, este corect ca în timpul interpretării la nai, *vibrato*-ul să fie specific stilului creației muzicale interpretate, mai ales în contextul tendințelor europene actuale de interpretare „informată istoric”. De exemplu, în lucrările lirice, melodioase poate fi întrebuițat un *vibrato* cu oscilație mai mare, pe când în lucrările mai tehnice acesta va avea o oscilație mai mică. Totodată, în muzica baroc se va evita întrebuițarea *vibrato*-ului iar pentru a diminua lipsa *vibrato*-ului ca mijloc de expresivitate, vor fi utilizate diferențele de volum și nuanțele dinamice interpretate adecvat.

Ornamentele dintotdeauna au avut un rol foarte important în muzică, mai ales în ceea ce privește domeniul și stilistica muzicală. În tratarea interpretării acestora la nai vom deosebi repertoriul academic și cel folcloric. Din experiența proprie, putem afirma că în ce privește stilistica muzicală (perioada istorică), principiile de interpretare la nai a ornamentelor *în muzica academică* sunt în mare similare cu cele interpretate la alte instrumente. În temei, naiștii utilizează tehnicile ornamentării de flaut și vioară, din repertoriul cărora sunt preluate și adaptate partiturile. Una dintre principalele dificultăți pe care le întâlnesc naiștii este interpretarea ornamentelor pe semitonuri, atunci când acestea implică schimbarea poziției – în afară de semitonurile *si-do* și *fa-diez-sol*, care se află pe poziția I-a la nai. De regulă, naiștii evită să interpreteze aceste ornamente, păstrând doar linia melodică.

Exemplificăm prin câteva tipuri de apogiaturi:

Exemplul 3.7. *Trilul*



Apogiatura se execută cu sau fără accent pe primul sunet, în dependență de perioada istorică în care a fost scrisă lucrarea.

Există *apogiatură* simplă și *apogiatură* lungă:

Exemplul 3.8. *Apogiatura simplă*



Exemplul 3.9. *Apogiatură lungă*:

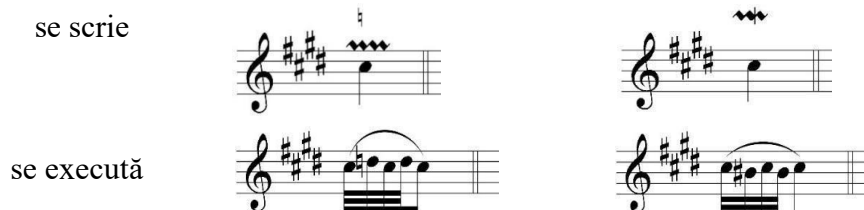


Exemplul 3.10. *Mordentul*

a) simplu (alcătuit din trei note)



Exemplul 3.11. *Mordent dublu* (alcătuit din cinci note)



Exemplul 3.12. Grupetul superior



Exemplul 3.13. Grupetul așezat între două note:



În muzica populară, interpretarea ornamentelor la nai are un specific cu totul aparte, dezvoltându-se într-un fenomen ce pare a fi „limitat” doar de imaginația și experiența interpretului. De menționat, că în acest domeniu muzical sunt utilizate toate ornamentele cunoscute – *mordente* la ton și semiton, în sus și în jos; *triluri*; *apogiaturi* simple, duble și triple; *grupetto* ș.a. De regulă, fiecare interpret își alege propria modalitate de interpretare a acestora, în dependență de structura fiecărui ornament.

Este interesant că de multe ori, în scopul facilitării interpretării, naiștii recurg la înlocuirea unor ornamente cu altele, acest fapt rămânând oarecum „neobservat” pentru auditoriul simplu, întrucât prin acest procedeu senzația auditivă a ornamentului de bază se păstrează. De exemplu, de cele mai multe ori, *mordentul* și *trilul* sunt înlocuite cu *vibrato* sau cu o deplasare specifică a naiului, sau cu o lovitură dublă sau triplă a limbii, în combinație cu un *vibrato* ușor. Aceste detalii rămân a fi în afara partiturilor, iar cei mai mulți dintre naiști caută să cânte cât mai comod ornamentele, în mod intuitiv. Deoarece interpretarea ornamentelor în muzica populară implică utilizarea în același timp atât a limbii cât și a mâinilor, prezentarea în formă scrisă a modului de interpretare este practic imposibilă.

Sunt și unele ornamente care, din cauze obiective legate de particularitățile de construcție a instrumentului (tuburi alăturate), nu pot fi interpretate la nai, precum *apogiatura* multiplă sau *arpeggiatto*, care necesită interpretarea într-un tempo extrem, cât și figurațiile ornamentale pe intervale mai mari de secundă mare. Totuși, artiștii contemporani, care au adus arta de interpretare la acest instrument pe înalte culmi ale virtuozității realizează o gamă largă de ornamente, fără a întâmpina dificultăți.

Totodată, interpretarea ornamentelor este una dintre cele mai importante componente ale manierei individuale a interpreților. Exemplul renumitului naist basarabean B. Rudenco este concludent în acest sens. Tehnica sa excepțională de ornamentare este bazată pe o fină intuiție

artistică și o practică artistică bogată. Spre exemplu, pe unul dintre CD-urile sale, în care prezintă piese din repertoriu acordeonistic de popularitate al lui V. Pandelescu, B. Rudenco a reconstituit perfect schema de ornamentare specifică artistului, dar și acordeonului în general, realizând prin aceasta una dintre marile performanțe contemporane în arta de interpretare la nai și devenind un model demn de urmat pentru tinerele generații.

3.2. Dezvoltarea potențialului tehnic și artistic al naiului în realizările unor artiști consacrați

Naiul a fost mereu parte importantă a vieții cultural-artistice din spațiul românesc. După cum arată cercetătorii, „Începând din secolul al XVIII-lea, documentele timpului îl înfățișează în mai toate ansamblurile instrumentale, lăutărești din Moldova și Muntenia... îl desenează gravorii timpului, ba îl pictează și zugravii bisericilor.” Totuși, după cum arată același autor, „După o perioadă de înflorire, în a doua jumătate a sec. XIX-lea, naiul începe să dispară tot mai mult în Moldova. Astăzi (anul apariției articolului, 1954 – n.n.) îl mai găsim, ici, colo doar în Muntenia, la câțiva lăutari de seamă din București, din orașele de provincie și în câteva sate de-a lungul Văii Oltului” [84]. Totuși, la etapa actuală, situația este total diferită, fapt remarcat și de cercetătorul american R. Garnett, care arată, în teza sa de doctorat *By Ear, By Memory, By Heart: Musical and Cultural Improvisation in Moldova.*, dedicată culturii populare din Republica Moldova: „În ciuda observației sale (a lui V. Gh. – n.n.), că numărul naiștilor a scăzut în secolul XXI, am fost uimit de noile idei care au fost dezvoltate pentru a include naiul într-o gamă tot mai mare de stiluri și locații. Naiștii mai în vârstă, din generațiile predecesorilor profesioniști mai tineri care au călătorit și au cântat mult, precum și studenți foarte tineri au fost activi și în mod clar în căutarea unor modalități de a-și extinde instrumentul și de a-l include în diverse contexte muzicale.”¹⁹ [156, p. 26].

Unul dintre puținii maeștri lăutari ce au păstrat meșteșugul de „muscalagiu” în prima jumătate a secolului XX și care a dus faima naiului și a muzicii românești pe toate meridianele, alături de tariful său, a fost cunoscutul naist **Fănică Luca (1894-1968)**. După această lungă perioadă de declin al naiului, anume Fănică Luca, artist de talie mondială, a contribuit și la întemeierea școlii românești profesioniste de nai, fiind invitat, în 1949, să înființeze o catedra de nai la București. În acea perioadă el era deja o prezență remarcabilă în viața artistică românească

¹⁹ Despite his observation that the number of naiists was decreasing in the 21st century, I was amazed at the new ideas being developed for including the nai in an ever increasing range of styles and venues. Older naiists from the earliest days of the nai in Moldova, younger professionals who traveled and performed extensively, as well as very young students were active and clearly on the lookout for ways to expand their instrument and its inclusion in musical settings.

și internațională. După participarea sa la Expoziția Universală de la New York, (1939), la care a participat datorită cererii doamnei Roosevelt, fusese înalt apreciat și de George Enescu: „cel mai bun suflător pe care l-am auzit până azi”. Într-adevăr Fănică Luca posedă o tehnică foarte avansată pentru timpul său. Pe lângă un sunet foarte cald și plăcut, naistul posedă un *vibrato* și un *legato* deosebit, dar și o intonație precisă și îngrijită. Totodată fiind cunoscut și ca interpret vocal este probabil unul dintre primii naiști care **introduce în arta naiului frazarea de tip vocal**.

Istoria clasei sale a devenit o legendă, întrucât el a fost pentru elevii săi nu doar un profesor, ci, - după cum își amintesc mulți dintre aceștia, - le-a purtat de grijă ca un adevărat părinte. Discipolii săi (Damian Luca, Damian Cărlănuș, Nicolae Pârvu, Constantin Radu, Radu Simion, Tudor Dobre, Dorel Manea, Ilie Petru, Ilie Simion, Gheorghe Zamfir, Marin Nistor, Vasile Manda, Dima Nicolae, Dorel Manea, Nicolae Necioiu ș.a.) au devenit, la rândul lor, renumiți în domeniul artei de interpretare la nai. Însă nu doar datorită contribuției esențiale pe care a avut-o clasa sa de nai în acest sens, numele lui Fănică Luca poate fi înscris cu litere de aur în istoria acestui instrument în contemporaneitate, ci și, așa cum am arătat într-un capitol anterior, maestrul a contribuit în mod esențial și la perfecționarea tehnică a naiului, manifestându-se plenar atât ca interpret de talie internațională, ca pedagog consacrat, cât și ca un deschizător de drumuri în ce privește structura și construcția modernă a naiului.

Începând cu anii 1950, pe marile scene s-au afirmat unii dintre cei mai talentați discipoli ai lui Fănică Luca, activitatea artistică a unora dintre ei marcând crucial procesele de promovare și dezvoltare a naiului nu doar pe teritoriile românești, dar și la nivel mondial: Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Radu Simion se numără printre elevii maestrului, datorită cărora naiul s-a impus în viața muzicală internațională ca un instrument cu drepturi depline.

Gheorghe Zamfir (n.1941) este, fără îndoială, unul dintre cei mai talentați discipoli ai lui F. Luca și unul dintre cei mai cunoscuți naiști din toate timpurile, ce și-a construit o carieră artistică internațională impresionantă. Într-adevăr, contribuțiile sale în afirmarea naiului în modernitate sunt esențiale, atât prin dezvoltarea unei măiestrii de interpretare de mare virtuozitate, cât și prin inovațiile în domeniul construcției instrumentului (vezi capitolul anterior). Una dintre realizările interpretative inedite ale maestrului este faptul că **a interpretat la nai melodii practic din toate zonele folclorice românești**, chiar și din cele în care naiul nu face parte din formațiile tradiționale (în special Ardeal), lărgind considerabil repertoriul folcloric românesc pentru nai. Astfel, una dintre cele mai importante contribuții ale maestrului în valorificarea artistică a naiului se referă la **depășirea barierelor repertoriale**, artistul interpretând cu același succes folclor românesc, dar și muzică academică și de estradă. Gh.

Zamfir nu doar că înregistrează numeroase creații din repertoriul baroc (de Corelli, Vivaldi, Bach ș.a.) și clasic (Mozart ș.a.), el este și **autor al unor prime creații simfonice pentru nai**, precum *Misa pentru Pace*, pentru nai, cor, orgă și orchestră (1974); *Rapsodia* și *Concertul* pentru nai și orchestră (1982), creații pentru nai și cvartet de coarde ș.a. În acest context, de menționat este că artistul este unul dintre primii care a sesizat afinitățile sonore ale naiului și ale orgii – este cunoscut un destul de numeros repertoriu de piese clasice, de estradă și chiar populare (în duet cu Marcel Cellier) interpretate în duet cu orga, ce pot fi considerate adevărate re-descoperiri în domeniul sonorității naiului în contemporaneitate.

Abordarea unui repertoriu atât de divers și nou pentru naiul tradițional românesc a necesitat și utilizarea unor procedee și tehnici specifice, a determinat căutarea de noi sonorități și soluții de realizare a unor stilistici corespunzătoare genului și perioadei. Astfel, în perioada ascensiunii sale, artistul a fost unul dintre primii care **a utilizat pe larg dublu și triplu staccato la nai** – considerate procedee de emiteră ce stau la baza dezvoltării artei de interpretare contemporane. Printre cele mai interesante artificii interpretative descoperite de maestrul Gh. Zamfir se numără *cântarea vorbită*, cu inflexiuni de bocet, cu implicarea vocii, ce oferă posibilități de expresivitate de mare forță sugestivă, despre care am vorbit în compartimentul anterior. Un exemplu elocvent în acest sens este renumita sa *Doină de jale*, în care interpretul, datorită acestui procedeu, a reușit să surprindă stări plurivalente de melancolie, seninătate, duioșie, dar și de disperare și resemnare, de bocet și tristețe sfâșietoare.

Datorită lui Gh. Zamfir, naiul a căpătat noi dimensiuni sonore și în muzica de estradă. În acest sens, este demnă de menționat aici colaborarea sa cu personalități vestite ale estradei mondiale precum dirijorul James Last, cu orchestra căruia a înregistrat o serie întreagă de hituri internaționale (de John Lennon, Billy Joel, Elton John ș.a.). Remarcabile sunt și realizările lui Gh. Zamfir în domeniul muzicii de film (a înregistrat coloanele sonore la filme precum *Le grand Blond avec une chaussure noire*, 1972; *Once upon in America*, 1984; *The Karate Kid*, 1984; *Kill Bill*, 2003 ș.a.), care au contribuit semnificativ la popularizarea naiului pe întreg mapamondul.

Aducând arta naiului la cele mai înalte culmi ale perfecțiunii, virtuozității și artistismului, explorând din plin sonoritatea acestuia prin abordarea celor mai diverse repertorii, creând naiuri de un diapazon divers (naiuri *soprano, alto, tenor și bas*), Gh. Zamfir este unul dintre primii naiști români din perioada contemporană, care a contribuit la popularizarea și afirmarea instrumentului pe toate meridianele, înscriindu-l în patrimoniul organologic universal.

Un alt naist redutabil, care s-a remarcat prin virtuozitatea și vigurozitatea stilului interpretativ, contribuind esențial la dezvoltarea artei de interpretare la nai în contemporaneitate este **Damian Luca (n.1936)**, nepotul vestitului naist F. Luca și unul dintre primii săi discipoli. S-

a remarcat inițial în cadrul Orchestrei *Barbu Lăutaru* dirijată la acea vreme de Nicu Stănescu și Ionel Budișteanu, concertând în Ungaria, Bulgaria, Polonia, Republica Cehă, Austria, Finlanda, Germania ș.a. Aparițiile sale la restaurantul *Olympia* din Paris în 1956, au fost probabil momentul de cotitură în viața lui artistică. În acest timp, a participat în mai multe proiecte la televiziune, printre care și spectacolele de la televiziunea BBC din Londra. Alături de renumitul ansamblu folcloric românesc *Rapsodia Română*, Damian Luca a realizat un număr impunător de turnee în SUA. În urma acestui turneu a fost invitat în emisiunea televizată *Ed Sullivan Show*. Pe parcursul anului 1966, alături de Ansamblul *Miorița*, dirijat de Ionel Budișteanu, a realizat un turneu din 31 de spectacole în Israel. Turneele sale în Belgia, Austria, Franța, Olanda, Germania, Danemarca și, de asemenea, multiplele sale evoluții în SUA și Canada l-au făcut cunoscut în întreaga lume. S-a remarcat prin abordarea unui foarte larg repertoriu de cele mai diverse genuri. Marele său merit rămâne a fi însă deschiderea de clase de nai la Bruxelles, Belgia, având discipoli de pe întreg mapamondul. Fiind invitat de Ministerului Culturii din SUA, Damian Luca a realizat masterclassuri în cadrul Universității din Washington, Seattle, în fața unui auditoriu de aproximativ 20 de studenți. Damian Luca a fost primul român care a cântat la Carnegie Hall.

Este interesant, că specificul interpretativ al lui D. Luca, promovat intens pe parcursul activității sale, este **utilizarea în timpul interpretării la nai a notelor alterate doar utilizând maxilarul**. Totuși, această particularitate se datorează, probabil, particularităților constituției fizice a maxilarului său și nu poate fi utilizată în cazul altor naiști, întrucât ar putea provoca chiar anumite traume ale acestuia.

Alături de Gh. Zamfir, D. Luca, C. Oprea și mulți alți naiști, pe marile scene ale lumii a strălucit ilustrului naist **Simion Stanciu (1949-2010)**, cu numele scenic *Syrinx* (numele nimfei din mitologia greacă, care a dat denumirea naiului la vechii greci). Artistul a avut un rol foarte important în popularizarea universală naiului în a doua jumătate a sec. XX. Un adevărat virtuoz al naiului, a compus și a făcut nenumărate aranjamente pentru instrumentul său. A interpretat muzică populară, academică, jazz, chiar și rock. A susținut concerte în grupuri instrumentale de diferită factură, evoluând ca solist alături de Orchestra *Mozarteum* din Salzburg, orchestra de cameră din Italia *I Solisti Veneti*, una dintre principalele orchestre simfonice din Elveția *Orchestre de la Suisse Romande*, renumita orchestră de cameră americană *The Chamber Orchestra of Philadelphia* ș.a.

S-a evidențiat prin interpretările creațiilor lui J. S. Bach, L. Boccherini, G. Ph. Telemann, A. Vivaldi, W. A. Mozart, M. Ravel, B. Bartók, H. Villa-Lobos ș.a. Pe parcursul anilor a susținut numeroase concerte în Europa, America și Asia, înregistrând aproximativ 27 de CD-uri incluzând atât muzică academică cât și folclor, pop, muzică pentru film, o mare parte

dintre ele fiind realizate după plecarea sa din România. Pentru activitatea sa concertistică a obținut în 2000 premiul internațional ECHO, în Germania, pentru cel mai bun muzician clasic.

Fiind un susținător și promotor a ideii că naiul ar trebui privit ca un adevărat instrument clasic, a fondat la Geneva, în Elveția, școala de nai *Akademie Syrinx*. Astfel, C. Pușcoiu nota, în 1997: „Simion Stanciu „Syrinx” a ajutat la o mai bună cunoaștere a naiului datorită virtuozității sale și a modului magnific de a interpreta lucrări clasice cunoscute. În ultimii 10 ani a susținut un număr mare de concerte și a realizat foarte multe înregistrări (CD și vinil) doar de muzică clasică. Toți specialiștii și iubitorii de muzică care îl ascultă pe Simion Stanciu, pe care muzicologii l-au numit „maestrul naiului clasic” și „Paganini al naiului”, trebuie să recunoască faptul că flautul lui pan trebuie privit ca un adevărat instrument „clasic”.²⁰

Arta sa interpretativă s-a remarcat prin marea precizie a interpretării, în special a pasajelor de virtuoziitate. Tehnica sa inconfundabilă se referă la **staccatura care a pus bazele unui nou început în tehnica naiului în general**. În anii '80, S. Stanciu înregistrează mai multe albume cu lucrări clasice de virtuoziitate, printre care se remarcă Concertul G-dur de K. Stamitz. Apariția acestor albume a constituit un adevărat eveniment în ce privește depășirea unor limite tehnice și artistice în arta naiului la acel timp, stabilirea unor noi standarde ale virtuozității naiului.

Este interesant că și în interpretarea muzicii folclorice S. Stanciu reușește să se impună prin **complexitatea ornamenticii** – artistul își propunea de fiecare dată să păstreze ornamentele specifice instrumentului de la care a fost preluată melodia. Probabil anume datorită acestui principiu a fost posibilă interpretarea foarte precisă și minuțioasă a ornamentelor. În tendința de a păstra tonalitățile melodiilor preluate de la alte instrumente, S. Stanciu a știut să valorifice din plin paleta timbrală și sonoră la nai, chiar dacă tonalitățile date sunt mai puțin comode pentru interpretare. În acest sens, S. Stanciu este un „deschizător de drumuri”, iar cei care l-au urmat au abordat cu multă îndrăzneală noi și noi repertorii de virtuoziitate de la alte instrumente.

Printre aceștia se numără și naistul **Boris Rudenco (n.1953)** din Republica Moldova, care a adus, la rândul său, un aport considerabil atât în dezvoltarea artei de interpretare la acest instrument, cât și în promovarea acestuia pe întreg mapamondul. Artistul debutează în calitate de instrumentist profesionist (naist) în Orchestra de muzică populară *Mugurel* în 1971, între 1973-1977 activează în cadrul Orchestrei Ansamblului Național Academic de Dansuri Populare *Joc*,

²⁰ „Simion Stanciu „Syrinx” helped to make the pan flute better known thanks to his virtuoso technique and his magnificent performances of famous classical works. During the past 10 years he has given a large number of concerts and made a great many recordings (CD and vinyl) of classical music only. All specialists and music lovers who listen to Simion Stanciu, whom musicologists have called „the master of classical pan flute” and „the Paganini of the pan flute, have to admit that the pan flute should be regarded as a true „classical” instrument.”

alături de care a cucerit publicul din Moldova și din străinătate, evoluând în numeroase țări, pe cele mai prestigioase scene ale lumii, în Europa (1971-1977), Australia (1975), America Latină (1982). O pagină importantă în viața maestrului B. Rudenco o constituie activitatea în orchestra *Lăutarii*, începând cu anul 1988. O altă realizare sunt numeroasele aranjamente pentru nai, printre care este de menționat cel pentru filmul documentar *Fântânarii* (1980), în care naistul interpretează muzica compozitorului Valentin Dînga.

Maestrul a înregistrat un șir întreg de CD-uri, printre care se remarcă cele două volume cu piese originale, în stil popular, semnate de el. Cel de-al treilea CD reprezintă o premieră repertorială: B. Rudenco a ținut să imprime la nai o selecție din repertoriul lui Vasile Pandelescu, unul dintre cei mai renumiți acordeoniști din România. Artistul mărturisește că și-a realizat dorința și s-a convins „că naiul poate cânta nu numai piese de nai dar și a unor soliști vocaliști și piese de la alte instrumente – acordeon, vioară, clarinet.” A excelat în special în repertoriile de muzică populară, propunându-și să facă ceva diferit de generația precedentă, care cânta piese de ale lui Fănică Luca, Damian Luca, Gheorghe Zamfir. „Mi-am propus să cânt la nai un repertoriu cât mai larg de muzică populară și am căutat mereu forme cât mai performante de realizare a acestuia. Am avut ca model și marii instrumentiști lăutari” – mărturisește interpretul în unul dintre interviurile sale, realizate de autorul tezei.²¹ Într-adevăr, arta interpretativă a lui Boris Rudenco se remarcă prin abordarea, pe lângă piese pentru nai, și a unui repertoriu larg preluat de la alte instrumente: brăie, sârbele, doine ș.a. și a repertoriului folcloric pentru acordeon, vioară, clarinet și alte instrumente. În căutarea unor soluții originale pentru imitarea exactă a ornamenticii acestor instrumente la nai, artistul le-a adaptat cu o măiestrie deosebită, în special, cele mai reușite fiind considerate solo-urile de acordeon, din repertoriul lăutăresc.

Contribuțiile maestrului B. Rudenco în dezvoltarea tehnicii naistice se referă în special, la **aplicarea unor tehnici noi în interpretarea ornamenticii muzicii folclorice**, descoperite în timpul căutărilor în direcția imitării ornamenticii de acordeon. Astfel, definiții pentru originalitatea artei sale sunt utilizarea *frullato*, *dublu* și *triplu staccato*, cât și diverse combinații de silabe precum *tu-du*, *du-du* ș.a. Se bucură de reputația unui adevărat „revoluționar” al naiului, remarcându-se prin coloritul, stilistica și ornamentarea personalizată, inconfundabilă, a muzicii folclorice. Repertoriul de piese din volumele înregistrate reprezintă un extraordinar model al tehnicității și virtuozității și, totodată, o sursă de inspirație pentru tânăra generație. Aportul său este cu atât mai important, cu cât se cunoaște, că B. Rudenco este, de fapt, un autodidact în arta naiului. Este absolvent al Colegiului de artă de la Soroca, unde a studiat țambalul. Astfel,

²¹ Interviu personal Boris Rudenco 20.04.2020

descoperind de sine stătător posibilitățile naiului, a avut „libertatea” de a experimenta și a-și găsi propriul drum în artă. Am putea spune că și-a „inventat” propriul stil interpretativ, care pe parcursul anilor a devenit inconfundabil. A încercat mereu să evite căile bătătorite găsind noi posibilități de exprimare la nai, demonstrând că potențialul acestui instrument este departe de a fi descoperit pe deplin. Boris Rudenco rămâne a fi un reper de înaltă măiestrie, deschizător de drumuri, reprezentant strălucit al artei de interpretare la nai în contemporaneitate.

Vasile Iovu (n.1950) are un rol deosebit în dezvoltarea naiului din Republica Moldova. Arta sa cucerește prin **finețea emiterii sonore** îmbinată cu o **putere a sunetului** deosebită. Îi reușeau deopotrivă interpretarea melodiilor lente având un *legato* impecabil, dar și piesele de virtuozitate ce necesitau o tehnică interpretativă avansată. Colaborează cu numeroase orchestre de muzică populară, printre care *Veselia, Mărțișor, Folclor, Doina Basarabiei, Miorița*, efectuând numeroase turnee practic pe toate continentele.

Maestrul a adus o contribuție importantă în domeniul învățământului muzical, fiind, după cum am menționat anterior, nu doar **unul dintre primii profesori de nai** din Republica Moldova, ci și **autor al unei valoroase metode de nai**, apărută în două ediții, utilizată și azi pe larg în clasele de nai din republică.

Totodată, înregistrează numeroase LP-uri și CD-uri cu un larg repertoriu de muzică academică și populară. Colaborează cu prestigioase studiouri de filme înregistrând numeroase coloane sonore pentru producții de film. Colaborează cu Maria Bieșu, Grigore Vieru, Eugen Doga, Ana Strezev, Natalia Sviridenko ș.a. Interpretează primul concert scris pentru nai în Republica Moldova – *Vivaldiana* pentru nai și orchestră de cameră de Boris Dubosarschi. De menționat că interpretul a prezentat în premieră mai multe lucrări academice semnate de compozitori moldoveni ce includ naiul: Cantata *Patria mea* de Anatol Chiriac, iar între anii 1985-1986, alături de Orchestra Simfonică de Stat din Leningrad, prezintă Poemul simfonic *Pe-un picior de plai* de Tudor Chiriac.

În 1990 și în 1992, participă la primele concerte susținute de Gheorghe Zamfir pe scena Palatului Național din Chișinău, alături de Orchestra *Lăutarii*, dirijată de Nicolae Botgros. Apariția, în 1992 a ansamblului cameral *Vasile Iovu* a constituit o pagină nouă în viața muzicală din Republica Moldova. Având o componentă deosebită – două viori, clarinet, țambal, contrabas și două naiuri – maestrul concertează în unele dintre cele mai prestigioase săli de concerte din Europa. În 2008, alături de Orchestra simfonică a Filarmonicii din Iași dirijată de Romeo Râmbu, prezentând creația monumentală a marelui Tudor Chiriac – *Dacofonia nr.1*. În 2006, apare ediția a doua a Metodei de nai, revizuită și completată. Înaltele sale merite au fost apreciate în 2015,

prin conferirea ordinul *Meritul Cultural în grad de ofițer* al României. Prin întreaga sa activitate, maestrul este considerat unul dintre cei mai importanți promotori ai naiului, acasă și peste hotare.

În perioada contemporană are loc o valorificare și internaționalizare intense a naiului ca instrument muzical de valoare universal. Unul dintre cei mai importanți naiști contemporani europeni implicat în acest proces este olandezul **Matthias Koene (n. 1966)**, un inovator și un promotor activ al naiului în special în domeniul muzicii academice din diferite perioade. Având la activ un repertoriu imens, începând cu epoca Renașterii și până în perioada contemporană, artistul a inspirat numeroși compozitori în scrierea a circa 200 de creații pentru nai solo sau pentru diferite formații ce includ naiul. Fiind unul dintre cei mai cunoscuți naiști europeni contemporani, actualmente M. Koene este profesor de nai la Conservatorul din Amsterdam, autor al unei lucrări didactice importante despre arta naiului contemporan și membru al mai multor ansambluri de muzică medievală, baroc și contemporană. Lui i se datorează **introducerea și afirmarea naiului în cadrul ansamblurilor de muzică veche și academică contemporană**, contribuind astfel la descoperirea noilor potențialități interpretative ale sonorității naiului în contemporaneitate. M. Koene a adaptat sonoritatea naiului în cele mai diverse componente de ansamblu: nai și chitară (CD-urile *Chasing Piazzolla; Verso*); nai, blockflaut, violă, acordeon, percuție (CD-urile *La Volta; Kaiseiki; Buffoni*); voce, nai și instrumente cu corzi (CD-ul *OXALYS– câștigător al premiului Diapason D'or*, 2020).

De remarcat că interpretul cântă la instrumente construite la solicitarea sa: un nai tenor de alamă și, mai nou, un nai contra-bass, instrument unic în felul său, construit de către meșterii Preda, după proiectul propus de interpret. Tehnica sa interpretativă uimește printr-o înaltă virtuozitate, viteză în pasaje, arpegii, salturi dificile. Artistul demonstrează o cunoaștere perfectă a armonicilor și flageoletelor, o deosebită finețe în atacul sunetului, o eleganță stilistică în lucrări de cele mai diferite epoci. A cântat pe scene prestigioase precum *Concertgebouw* Amsterdam, *De Doelen* Rotterdam, *Carnegie Hall* New York și *Auditori* Barcelona. M. Koene este și câștigătorul unor premii importante la foruri și concursuri prestigioase precum *Vriendenkrans* de la Royal Concertgebouw din Amsterdam, în 2003 și Marele Premiu *IBLA* în 2006, iar recent, în 2020, CD-ul său *OXALIS. La Flute de Pan & Quintettes* a primit premiul *Diapason d'Or*.

Presa europeană scrie elogios, în repetate rânduri, despre măiestria artistului. Iată doar câteva spicuiri: „Pentru Flautul lui Pan, așa cum sugerează titlul, aveam nevoie de... un interpret la acest instrument, și nu a fost ușor să găsim unul de formare clasică. Suntem foarte bucuroși că

l-am cunoscut pe Matthijs Koene.”²² (*Diapason magazine*, 10 September 2020); „Lui Matthijs Koene, unul dintre cei mai proeminenți și revoluționari naști ai timpurilor noastre, îi place, de asemenea, să se lanseze în aventura muzicală. Matthijs Koene va străluci în timpul interpretării Primului Concert de flaut al lui Mozart.”²³ (*De Doelen*, 20 September 2019); „Matthijs Koene este văzut de departe ca un maestru absolut al acestui instrument”²⁴ (*Klassieke Zaken*, 2010); „Solistul de nai își propune să stabilească naiul ca instrument clasic de sine stătător. El a realizat acest lucru cu o virtuozitate expresivă și este perfect din punct de vedere tehnic.”²⁵ (*Berner Zeitung*, 2009). Prin toată activitatea sa naistul și profesorul olandez M. Koene marchează o etapă calitativ nouă în istoria contemporană a acestui instrument.

Tot în perioada contemporană, naiul s-a afirmat cu mare succes și în muzica jazz, prin contribuția esențială a lui **Damian Drăghici (n. 1970)**. A cântat pe marile scene ale lumii cu artiști de talia lui Eddie Daniels, Joe Cocker, James Brown și Cindi Lauper, Shaggy, Zucherro, Nigel Kennedy, Chris Botti, Arturo Sandoval, Michel Camilo, Stanley Clarke, Luciana Souza, Vinnie Coliuta, Dave Weckl, Russell Ferante, Bob Mintzer și mulți alții. Evoluțiile sale frapază atât prin virtuozitate, viteză, cât, în special, **prin măiestria improvizației de jazz** – abilitate specifică și pentru muzica lăutărească. Recent, D. Drăghici apare și ca protagonist al tarafului lăutăresc ce-i poartă numele, inclusiv în diferite proiecte cu interpreți de estradă din România.

Un concept original în muzica contemporană legat de nai este cel propus și promovat de **Mădălin Luca** – tânăr naist din Timișoara, cunoscut prin numeroasele colaborări cu Ansamblul Profesionist *Banatul* din Timișoara, a format propriul cvartet *Tradițional Cvartet* propunându-și să promoveze folclorul din diferite zone. Totodată, s-a remarcat și prin interpretarea muzicii de jazz, dar mai ales „din anul 2008 a început să **experimenteze diferite sonorități ale naiului**, creând *Folklortronik*, un proiect muzical inovator, experimental, în care cânta singur pe scenă, îmbinând sonoritățile naiului acustic, cu naiul procesat electronic, cu efecte sonore și sound-uri electronice, loop-uri, ritmuri electronice, sunete înregistrate. Este o simbioză între folclorul românesc și muzica electronică, centrată pe improvizație. Cu proiectul muzical *Folklortronik* a participat la diferite festivaluri și evenimente în România.” [79].

²² „Pour La Flûte de Pan, comme le suggère le titre, il nous fallait... un joueur de flûte de pan, et il ne fut pas aisé d'en trouver un de formation classique. Nous sommes très heureux d'avoir rencontré Matthijs Koene.”

²³ „Matthijs Koene, one of the most prominent and groundbreaking panflutists of our time, also likes to embark on the musical adventure. Matthijs Koene will shine in Mozart's *First Flute Concerto*.”

²⁴ „Matthijs Koene is widely regarded as an absolute master of his instrument.”

²⁵ „The panpipes soloist aims to establish the panpipes as a classical instrument in its own right. He has achieved this with expressive virtuosity, and is technically perfect.”



Fig. 3.10. Instrumentele utilizate de M. Luca

Astăzi, M. Luca continuă să participe la numeroase evenimente, festivaluri, concerte etc. de muzică academică, de jazz și folclor atât în România cât și peste hotarele ei, obținând premii importante pentru activitatea sa. Conform propriei descrieri al artistului *Folklortronik* a devenit un stil muzical propriu lui M. Luca, în care muzicianul folosește naiul acustic și naiul procesat electronic prin intermediul procesorului de voci, loop-uri live – linii melodice, ritmice și armonice create cu ajutorul naiului și a altor instrumente electronice sau acustice, ritmuri electro, instrumente virtuale, *soundscape*-uri.” [79]. De remarcat că Mădălin Luca a studiat la Conservatorul din Chișinău în clasa de nai a profesorului Ion Negură.

Un loc aparte în inovațiile muzicale contemporane legate de nai îl ocupă **inclusiunea acestui instrument în formații și contexte neobișnuite generate de însăși sonoritatea instrumentului**. Naistul **Rodney Garnett**, ce activează în SUA este unul dintre artiștii care a găsit o posibilitate originală de integrare a acestui instrument într-un proiect artistic în care naiul, alături de clarinetistul Blake McGee și pianista Lisa Rackard, a acompaniat o trupă de dans vertical în Munții Stâncoși, improvizând pe temele folclorului moldovenesc: „Începând cu anul 1998, dansul vertical la Universitatea din Wyoming a devenit un frumos prilej de colaborare activă dintre coregrafi și dansatori, compozitori și interpreți, cățărați pe stânci și public. (...) Cântarea la nai, — spre deosebire de cea la flautul transversal, — datorită mișcărilor mai largi, creează asociații cu dansul. De asemenea, esența socială a studiului și interpretării „după ureche”, la auz, improvizarea, narațiunea muzicală, care sunt intrinseci folclorului moldovenesc, au încurajat interpreții să interacționeze cu coregrafi, dansatorii, cu alți muzicieni.” [157, p. 97]. Totodată, R. Garnett menționează profesionalismul și valoarea naiștilor din spațiul românesc pe

plan internațional: „Naiștii moldoveni și români fac parte dintr-o rețea vastă de interpreți la acest instrument din întreaga lume. Pagina de Facebook „Pan Flute World” include membri care postează activ din Ucraina, Franța, Germania, Elveția și Olanda în Europa; Japonia, Taiwan, Filipine și Coreea de Sud în Asia; Peru în America de Sud; și Texas, California și Wyoming în America de Nord (<https://www.facebook.com/groups/panflute.world/>). Fotografiile și videoclipurile postate arată că la nai se cântă în formații de orice componențe, de la orchestre folclorice și ansambluri mici, până la trupe de jazz și de concert și multe alte formații scenice, în aer liber. Videoclipurile de pe site variază de la producții elaborate, ce includ înregistrări de studio cu piese de mare virtuozitate cântate la nai, până la înregistrări improvizate pe telefoanele mobile din locuri publice, cum sunt cele din mall-urile din Taiwan. Naiștii români și moldoveni sunt în continuare cei mai proeminenți artiști prezenți, dar muzicieni din multe medii culturale cântă la nai în comunitățile lor locale.” [156, p. 147].

Arta de interpretare la nai în contemporaneitate este în continuă dezvoltare. Numeroși artiști au contribuit la aducerea naiului pe culmi ale virtuozității și artistismului. Spațiul acestei teze însă nu permite relevarea aportului fiecăruia dintre ei, sau evaluarea comparată a artei acestora, care îi face unici în felul lor. Printre cei mai importanți naiști contemporani, menționăm pe Iulian Pușca, Ștefan Negură, Ion Malcoci, Marin Gheras, Igor Podgoreanu, Veaceslav Zmeu, Bogdan Țurcan, Valentin Drăgălin, Andrei Donțu, din Republica Moldova; de peste hotare: Michel Tirabosco, Roag Engelberg, Dinner Michael, Matthijs Koene ș.a

3.3. Concluzii la Capitolul 3

1. Perspectiva diacronică-istoriografică de abordare a principalelor procedee ale tehnicii de interpretare la nai – poziția și ambușura, respirația, emiterea sonoră, atacul sunetului (*staccato* și *legato*), aspecte ale emiterii sunetelor alterate ș.a., – în contextul unei dezvoltări istorice îndelungate în baza analizei artefactelor arheologice, basoreliefurilor, imaginilor, înregistrărilor video etc., ce datează din cele mai vechi timpuri și până în prezent, a oferit posibilitatea de a prezenta în detaliu, sub aspect teoretic și interpretativ-practic, arsenalul și potențialul tehnicilor de interpretare la naiul contemporan, probând astfel progresul extraordinar înregistrat în special în ultimii 50-60 de ani în domeniul dat.

2. Virtuozitatea artei de interpretare la nai în prezent este pusă în valoare datorită dezvoltării fără precedent a posibilităților expresive-artistice ale naiului contemporan, prin procedee precum dinamica, vibrato, ornamentarea ș.a., prin modalități avansate, inovative de

sonorizare, prin experimentarea și obținerea unor efecte sonore și tehnice inedite, imposibil de conceput în trecut.

3. Reflectarea tuturor aspectelor de interpretare la nai a fost efectuată din perspectiva experienței profesioniste – didactice și concertistice, în calitate de solist și membru al unor formații instrumentale – a autorului tezei de față, naist-concertist, care, în procesul de elaborare a tezei, a trecut prin propriul „laborator” de creație fiecare detaliu și element al acestora.

4. Contribuția inovativă a unor interpreți remarcabili la dezvoltarea artei de interpretare la nai este inestimabilă: Fănică Luca, Gheorghe Zamfir, Simion Stanciu, Damian Luca, Boris Rudenco, Vasile Iovu, Damian Drăghici, Iulian Pușcă ș.a., au înscris pagini de aur în istoria interpretării la acest instrument, excelând în virtuozitate, artistism, în abordarea creativă, inventarea și implementarea tehnicilor noi de interpretare. Realizările artei de interpretare contemporane de interpretare la nai includ *frazarea de tip vocal*, *staccato dublu* și *triplu* (care au pus bazele unui nou început în tehnica naiului); aplicarea unor tehnici noi în interpretarea ornamenticii mai complicate etc.

5. Contribuția marilor maeștri ai naiului se referă și la completarea registrului repertorial al naiului, în care au fost introduse o largă varietate de creații noi: ne referim atât la repertoriul folcloric – astăzi la nai sunt cântate melodii din toate zonele folclorice românești, aceasta constituind o noutate, întrucât naiul nu este răspândit în mod egal în arealul românesc; cât și la cel academic – naiul contemporan este membru nelipsit al formațiilor de muzică veche (din perioada renașterii și baroc) și contemporană; repertoriu de jazz, de muzică electroacustică etc.

4. TEHNICI EXTINSE DE INTERPRETARE ÎN REPERTORIUL PENTRU NAI

4.1. Repertoriul ca factor de dezvoltare a tehnicilor de interpretare la nai în perioada cercetată

Repertoriul naistic apărut în perioada dată poate fi sistematizat în două grupuri mari:

- repertoriu pentru nai adaptat de la alte instrumente;
- creații originale scrise special pentru acest instrument.

Menționăm, că cea mai mare parte a creațiilor din primul grup – adaptări și transcripții pentru nai au fost realizate, în cea mai mare parte, începând cu anii 1960-1970, de interpreți bine cunoscuți la acest instrument: V. Iovu, B. Țurcan, Ș. Negură, I. Pușcă, I. Malcoci ș.a. (Republica Moldova), C. Pușcoiu, Gh. Zamfir, C. Pană, S. Stanciu ș.a. (România), J. Domide, M. Koene (Elveția și Olanda). Datorită acestora, repertoriul contemporan de nai este foarte larg, incluzând atât creații din literatura muzicală universală, cât și lucrări mai puțin cunoscute.

Enumerăm câteva dintre cele mai importante lucrări transcrise pentru nai în ultimii ani: *Fantezie Ungară pentru vioară și orchestră* de F. Lehár; *Concert pentru flaut și orchestră simfonică* de W. Blodek; *Dansuri populare românești pentru vioară* de B. Bartok; *Fantezie pe motivele operei El Trovatore* de G. Verdi de J. B. Singelée; *Zigeunerweisen: gipsy airs (Melodii lăutărești)* de P. de Sarasate; *Rapsodia nr. 2* de F. Liszt; *Humoresca* de A. Dvořak; *Concertele pentru flaut nr. 1, 2, 4, 8* de Fr. Devienne; *Berceuse, Sicilienne, Pavane* de G. Faure; *Libertango, Oblivion, Ave Maria* de A. Piazzola; ș.a., ce au intrat deja în repertoriul activ al naiștilor.

Lărgirea repertoriului a determinat în mod inevitabil instrumentiștii să descopere noi posibilități tehnice ale naiului. Creațiile muzicale adaptate în perioada contemporană, mult mai complexe ca dificultate tehnică de interpretare la nai în comparație cu perioada anterioară (sfârșitul sec. XX) au condus spre descoperirea unor noi tehnici și efecte speciale.

O premisă cu rol esențial în acest proces l-a avut adăugarea a câtorva tuburi (la naiul de 20 de tuburi din timpul lui F. Luca din anii 1950), oferind posibilitatea nu doar de a cânta lucrări de flaut în diapazonul original, dar și de a găsi noi posibilități interpretative la acest instrument. Inițiatorul și animatorul acestei „reinventări” a instrumentului a fost Gh. Zamfir, propunând construirea instrumentelor alto, tenor, bas și contrabas, oferind astfel o paletă mult mai largă de sonorități datorată lărgirii ambitusului. Astăzi cel mai întrebuițat este naiul *tenor*, instrument de 25-26 de tuburi. De fapt, diapazonul acestuia corespunde cu cel al flautului, permițând naiștilor interpretarea creațiilor pentru flaut, oboi și vioară în aceeași octavă, evitând salturile cu o octavă mai sus din lipsa notelor grave. Vom exemplifica prin două lucrări, transpuse și interpretate în premieră la nai de autorul tezei:



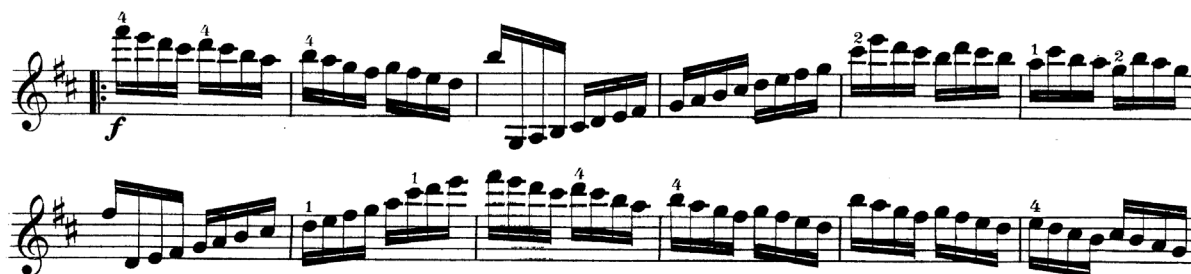
Interpretarea acestui exemplu cu un nai de diapazon $G1 - G4$ ar necesita transpunerea pasajelor din registrul acut cu o octava în jos (măsura 66-69), din cauza că la nai începând cu nota $E3$ sonoritatea devin extrem de stridentă, iar sunetele $G\#4 - A4$ lipsesc. Exemplul de mai jos este reprezentativ în ce privește posibilitatea de a păstra linia melodică originală.

Exemplul 4.2. W. Blodek *Concert pentru flaut și orchestra simfonică p.I*, măsura 127-131:



În aceeași ordine de idei, salturile inutile pot fi evitate și în lucrări de o dificultate extremă pentru nai, precum *Fantezia Ungară* a lui F. Lehár. Fiind o lucrare preluată din repertoriul violonistic, frazarea nu prevede cezuri de respirație. Pentru aceste cazuri naiștii folosesc în mod curent procedeul de omitere a unor sunete, înlocuindu-le cu o inspirație.

Exemplul 4.3. F. Lehár: *Ungarische Fantasie pentru vioară și orchestră simfonică. Op.45*, măsura 195-206:



Un loc aparte în transcripțiile de la alte instrumente îl ocupă imitarea la nai a hașurilor violonistice, în special a *flageoletelor*. Deși am vorbit mai sus despre *flageoletele* specifice naiului, totuși ele sunt diferite ca sonoritate. Din propria experiență interpretativă putem afirma că acest efect sonor poate fi realizat la nai cu ajutorul ajustării presiunii aerului, căutarea unui echilibru dintre fluxul de aer expirat și poziția buzelor. Esențial în acest sens este evitarea atacului sunetului, care va fi emis doar printr-o simplă contracție a diafragmei.

Exemplul 4.4. F. Lehár: *Ungarische Fantasie pentru vioară și orchestră simfonică. Op.45*,
măsura 140-159:



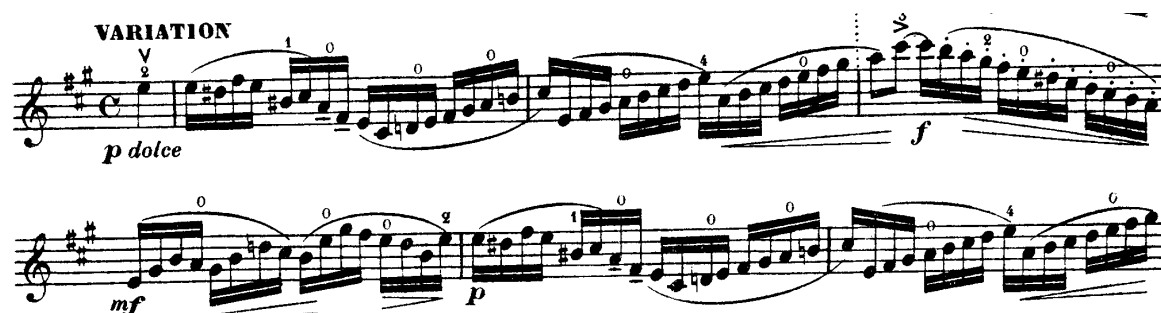
Un exemplu „clasic” în acest sens sunt Dansuri populare românești - Bela Bartok op.56, una dintre primele lucrări în care naiștii si-au pus această problemă de interpretare. Sonoritatea specifică a *flageoletelor* din dansul nr. 3, *Pe loc*, a fost abordată de fiecare naișt în maniera sa individuală, mai mult sau mai puțin reușită. Autorul tezei a utilizat aceeași metodă descrisă mai sus.

Exemplul 4.5. B. Bartok. *Dansuri populare românești, Pe loc*, măsura 1-12:



În repertoriul transcris pentru nai astăzi au apărut lucrări de o complexitate deosebită ce includ arpegii, tonalități complicate pentru acest instrument, pasaje cu intervale diverse etc. Iată doar un exemplu în acest sens:

Exemplul 4.6. J. B. Singelée. *Fantezie pe motivele operei „Trovatore”*, măsura 98-111:



O dovadă clară că tehnica naiului a evoluat semnificativ pe parcursul ultimelor decenii este și faptul că în programele analitice și curriculare de nai datate cu diferiți ani consultate de noi apare în mod constant un repertoriu nou tot mai complex.

Trebuie să mai menționăm că în afară de repertoriul de vioară, oboi sau flaut au mai fost efectuate și transcripții de la alte instrumente: trompetă, acordeon ș.a. O mare parte a

repertoriului o reprezintă transcrierile din muzica vocală camerală, de operă și vocal-simfonică etc.

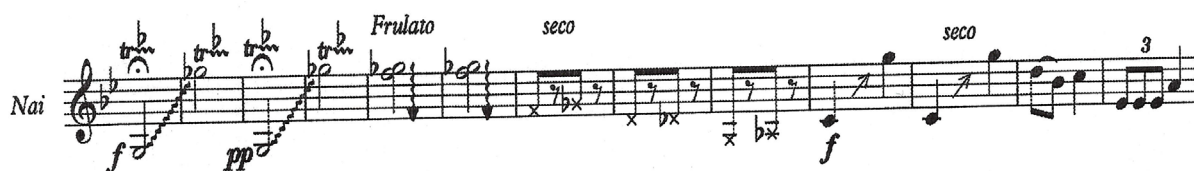
În cel de-al doilea grup, al creațiilor originale pentru nai putem evidenția lucrări semnate atât de compozitori din spațiul românesc apărute odată cu ascensiunea și afirmarea instrumentului pe scenele lumii, în special în a doua jumătate a sec. XX, cât și creații de compozitori străini contemporani. Printre primii autori de creații originale pentru nai se află: Gh. Zamfir (*Doina de jale* și *Doina de la Vișina*, compoziții pentru nai în spirit popular (1966), *Misa pentru Pace*, pentru nai, cor, orgă și orchestră (1974), *Concert* pentru nai și orchestră (1982), *Cvintet* pentru nai și cvartet de coarde (*Cvintetul Plopilor*, 1984), *Missa pentru Pace* (1984), Conceptul muzical *Totus Tuus*, set de piese pentru nai, orgă și grup vocal bărbătesc (2005) ș.a.); C. Puscoiu (*Meditation astrale* (1988), *Sonata Tristă* (1993), *Cantabile* (1994), *Maestro e Maestrino* (1997), *Suita românească nr.1* (1986), *Suita românească nr.2* (1987), *Ouverture Westvest* (1990) ș.a.); C. Pană (*Mozart Time*, *Suite Cancan*, *Hommage à Mozart* pentru nai și orchestră de cameră, *Viziunile unui maestru – nai și pian.*); D. Luca (*Perpetuum Mobile Nr. 1-3*, *Concert pentru nai și Orchestra nr. 1-3*); C. Arvinte (*Concertul-rapsodie* pentru nai, chitară și orchestră simfonică (intitulat *Dansurile libertății*), *Concertul pentru nai și orchestră* (intitulat *Plaiuri Transilvane*), *Concertul nr. 3* pentru nai și orchestră, *Suita* pentru oboi sau nai și orchestră (intitulat *Pe plaiuri sătmărene*) și *Suită-rapsodie moldavă* pentru nai și orchestră de coarde, *Suita barocă*, *Suita sălăjeană* pentru nai și pian, *Menuet*, *Mica suită de vechi melodii din Moldova*, *Rezonanțe Maramureșene – Suită* pentru nai și orchestră de coarde.). În acest grup putem include și creații ale unor compozitori europeni – naistul U. Herkenhoff, *Postkarten einer Rumänienreise*, cinci dansuri în stil românesc (1999) pentru nai și orchestră de coarde, Bernard Schulé (*Concert* pentru nai și orchestră de coarde (1989); Gion Antoni Derungs (*Concert* pentru nai și orchestră de coarde (1985); Hans Peter Graf (*Sonata* pentru nai și orga (1993) ș.a.

În creația componistică din Republica Moldova naiul ocupă un loc aparte chiar dacă nu a fost abordat de un număr mare de compozitori. Printre aceștia cei mai importanți sunt: T. Chiriac (*Dacofonia nr. 1 și 2* pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră simfonică mare); B. Dubosarschi (*Vivaldiana*, concert pentru nai și corzi, *Partita* pentru nai și orchestră); C. Rusnac (*Suita* pentru nai, țambal, vioară și orchestră de cameră); E. Doga (*Eterna*, *Meditație*, *Sârba* ș.a.); T. Zgureanu (*Concert* pentru nai și orchestră simfonică); Gh. Mustea (*Balada* pentru nai și orchestră simfonică, *Rapsodie* pentru nai, clarinet și pian (1971) ș.a.

Stilistica și tematismul acestor creații sunt cele mai diverse, iar discursul muzical se distinge printr-un limbaj specific muzicii contemporane. În ce privește tratarea naiului, putem afirma că în partiturile acestora există destule locuri dificile pentru interpretare, mai puțin

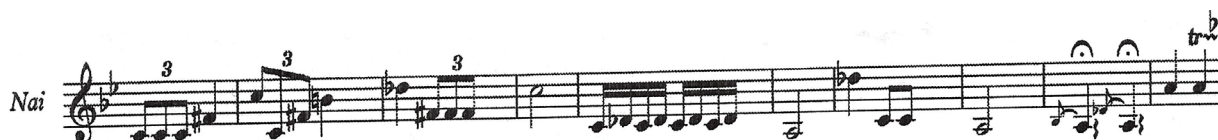
comode. Excepție face *Vivaldiana* lui B. Dubosarschi, creație deja cunoscută, acceptată în repertoriul didactic și de concert, în care partida naiului este comodă atât ca diapazon cât și ca tonalitate. O încercare de a valorifica sonoritatea și tehnicitatea naiului modern putem observa în concertul pentru nai al lui T. Zgureanu. Chiar dacă pe alocuri întâlnim anumite dificultăți, compozitorul a dedicat compartimentul de cadență după partea a II-a „demonstrării posibilităților tehnice ale naiului”[115], după cum este indicat în partitură – *tril* cu schimbarea poziției, *frullato* pe două note concomitent, *secco* cu atac superficial al notelor:

Exemplul 4.7. T. Zgureanu - *Concert pentru nai și orchestră simfonică*; Cadența, măsura 16-28:



Analizând această partitură în tratarea naistului din R. Moldova Andrei Donțu, solist al orchestrei *Lăutarii*, putem afirma că interpretul a propus o variantă foarte reușită, cântând în premieră această lucrare, valorificând în mod creativ posibilitățile instrumentului, improvizând și adăugând la dificultățile indicate în partitură alte câteva artificii tehnice ale naiului: *vibrato* excesiv pe notă *glissando* în jos cu *sforzando* pe finalul notei:

Exemplul 4.8. T. Zgureanu - *Concert pentru nai și orchestră simfonică*; măsura 29-38:



Un loc aparte îl ocupă creațiile compozitorilor moldoveni de inspirație folclorică, în care naiul are un rol de a accentua caracterul național prin tematismul și semantica genurilor muzicii populare: *baladă, dans, cântec liric*. Analizând partiturile lui Gh. Mustea putem afirma că după dificultate și prezența anumitor procedee tehnice, creațiile date reprezintă un salt calitativ în dezvoltarea tehnicii interpretative la nai în perioada apariției acestora. Gh. Mustea a fost unul dintre primii compozitori de la noi care a abordat naiul ca instrument academic „cu drepturi depline”, asociindu-l în mod armonios cu sonoritatea orchestrei simfonice.

T. Chiriac are o predilecție aparte pentru acest instrument pe care l-a inclus în toate partiturile sale, fapt mărturisit de însăși compozitorul, care rămâne fascinat de sonoritatea acestuia, considerând că „acest instrument trebuie introduse în orchestrele simfonice din România”. În lucrarea sa *Muzica românească de filiație ancestrală* (teza de doctorat) autorul vorbește despre nai ca despre un instrument cu rol fundamental în muzica românească [30].

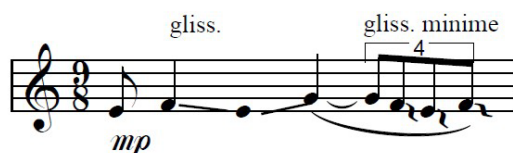
Compozitorul cunoaște în cele mai mici detalii tehnica de interpretare la nai, notând deseori în partituri indicații foarte precise legate de notație, sonoritate, diapazon și procedee tehnice. O dovadă în acest sens este și notarea precisă a notelor ce rezultă din *flageolet*, accentelor specifice naiului (indicate în măsura doi din figura de mai jos), remarca „semișoptit” ce implică o sonoritate obținută prin procedeul „suflare fără sunet” menționat la începutul acestui capitol:

Exemplul 4.9. T. Chiriac - Dacofonia Nr.1 (cf. 1), măsura 9-14:



În aceeași lucrare compozitorul apelează și la diferite forme ale tehnicii glissando

Exemplul 4.10. T. Chiriac - Dacofonia NR.1 (cf. 2), măsura 6:



Exemplul 4.11. T. Chiriac - Dacofonia NR.1, (cf. 49) măsura 8:



și un element de interpretare a mordentului specific naiului, după care putem conchide odată în plus că maestrul a studiat tehnicile de interpretare ale naiului în profunzime. Conform acestei indicații, *fa becar* cu *fa bemol* din triolet se va interpreta pe același tub, pe când în mod obișnuit acest procedeu nu este utilizabil deoarece aceste note sunt interpretate pe două tuburi diferite:

Exemplul 4.12. T. Chiriac - Dacofonia NR.1 (cf. 2) măsura 3-6:



Totodată, putem afirma că compozitorul tratează naiul și la nivel arhetipal-conceptual, egalându-l cu sonoritatea vocii umane, în partitura *Dacofonia Nr.2*. Fragmentul de mai jos este un exemplu de monolog original susținut de două linii sonore – nai și narator – care se

completează în mod organic: naiul interpretează o melodie în manieră vorbită, iar naratorul recită versul muzicalizat.

Exemplu 4.13. T. Chiriac - Dacofonia nr. 2 (cf. 73-74):

The musical score for Example 4.13 consists of three systems. Each system features a nai (flute) part on a treble clef staff and a narrator part on a bass clef staff. The lyrics are in Romanian. The first system includes a 'diminuendo' marking. The second system starts with a circled measure number '74' and a tempo marking '♩ = 55'. The third system includes dynamic markings 'ff' and 'fff'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Narator
A - poi le - hu - ză, ca - de la pă - mânt ca un bul - gă - re. Da - că vreun căi - ne o mă - nân - că, tur - bă...

74
♩ = 55
f
A - șa a fost și va mai fi în - că, pâ - nă când Cel de sus nu va schim - ba mul - te din ros - tu - ri - le

ff
fff
ff
a - ces - tei lumi.

Un loc cu totul special compozitorul îl oferă naiului în fragmentele doinite:

Exemplul 4.14. T. Chiriac - Dacofonia nr. 2 (cf. 84-85):

The musical score for Example 4.14 shows two systems of nai music. The first system starts with a circled measure number '84' and includes performance instructions: 'doind luminos molto espressivo simile portamenti soavi'. The second system includes a circled measure number '86'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

84
doind luminos molto espressivo simile portamenti soavi
mf ca senza metrum

85

86

Mizând pe posibilitatea naiului de a exprima și a imita plânsul, tânguirea, bocetul, aidoma vocii umane, precum am observat în fragmentul de mai sus, compozitorul apelează la indicații precise de interpretare specifice naiului, *legato în portamento*: „Această finețe de atac este caracteristică în special tehnicii de interpretare la nai unde legato-ul nu poate fi realizat decât în portamento, literalmente „mutând” sunetul de pe un tub pe altul. Datele respective fac trimitere tot la arta profesioniștilor tradiției orale românești, deoarece atât tehnica dificilă a naiului, cât și

arta doinirii sunt apanajul profesioniștilor, care, pentru a ridica doina la nivel de artă, au nevoie de o simțire muzicală nu numai aleasă, ci și cultivată.” [30]. În general, creația lui T. Chiriac pentru nai reprezintă un model de abordare profundă atât pe plan conceptual cât și tehnic.

4.2. Tehnici extinse la nai în creații academice și folclorice

Evoluția impresionantă a artei de interpretare la nai în sec. XXI demonstrează amploarea potențialului tehnic și artistic al acestui instrument în perioada dată, fapt ce l-a plasat printre cele mai performante și de perspectivă instrumente muzicale contemporane. Un șir de autori, printre care și naistul olandez M. Koene au descris, în baza propriei activități interpretative, mai multe tehnici și efecte inovative contemporane, specifice naiului: *flutter-tongue, glissando, flageolets, whisper-tones, double-tones, noise-tones, singing and playing simultaneously, slap-tongue, pizzicato, harmonics* [191]. D. Klimov, cercetătorul fizician din Ucraina, se oprește pe larg asupra procedeele inovative la nai, insistând în special asupra descrierii acestora din punctul de vedere al fizicii acustice. Autorul evidențiază mai multe efecte sonore și modalități de interpretare speciale la naiul contemporan: *tremolo, frullato, glissando, variația tonalității* — răsucirea notelor, *slear and smear*, suflarea peste măsură, interpretarea *obertoanelor, pizzicato, cântare fâșâită, șoaptă, cântare cu nivel înalt de fâșâit, isonul gutural, Whistle tone/whisper tones, slap, multifonice*²⁶ [126].

De remarcat, că cele mai multe procedee țin de emiterea sonoră și se întâlnesc deopotrivă în creații folclorice, academice și de jazz. În mod special, procedeele inovative de interpretare sunt utilizate în repertoriul contemporan scris pentru nai solo sau în genuri muzicale și componente instrumentale diverse. În ultimii ani apar tot mai multe lucrări muzicale compuse pentru acest instrument, de către un șir întreg de compozitori din diverse țări care, în strânsă colaborare cu interpreții, experimentează în direcția obținerii unor noi sonorități și a unor noi efecte și modalități de interpretare specifice. Printre creațiile ce pot fi considerate a fi exemplare în acest sens se numără *Bird* pentru nai și chitară de compozitorul olandez Gerald Benjon, *Catching Up* pentru nai, pian și violoncel de Jaime Gonzales ș.a.²⁷

²⁶ Тремоло, Фруллато, Глиссандо, Pitch bend — изгибание нот, Слер-энд-смир, подъезд, Передув, игра обертонів, Пиццикато, Игра чиффом (шипением), «шепот», Игра с повышенным уровнем шипения, Пение во время игры, Whistle tone/whisper tones, Слэп, Мультифоники

²⁷ Pentru a putea înțelege mai bine aceste tehnici, am realizat un interviu cu naistul Iulian Pușcă, unul din promotorii și protagoniștii proceselor de modernizare a naiului în contemporaneitate, care ne-a oferit date importante despre mai multe creații muzicale experimentale scrise pentru nai de compozitori contemporani. Multe dintre acestea au fost interpretate în cadrul concertelor organizate de Jane O’Leary – compozitoare, pianistă, protagonista ansamblului de muzică contemporană *Concorde* și inițiatora unor serii de concerte de muzică contemporană în Irlanda și alte țări europene. Iulian Pușcă a interpretat în premieră câteva piese scrise în special pentru nai sau adaptate pentru acesta: prima din ele este *Bird* pentru nai și chitară, compusă la solicitarea naistului olandez Matthijs Koene și a colegului său chitarist Stefan Gerritsen de către compozitorul olandez Gerard Beljon, de

Suflarea fără sunet sau *aeolian sounds* – termen folosit de autorul metodei de flaut O. Tanțov:²⁸ „La fel cum corzile lirei eoliene sună datorită vântului, și flautul începe să sune datorită firului de aer direcționat în orificiu. Totodată, sunete curate ale flautului nu trebuie să se audă. Cel mai ușor sunetele eoliene ar fi de utilizat în octava I” [138, p. 18] – este unul dintre primele procedee inovative ce țin de emiterea sunetului la nai, utilizat pentru prima dată de Gh. Zamfir, începând încă cu anii 1960 – în muzica folclorică acest procedeu este întrebuințat în special în doine și în melodiile doinite. Acest efect sonor se asociază cu oftatul, respirația umană, însăși instrumentul capătă o „voce umană”, creând un efect sonor inegalabil, devenit emblematic pentru arta maestrului.

Procedeu în cauză este întâlnit chiar în primele măsuri ale lucrării *Bird*, pentru nai și chitară, de G. Benjon. După cum ne-a relatat I. Pușcă, primul interpret al acestei creații, compozitorul nu a utilizat un termen special pentru acest procedeu, ci doar a explicat că dorește să audă mai degrabă aerul care traversează tubul respectiv decât sunetul produs de acesta. Totodată, autorul a solicitat să se cânte un sunet lung, interpretat cu condiția ca acesta să aibă o înălțimea aproximativă (în cazul dat nota *si*) însă emiterea sau sunarea acestuia să includă foarte mult aer. Această tehnică se întâlnește pe parcursul întregii lucrări, conferindu-i sonorități originale, menite creeze asociații sonore cu sunetele pădurii sau ale păsărilor, sugerate și de denumirea programatică a piesei.

Exemplul 4.15. G. Benjon – *Bird*, cf. 1, măsura 7:

Gerard Beljon

The musical score for measure 7 of 'Bird' by Gerard Benjon is presented for Panflute and Guitar. The Panflute part is in treble clef, 2/4 time, and is marked 'leggiere' and 'p' (piano). It features a tempo of 152-160. The notation includes a 3:2 triplet and a staccato section. The Guitar part is in treble clef, 2/4 time, and is marked 'sfz' (sforzando). It includes a note for 'knock top of soundboard (behind bridge) with the side of the right hand'. The score is in 2/4 time and includes a 'blow air with approximate pitch' instruction.

Frullato, Fluttertongue sau **Flutterzunge** este o altă tehnică inovativă în arta naiului contemporan. Ea creează un efect sonor unic, distinct, descris de mai mulți autori. Spre exemplu, M. Koene arată că: „Această tehnică este cunoscută în cazul majorității instrumentelor de suflat și funcționează foarte bine la nai. Prin mutarea limbii în interiorul gurii, fluxul de aer este

asemenea și piesa *Catching up* de Jaime Gonzales (lucrare de absolvire a *DIT Conservatory of Music and Drama*, Dublin, Irlanda, în anul 2012), piese ce includ un șir întreg de tehnici inovative de interpretare la nai.

²⁸ „Как струны золотой арфы звучат от ветра, так и флейта начинает резонировать от струи воздуха, направленной в дутьце. При этом чистых флейтовых звуков не должно быть слышно. Лучше всего золотые звуки использовать в первой октаве”

continuu perturbat; comparabil cu pronunțarea unui *R* ascuțit pentru un timp pe parcursul fluxului de aer. Deoarece un *R* are nevoie de un flux de aer mai mult sau mai puțin constant, este destul de dificil să interpretezi acest procedeu „fin, lejer”. Interpretarea *legato*, - în cazul în care una sau mai multe tuburi sunt omise, - nu este dificilă, deoarece tuburile reacționează un pic mai lent la interpretarea *Fluttertongue*, prin tuburile omise trece aer „sunt suflate”, dar acest lucru nu poate fi perceput auditiv.”²⁹ [191, p. 12].

D. Klimov definește acest procedeu astfel: „Flutter tonguing este termenul pentru *frullato* la instrumentele aerofone, din engleză, „limbă tremurândă”. Pentru a efectua această tehnică, trebuie să vă faceți limba să se miște ca și cum ați spune „r”. Există două tipuri de *frullato*: în primul caz, oscilează anume limba, ca și cum ar pronunța „r” în rusă sau spaniolă, în cel de-al doilea caz, limba oscilează mai puțin, în modul în care francezii pronunță „r”. Prima versiune („*frullato* cu limba”) sună bine pe notele acute, iar cel „francez” („*frullato gutural*”) sună bine pe note grave. Încercați să efectuați *frullato* pe tuburi din ce în ce mai lungi. La un moment dat, veți simți că jetul de aer nu devine suficient de rapid pentru a efectua mișcarea limbii. În acest caz, este necesară o tranziție la *frullato* gutural. Învățarea *frullato*-ului „francez” nu este dificilă – în primul rând, încercați doar să mârâiți și apoi să eliminați implicarea corzilor vocale din acest sunet. Veți obține un sunet asemănător unei gargare.”³⁰ [126, p. 177]. Observăm în acest context, că ambii autori se opresc asupra particularităților de emisie sonoră, însă doar D. Klimov distinge două tipuri de *frullato* – cel emis cu ajutorul limbii și cel gutural. Procedul este întâlnit în piesele contemporane pentru nai, spre exemplu, practic pe tot parcursul piesei *Bird*, citată mai sus.

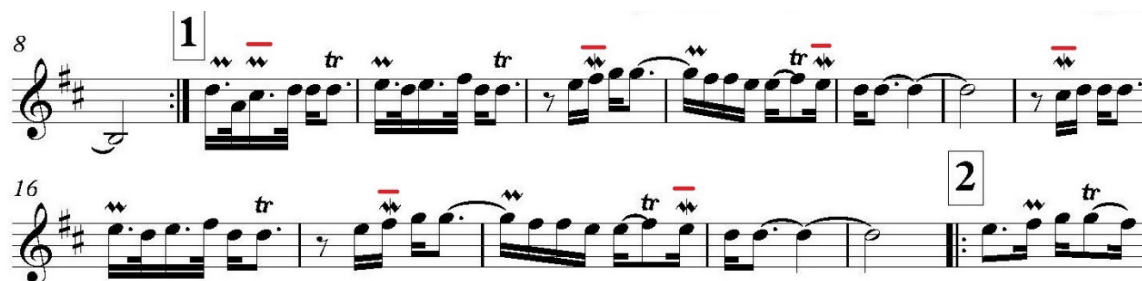
În interpretarea muzicii folclorice acest procedeu și-a găsit o utilizare originală, în special când este necesară o quasi imitație a ornamentelor de vioară: pentru comoditatea interpretării acestora, naiștii folosesc *frullato*. Tehnica dată a fost dezvoltată în special de către B. Rudenco, care a implementat în cadrul interpretării ornamentelor atât *frullato* cât și multe alte procedee.

²⁹ „This technique is known on most wind instruments and works very well on panflute. By moving the tongue inside the mouth, the air stream is continually disturbed; compare pronouncing a sharp R for a while in one airstream. Since an R needs a more or less constant airstream, it is rather difficult to play this softly. A legato where one or more pipes are skipped is not difficult, because the pipes react a tiny bit slower when playing Fluttertongue, the skipped pipes are blown but not audible.”

³⁰ Flutter tonguing — это название **фруллато** для духовых на английском, «трепещущий язык». Для исполнения этого приема Вам нужно заставить язык двигаться так, как будто Вы произносите «р». Есть два типа фруллато: в первом случае колеблется именно язык, будто произносятся русское или испанское «р», во втором же случае колеблется маленький язычок, тот, которым французы произносят картавое «р». Первый вариант («фруллато языком») хорошо звучит на высоких нотах, а «французский» («горловое фруллато») — на низких. Попробуйте исполнять фруллато на все более длинных трубках. На каком-то из этапов Вы почувствуете, что струя воздуха становится недостаточно быстрой для осуществления колебаний языка. В этом случае необходим переход на горловое фруллато. Научиться «французскому» фруллато несложно — для начала просто попытайтесь зарычать, а затем уберите из этого звука участие голосовых связок. Получится звук, похожий на тот, что издает человек, полощущий горло.

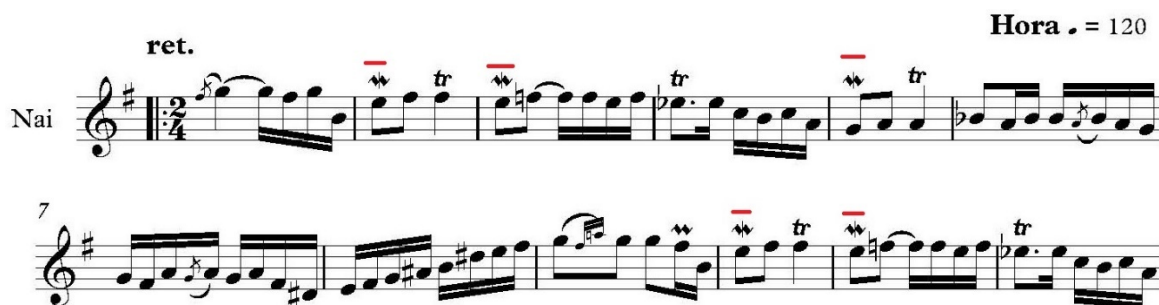
Acest procedeu poate fi întâlnit în marea majoritate a pieselor interpretate de B. Rudenco. Una dintre acestea fiind *Vine maica pe la mine*, semnată de lăutarul-acordeonistul român Vasile Pandelescu, adaptată pentru nai de B. Rudenco. În această lucrare, pentru a facilita interpretarea anumitor ornamente (marcate cu roșu), dar și pentru a crea o sonoritate cât mai apropiată de cea a acordeonului, este folosit un *frullato* scurt:

Exemplul 4.16. V. Pandelescu – *Vine maica pe la mine*



Acest procedeu poate fi utilizat atât în creațiile în tempo lent, cât și în cele mai rapide:

Exemplul 4.17. V. Pandelescu – *Hora de la Lipia*

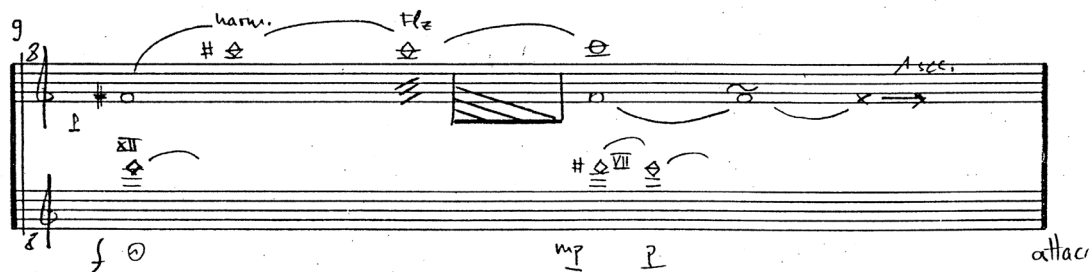


Suflarea „peste măsură” este un alt procedeu inovativ de emiteră a sunetului la nai, întâlnit destul de des în practica interpretativă contemporană, ce implică fenomenul *armonicelor naturale*. M. Koene îl numește *overblowing* [191, p. 16] iar D. Klimov – [126, p. 178], *flageolet natural*, prin intermediul căruia la nai poate fi obținut un sunet de până la o octavă și jumătate mai sus. Totodată, autorul din Ucraina arată că procedeul este deosebit de important în muzica românească, oferind ca exemplu interpretarea unei doine de Gh. Zamfir: „Folosirea suflatului peste măsură este o modalitate minunată de a oferi muzicii „etnicitate”, acest procedeu încadrându-se în mod natural în majoritatea melodiilor românești, moldovenești, sau din Ucraina de vest. (...) Tehnica de a sufla peste măsură oferă naistului o oportunitate foarte interesantă de a „cuprinde” intervale mari. Dacă doriți să interpretați o piesă în care există salturi semnificative, secțiuni mici ale lucrării care sunt interpretate în octava a doua sau a treia, după care există o

întoarcere înapoi la notele grave, atunci aceste elemente pot fi interpretate prin utilizarea tehnicii de suflare peste măsură.”³¹ [126, p. 178].

Un exemplu al acestui efect îl găsim în creația citată mai sus: sunetul dublu se obține prin suflatul excesiv, după secunda a 10-a, conform indicației din partitură.

Exemplul 4.18. D. Helbich – *Drei Steine Hoch*, măsura 9:



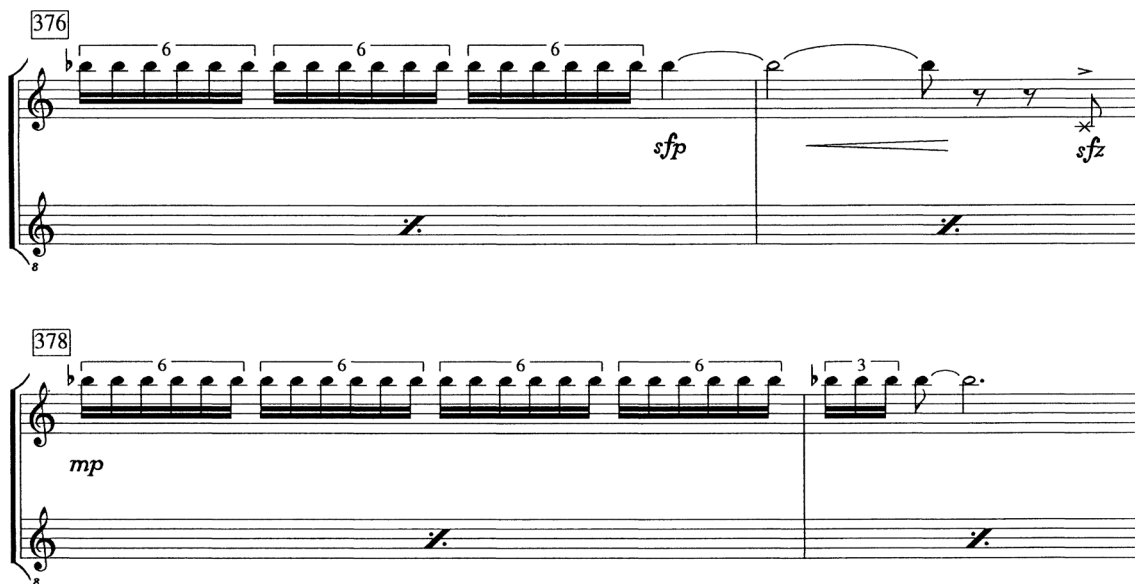
Spre deosebire de armonicile întâlnite în interpretarea muzicii folclorice, în piesa *Bird*, G. Beljon introduce *flajeoletul natural* cu cerința emiterii unei înălțimi concrete, ceea ce constituie o inovație în acest sens. Această tehnică originală este utilizată de compozitor în scopul de a obține un efect sonor „ciudat”. Este vorba despre evitarea cântării sunetelor acute la *p*, prin intermediul unei noi modalități de emiterie, pe un tub dintr-un registru mai jos, utilizând armonicile și creând astfel pe același tub efectul unor două sunete diferite. Sunetul obținut prin această tehnică poate înlocui o anumită notă, însă modul în care sună aceasta este diferit de originalul notei respective, creând astfel un efect sonor specific.

Apariția acestui procedeu a fost determinată de dificultatea de a cânta notele din registrul acut al naiului la nuanța *p*, din cauza construcției instrumentului. Treptat, tuburile la nai se îngustează și devin mai scurte în registrul acut. Astfel, se modifică și modul de emiterie a sunetului. Un tub scurt cu diametru mic necesită o presiune de aer mult mai mare pentru producerea sunetului, respectiv sunetul devine mult mai strident. Naistul este nevoit să contracte mult mai abundent musculatura facială și ambușura, pe când presiunea aerului trebuie să fie mai mare în comparație cu tuburile din registrul mijlociu sau grav, ceea ce creează dificultatea de creare a nuanței *p* în registrul acut. Astfel, armonicile emise corect pe tuburile de o lungime și diametru mai mare, în contextul unei concordanțe dintre ambușură și presiunea aerului, creează senzația notei acute, interpretate însă la nuanța *p*.

³¹ „Использование передова — это замечательный способ придать исполняемой музыке «этничности», передув естественным образом вписывается в большинство румынских, молдавских, западноукраинских мелодий. (...) Техника игры обертонов дает панфлейтисту одну очень интересную возможность «взятия» больших интервалов. Если Вы хотите сыграть произведение, в котором присутствуют значительные «скачки», небольшие участки произведения, которые сыграны во втором–третьем регистре, после которых идет снова возвращение вниз, то эти участки можно сыграть техникой передова.”

Exemplificăm printr-un fragment din creația *Bird* în măsurile 376, 378, ș.a., în care compozitorul a recurs la folosirea acestei tehnici a *flageoletului natural* pentru a diferenția modul de sunare a notelor repetate. Prin comparație, acest procedeu creează un efect similar notelor duble la vioară.

Exemplul 4.19. G. B. – *Bird*, măsurile 376 – 378:



Totuși, acest procedeu este întrebuințat deseori și în folclor, de cele mai multe ori fiind întâlnit în doine. Un exemplu este prezent în creația lui Gh. Zamfir – *Doina de jale*, cu indicația în partitură: „comme un soupir avec beaucoup d’air dans le tuyau” („ca un suspin, cu mult aer în tub” – trad.n.).

Exemplul 4.20. Gh. Zamfir – *Doina de jale*



Lontano este un procedeu apărut destul de recent în interpretarea la nai, având scopul de a crea senzația unei sonorități îndepărtare (după modelul corurilor din culise, cum ar fi cele din operele lui G. Puccini). La baza interpretării *lontano* la nai stă emiterea unui *flageolet fin*, în îmbinare cu tehnica *vibrato*. De menționat, că acesta este un procedeu extrem de dificil de interpretat și necesită o pregătire destul de avansată³².

³² Lontano a devenit mai cunoscut datorită compozitorului austro-maghiar György Sándor Ligeti, care a semnat o creație cu o denumire omonimă. Fiind bazat pe fenomenul armonicelor, care ajung la urechea umană sub forma unor „adieri”, în condițiile în care sunetul auzit din depărtare poate fi distorsionat sau deviat de anumiți factori fizici, compozitorul apelează la procedeu inovator de intercalare a acestor armonice și care ulterior a derivat spre „micropolifonie”, tehnică specifică creației sale.

În piesa *Bird*, scrisă pentru nai și chitară, această tehnică este realizată prin intermediul unui procedeu asemănător cu *flageoletul* violonistic:

Exemplul 4.21. G. Beljon – *Bird*, măsura 59:

Slap sau *sunetul lovit* este de asemenea un procedeu inovativ în arta contemporană a naiului. Distingem două tipuri:

- *slap* emis prin lovirea ușoară cu degetul pe orificiile tuburilor,
- *slaptongue*, un sunet specific obținut cu ajutorul cu limbii.

Procedeu dat este destul de răspândit în interpretarea muzicii folclorice, pentru prima dată fiind utilizat în recitativele la nai ale lui Gh. Zamfir. Un exemplu de referință ar fi rugăciunea *Tatăl nostru*, rostită la nai de reputatul naist anume prin intermediul acestui *sunet lovit*, ce capătă aici și sensul de *sunet rostit*. În această ordine de idei, naiul și-a dezvăluit unul dintre cele mai interesante potențialități artistice în perioada contemporană – „umanizarea instrumentului”, creând-se efectul că însuși instrumentul vorbește.

În *Doina de jale* de asemenea este prezent acest procedeu, utilizat repetat pe parcursul lucrării, generând profunde rezonanțe emotive și îmbogățind paleta sonoră a discursului.

Exemplul 4.22. Gh. Zamfir – *Doina de jale*

M. Koene explică interpretarea acestui procedeu, cu referire la creația *Lifebirds* de Timuçin Sahin, cunoscut chitarist și compozitor de jazz din Turcia: „Pentru această tehnică, limba este amplasată pe partea moale a cerului gurii, etanșând cavitatea bucală, în spatele ei fiind creată presiunea de aer. Când această presiune este eliberată deasupra unui tub, se aude ceva asemănător unei explozii.

Exemplul 4.23. T. Sahin - *Lifebirds* (2003), măsura 66-67:

Acest efect sună foarte bine pe tuburile inferioare, dar este posibil și în registrele superioare. Un bun exemplu, din nou, este *Lifebirds* (2003) de Timuçin Sahin. Această tehnică nu poate fi realizată în tempo-uri rapide. Practica face artă, dar aș recomanda 70 de lovituri cu limba pe minut. Când acest procedeu este interpretat împreună cu o lovitură a degetului pe nai, rezultatul sună aproximativ la fel ca și loviturile clapelor flautului.”³³ [191, p. 15].

În creația deja citată, *Bird*, compozitorul J. Bijon folosește o tehnică inovativă de aceeași manieră. Autorul dorește ca nota cu marcajul „x” să fie interpretată într-un anume fel, printr-o lovitură asemănătoare celei de chitară. Întrucât acest tip de sunet nu poate fi reprodus întocmai la nai, s-a ajuns la un „compromis” – naistul produce un sunet similar cu ajutorul limbii, aceasta fiind plasată pe cerul gurii, având, totodată, ambușura destul de relaxată, presiunea aerului fiind foarte mare, naistul pronunță un sunet asemănător literei *T*, creând un *sunet lovit* cu o frecvență oscilatorie, de o anumită înălțime.

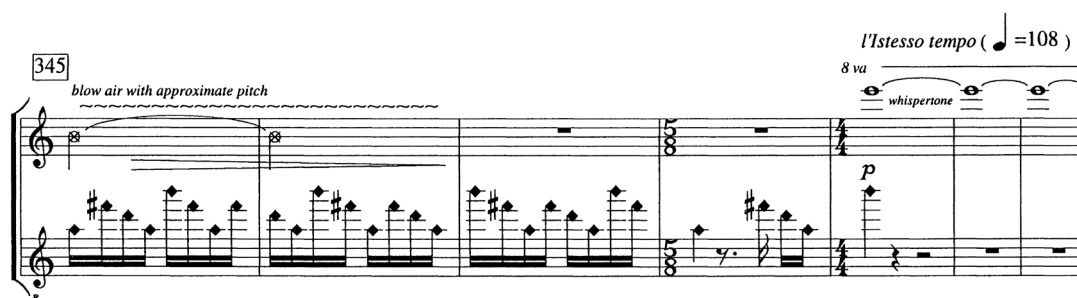
Exemplul 4.24. J. Bijon – *Bird*, începutul măsurii 243:

Whispertone, (din engleză *Whisper* – a șopti; *Tone* – ton) *fluierat-șoptit* este o altă tehnică naistică inovativă ce presupune imitarea *fluieratului*, însă foarte încet, ca și cum ar fi șoptit. Modalitatea de emiteră a acestui sunet este simplă doar aparent și necesită un antrenament special, întrucât acest *fluierat-șoptit* este produs cu ajutorul unei ușoare suflări în tub, având ambușura mai relaxată decât în modul obișnuit de emiteră a sunetului. Acest procedeu poate fi

³³ „For this technique, the tongue is put against the soft palate of the mouth, sealing off the mouth cavity, and air pressure is built up behind it. When this pressure is released above a pipe a kind of explosion sounds. This sounds really well on the lower pipes, but is also possible in the higher registers. A good example, again, is *Lifebirds* (2003) by Timuçin Sahin. This technique cannot be done at fast tempos. Practice makes art, but I would recommend 70 slaptongues per minute. When the slaptongue is played together with a tap of the finger on the flute, the result sound like the keyclick of the flute.”

urmărit în aceeași piesă *Bird* J. Beijon, care poate fi considerată o adevărată „enciclopedie” contemporană a inovațiilor în arta de interpretare la nai.

Exemplul 4.25. J. Beijon – *Bird*, măsura 349:



Drei Steine hoch (Trei pietre înalte) pentru nai și chitară scrisă în 1999 de compozitorul german David Helbich. Autorul dorește să evidențieze caracterul instabil al *noisetones*, astfel, înălțimea precisă a sunetelor nu este indicată în mod deliberat:

Exemplul 4.26. D. Helbich – *Drei Steine hoch*, măsura 69-70:



În acest context, ar fi de menționat, că pe lângă alte creații în care se întâlnesc aceste procedee inovative, există o serie de studii compuse și interpretate de flautistul Will Offemans care au fost inițiate anume pentru dezvoltarea acestor tehnici noi de interpretare sau de emiteră a sunetului, în special la flaut³⁴. Naiul, fiind un instrument cu multe similarități, ar putea prelua aceste studii întru dezvoltarea noilor posibilități la nai³⁵.

³⁴ <https://www.studioe-mc.com/index.php?product/page/112/>

³⁵ Spre exemplu, studiul Nr. 6, axat pe tehnica *Whisper tone* ar fi util oricărui naist cu experiență în cazul în care ar dori să-și redescopere instrumentul cu ajutorul acestor noi tehnici interpretative.

Notele duble reprezintă un efect sonor inovativ interesant întâlnit în special în piesele academice contemporane scrise pentru nai și constă în interpretarea a două sunete simultan, pe două tuburi alăturate ale naiului. Fiind cunoscut ca un instrument monofon, emiterea notelor duble la nai este un procedeu utilizat relativ recent, preluat de la alte instrumente și – surprinzător – relativ ușor de interpretat. Mathias Koene arată, că: „Din motiv că aerul este direcționat în două tuburi simultan, această tehnică necesită mult aer, mai ales în registrul grav. În plus, dinamica este limitată, deoarece presiunea aerului trebuie să fie relativ puternică, ceea ce face ca notele duble să fie aproape imposibil de interpretat la *piano*. Notele duble alterate pot fi interpretate mai ușor atunci când sunt interpretate cu mai multă forță.”³⁶ [191, p. 13].

Un exemplu de note duble găsim în *Studiul pentru nai* de Kjell Hählen (2009), în care compozitorul se axează pe specificul natural diatonic al instrumentului:

Exemplul 4.27. K. Hählen – *Studiul nr. 3 pentru nai*



Cel de-al treilea exemplu de note duble la nai poate fi găsit în piesa compozitorului turc T. Sahin. El arată: „Aici vedeți o combinație de tonuri alterate și naturale. Pentru cele care sunt alterate, interpreții vor fi nevoiți să-și folosească degetele pentru a acoperi tubul care trebuie să sune cu un semiton mai jos.”³⁷

Exemplul 4.28. T. Sahin – *Lifebirds* (2003), măsura 50-52:



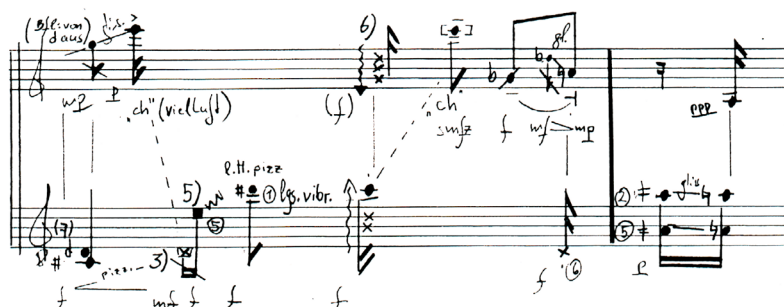
Pizzicato, un alt procedeu inovator în arta de interpretare la nai, este preluat de la instrumentele cu corzi, se obține prin crearea unui vacuum în tubul selectat, cu ajutorul degetului. În rezultat, apare un sunet specific, un „popping sound”, după cum îl numește M.

³⁶ „Because two pipes are blown at the same time, this technique requires a lot of air, especially in the lowest register. Furthermore, the dynamic range is limited as the air pressure needs to be relatively strong, making piano double tones almost impossible. Flattened double tones break rather easily when played strong.”

³⁷ Here you see a combination of flattened and non flattened (natural) tones. For those who are flattened, the flautists will have to use its fingers to cover the pipe which has to sound a semi tone lower.

Koene, care a experimentat în utilizarea acestui efect la nai. Unii compozitori contemporani l-au folosit destul de des în creațiile pentru nai.

Exemplul 4.29. D. Helbich – *Stein* pentru nai și chitară:

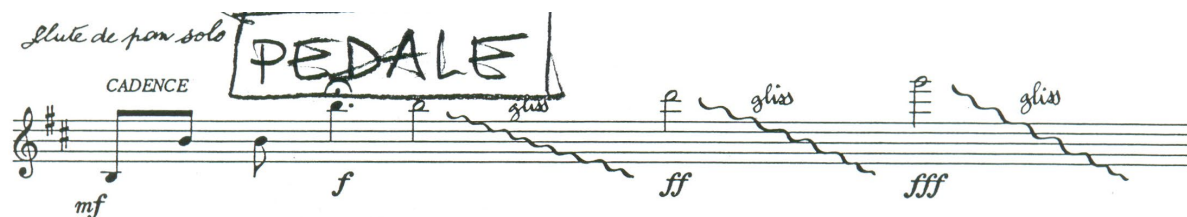


Fiind destul de incomod pentru interpretare, *pizzicato* la nai apare doar în anumite contexte, în muzica academică, iar în folclor acest procedeu nu se regăsește.

Pitch bend (M. Koene) și **Slur and smear** (D. Klimov) sunt alte efecte sonore interesante la nai, derivate din procedeu *glissando*. Este vorba de un tip de *glissando* ascendent sau descendent, pe un singur tub. Fiind întâlnit în melodiile folclorice lente, totuși, nu se bucură de o mare popularitate. Pe lângă descrierea acestora, D. Klimov arată, că aceste procedee creează efecte interesante, uneori neașteptate, în special în muzica de jazz.

Aceeași tehnică poate fi observată și în interpretarea lui Gheorghe Zamfir, în aceeași *Doina de jale*.

Exemplul 4.30. Gh. Zamfir – *Doina de jale*



Isonul gutural la nai, constă în intercalarea specifică dintre sunetul de nai și vocea naistului, ocupă un loc aparte printre tehnicile inovative în arta de interpretare la nai, fiind de sorginte polifonică. Este o îmbinare specifică dintre voce și instrument, ce necesită abilități de interpretare avansate, creând o sonoritate de nai cu totul deosebită. Înălțimea sunetului vocii poate varia sau poate rămâne fixă. În timpul interpretării acestui procedeu, articulația cu limba nu mai poate fi făcută corect, deoarece sunetul vocii va fi întrerupt. O. Tanțov deosebește două tipuri de ison gutural la flaut: „Există două moduri de a combina vocea cu instrumentul. În

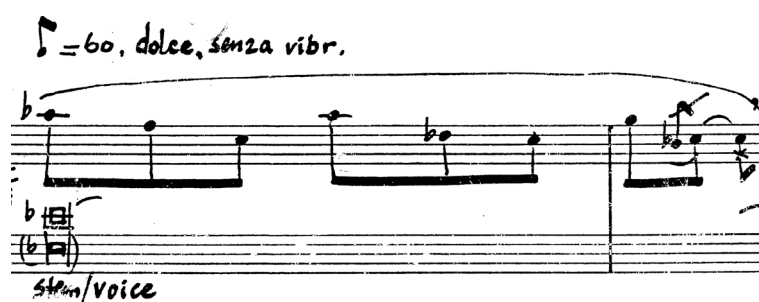
primul rând, vocea poate cânta același sunet ca și flautul (cântat în unison); în al doilea rând, vocea poate cânta la interval cu flautul (cântarea paralelă).”³⁸ [138, p. 20].

Tehnica dată se regăsește în folclorul românesc, fiind cunoscută sub denumirea de *ison gutural instrumental*³⁹, la fluier sau caval. Un exemplu al acestei tehnici îl întâlnim astăzi la interpreții la fluier din Bucovina. „Din categoria fluierelor cu gura transversală, fac parte fluierile cu dop. Caracteristica principală a acestora tubul deschis la ambele capete. Sunt construite fie din lemn, sau metal, iar profilul exterior al celor de lemn este uneori puțin conic. Capătul pe care se suflă, este subțiat circular, „e rostit” sau „are rost”, cum se spune prin regiunea Sucevei și ținuturile ardelenesti învecinate. Despre executantul care cântă astfel se spune că „zice ciobănește” [80, p. 32]. Totodată, această tehnică, tot cu referire la fluier, este considerată a fi o „dovadă de virtuozitate” [86, p. 42].

În muzica academică, termenul corespondent pentru *ison gutural* poate fi considerat cel de *multifonie* întâlnit la mai multe instrumentele aerofone de lemn sau alamă. Această tehnică oferă posibilitatea de a cânta până trei voci simultan, la un instrument monofonic, prin suprapunerea corectă a sunetului instrumentului, pe un armonic natural cântat cu vocea. În așa un mod, apare un al treilea armonic format de cele doua sunete precedente.

La nai, acest efect poate fi auzit în piesa *Faux Bourdon* pentru nai solo (1995) de compozitorul olandez Daan Manneke. Vocea emite un sunet fix, iar fluxul de aer trebuie oprit după interpretarea fiecărei note. Ca urmare, sunetul emis de voce va avea același ritm.

Exemplul 4.31. D. Manneke – *Faux Bourdon* (1995).

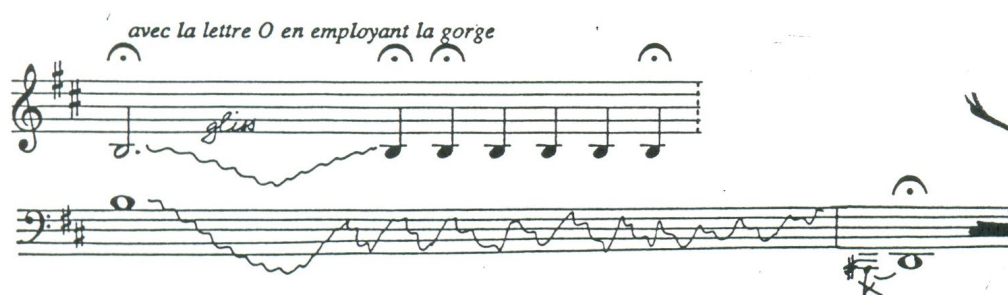


Putem spune ca Gheorghe Zamfir este printre puținii naiști ce au utilizat acest efect sonor în folclor.

³⁸ Есть две :возможности объединения пения с игрой. Во-первых, голос может петь тот же звук, что и флейта (унисонное пение); во-вторых, голос может петь в интервал с флейтой (параллельное пение).

³⁹ Cu referire la cântarea guturală vocală, putem aminti despre procedeul de cântare „polifonică” sau „multifonică” cunoscut în muzica tradițională a popoarelor siberiene ș.a., ce au o strânsă legătură cu tehnica armonicilor.

Exemplul 4.32 Gh. Zamfir – *Doina de jale*



Tehnicile imitative coloristice la nai se întâlnesc în piese originale, experimentale, fiind determinate de concepțiile artistice ale creațiilor. Astfel, în lucrarea *Catching up* de Jaime Gonzales întâlnim un efect coloristic imitativ nou pentru arta naiului, în dorința de a reda sunetul vântului, a viscolului. La nai această tehnică este ușor de realizat – interpretul naist nu atinge cu buzele instrumentul, ci doar suflă în el folosind presiunea diferită a aerului, „de parcă ar vrea” să sufle praful de pe instrument.

Un loc aparte în problematica tehnicilor inovative și efectelor speciale la nai îl ocupă **interpretarea muzicii de diferite stiluri**, actuală mai ales în context contemporan, când tot mai mulți muzicieni își îndreaptă atenția spre așa zisa interpretare **informată istoric**. Această tendință se manifestă mai ales în ce privește interpretarea muzicii renașterii și a muzicii baroc. O serie întreagă de artiști din Europa au experimentat și au propus soluții pentru o interpretare stilistic adecvată epocii date: se știe că stilistica muzicii baroc nu presupune *vibrato*, *staccato foarte ascuțit*, sau *dublu – triplu staccato* la instrumentele aerofone. Unul dintre promotorii acestor tendințe poate fi considerat ansamblul *Black Pencil* din Olanda, performanțele căruia pot fi considerate un model în această privință (componenta ansamblului include: block-flaut, Jorge Isaac; nai, Matthijs Koene; violă, Esra Pehlivanli; acordeon, Marko Kassl; și percuție, Enric Monfort). Astfel, tehnicile contemporane de interpretare la nai își găsesc o realizare și în cadrul problematicii stilisticii muzicale *informate istoric*.

În ce privește **interpretarea muzicii contemporane**, mai ales a celei scrise special pentru nai sau pentru componente ce includ naiul, putem afirma că acest domeniu reprezintă un adevărat laborator de creație, în care sunt implicați atât compozitorii, cât și interpreții. Încercând să „reinventeze” modul de interpretare la instrument, să găsească noi și noi efecte sonore, metode de emisie a sunetului, tehnici inovative etc., ei depășesc standardele tradiționale de interpretare, stabilite de secole. Din păcate, multe dintre tehnicile inovative nu au fost marcate în partiturile originale sau în știmatele interpreților și pot fi observate doar în interpretarea de concert.

Este semnificativ faptul că naiști originari din Republica Moldova participă activ la aceste procese de creație, printre aceștia, precum am remarcat, se numără și Iulian Pușcă, care a

interpretat în premieră mai multe creații contemporane pentru nai, ce pot fi considerate o expresie strălucită a căutărilor în domeniul artei naiului contemporan și un exemplu de colaborare prodigioasă dintre un compozitor și un interpret. Informațiile oferite de I. Pușcă ne-au fost de un real folos pentru realizarea acestui compartiment. Conform mărturiilor lui, în *Catching Up* de J. Gonzales⁴⁰, compozitorul își dorea să obțină sunete cât mai noi sau cât mai ciudate posibil. Astfel, s-a ajuns la ideea să se combine mai multe tehnici interpretative la nai, ce pot fi regăsite în creația dată. Printre acestea, găsim: *overblowing* (suflare peste măsură) *vibrato* divergent și diferit pe parcursul întregii note; isonul gutural (intonarea vocală a unui sunet suprapus peste nota respectivă cântată la nai ș.a. Îmbinarea acestor procedee creează un efect sonor specific, tulburător, poate chiar și deranjant.

Totuși nu trebuie uitat că, după afirmația lui D. Klimov, aceste procedee specifice reprezintă „doar o modalitate de a înfrumuseța lucrarea, de a arăta că uneori instrumentul poate avea o sunare complet diferită sau de a ieși dintr-o situație dificilă care se dovedește a fi mai complicată decât tehnicile obișnuite. Niciun element tehnic nu poate înlocui sunetul calitativ al naiului și, prin urmare, acestea nu ar trebui să fie utilizate fără a învăța «gestionarea tradițională» a instrumentului”.⁴¹ [126, p. 181].

4.3. Concluzii la Capitolul 4

1. Dezvoltarea artei de interpretare la nai a determinat evoluția complexității tehnice și artistice a repertoriului pentru nai, delimitat în două grupuri – repertoriul adaptat de la alte instrumente și repertoriu original pentru acest instrument. Se remarcă în mod special, că acest proces complex are loc simultan, atât în repertoriul de muzică folclorică, academică, cât și în cea de estradă și jazz etc.

2. Potențialul tehnic și artistic al naiului contemporan a fost valorificat în arta componistică de peste hotare și din Republica Moldova, compozitorii fiind atrași de noile sonorități, procedee tehnice și artistice inovative ale acestui instrument. La completarea repertoriului transcris și original pentru naiul contemporan au colaborat de-a lungul anilor un șir de

⁴⁰ Condiția conservatorului spunea ca orice student la facultatea de compoziție trebuia să-și aleagă alți studenți instrumentiști din cadrul aceleiași instituții de învățământ, fără limite de număr a participanților, și să compună pentru aceștia o compoziție, care avea să fie prezentată la sfârșit de trimestru în calitate de lucrare de examen a acestuia. În acest fel, au fost aleși ca participanți a acestui proiect naistul Iulian Pușca, pianistul Adam McDonagh și violoncelistul Shane Cavanagh. Rezultatul acestei colaborări a devenit piesa în trei mișcări cu denumirea “Catching up”.

⁴¹ „это лишь способ приукрасить произведение, показать, что иногда инструмент может иметь совсем другой голос, или же выйти из затруднительной ситуации, которая оказывается «не по зубам» обычной технике. Ни один специфический прием не сможет заменить «качественный» звук флейты, и поэтому ими не стоит увлекаться, не научившись «обычному» обращению с инструментом.”

maestri consacrați ai naiului, interpreți notorii precum V. Iovu, B. Țurcan, Ș. Negură, I. Pușcă, I. Malcoci ș.a. (Republica Moldova); C. Pușcoiu, Gh. Zamfir, C. Pană, S. Stanciu ș.a. (România); J. Domide, M. Koene (Elveția și Olanda) ș.a. Datorită contribuției majore a acestora, astăzi repertoriul de nai este extrem de vast și cuprinde nu doar capodoperele muzicii universale, ci și creații mai rar interpretate.

3. La confluența secolelor XX-XXI, în arta de interpretare contemporană la nai au apărut numeroase tehnici extinse – procedee de interpretare inovative cu o bogată paletă de expresie: *aeolian sounds, fluttertongue, overblowing, slap tongue, whisper tones, noise tones, double-tones, pizzicato, pitch bend, flageolets, singing and playing simultaneously, multisonics, harmonics*, fapt care vorbește despre ampla dezvoltare a potențialului tehnic al instrumentului în prezent. Totodată, noile realizări tehnice au îmbogățit și au oferit noi posibilități de exprimare artistică la nai, constituind un factor important, ce a impulsionat interesul față de acest instrument, acasă și peste hotare, în cele mai îndepărtate colțuri ale planetei.

4. Este remarcabil faptul că multe dintre aceste procedee și efecte inedite de interpretare la nai au apărut în urma colaborărilor dintre interpreți și compozitori, care au experimentat în privința noilor metode de emisie a sunetului sau a noilor moduri de interpretare, dezvoltând noi viziuni asupra propriului instrument, redescoperind posibilitățile acestuia în contemporaneitate. Printre artiștii ce participă la căutările artistice, alături de compozitorii contemporani, se numără și năiști din Republica Moldova (Iulian Pușcă ș.a.). Noile tehnici extinse apărute în arta naiului la confluența secolelor XX-XXI, reprezintă un mijloc original și eficient de dezvoltare a limbajului muzical contemporan, dovadă în acest sens fiind partiturile și procedeele tot mai sofisticate ce au apărut în ultimii ani, atât în creațiile transpuse pentru nai, cât și în cele scrise special pentru nai, de compozitori din diferite țări, ce aparțin diferitor școli sau stiluri componistice, domenii sau genuri muzicale.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifică importantă soluționată în domeniu se referă la înlăturarea discrepanței dintre rolul esențial pe care îl are naiul în cultura muzicală contemporană și absența unor studii teoretice asupra acestuia. Astfel, a fost prezentat un tablou complex și sintetic al artei naiului la etapa actuală, a fost efectuată o evaluare științifică a proceselor de dezvoltare și afirmare a naiului românesc în viața artistică pe plan național și internațional, a fost relevat rolul acestui instrument în context cultural contemporan.

1. Dezvoltarea impresionantă a artei de interpretare la nai, ce s-a desfășurat în contextul unor evenimente și fenomenele sociale, culturale și artistice la confluența secolelor XX și XXI, a generat procese ample de universalizare a acestui străvechi instrument tradițional românesc în contemporaneitate. Ca urmare, pe de o parte, s-a intensificat propagarea și cunoașterea mai profundă a artei populare și a culturii românești, iar, pe de alta, arta naiului a cunoscut culmi nebănuite, prin asimilarea unor domenii muzicale extrem de diverse și prin schimburi culturale de anvergură.

2. Evidențierea mai multor factori cu caracter integrator și determinant, cu rol catalizator esențial în dezvoltarea acestor procese descrise mai sus, a permis conturarea unui tablou amplu și complex al artei naiului în perioada delimitată, în Republica Moldova și în spațiul românesc în general. Iată care sunt acești factori:

- instituționalizarea studiului profesional al acestui instrument;
- dezvoltarea artei de confecționare a naiurilor;
- activitatea concertistică și didactică a unor virtuozii de talie universală.

3. S-a constatat, că în perioada cercetată, procesul de confecționare a naiului românesc cunoaște un parcurs istoric similar cu cel al viorii, la distanță de câteva sute de ani. Ca și vioara, - prezentă în cultura muzicală a popoarelor europene în diferite forme, adusă la culmile perfecțiunii de către lutieri de geniu precum Amati, Guarneri, Stradivari, în secolele XVI-XVIII, - naiul suportă o perfecționare tehnică riguroasă, fără precedent, datorată, în special, unor meșteri talentați, dedicați profesiei lor. Impactul cultural al „reformatării” construcției naiului a avut drept rezultat stabilirea definitivă a acestuia în rândul instrumentelor muzicale contemporane de mare performanță tehnică și artistică.

În acest context, au fost identificate numeroase inovații implementate în construcția instrumentului, bazate inclusiv pe cunoștințe din domeniul acusticii, fizicii etc., realizate de meșteri de talie mondială – Petre Zaharia, Grigore Covaliu (Republica Moldova), Ion și Ionuț

Preda (România) ș.a.; a fost relevat rolul esențial al acestora pentru arta de interpretare la nai în prezent. Printre aceste inovații, cele mai importante sunt:

- lărgirea diapazonului instrumentului;
- stabilirea acordajului fix;
- stabilirea celei de-a doua poziții în interpretare;
- utilizarea unor materiale de construcție noi, necunoscute anterior, în special, bambusul;
- introducerea unor sisteme inovative pentru acordajul fin ș.a.

4. A fost scos în evidență rolul învățământului muzical în evoluția artei de interpretare la nai la confluența secolelor XX-XXI, prin:

- înființarea claselor de nai la instituții de învățământ muzical de diferit nivel;
- contribuția esențială a unor profesori-interpreți – F. Luca, Gh. Zamfir, S. Stanciu, I. Negură ș.a. – care au educat numeroși discipoli-virtuozi ce activează astăzi pe întreg mapamondul;
- elaborarea unor metode de nai de către interpreți și profesori importanți;
- implementarea în practicile didactice a unor metode, abordări noi ale elementelor de bază ale tehnicilor de interpretare la nai – respirația, frazarea, ornamentarea etc. și depășirea unor probleme tehnice fundamentale de interpretare (acordaj, flageolet ș.a.) datorată inovațiilor în construcția instrumentului;
- experimentarea și implementarea în practica didactică și de concert a inovațiilor interpretative.

5. Prezentarea tehnicilor extinse la nai, a inovațiilor, efectelor, experimentelor ce țin de interpretare, sonorizare, emiterea sunetului ș.a., precum: *flutter-tongue*, *glissando*, *flageolets*, *whisper-tones*, *double-tones*, *noise-tones*, *singing and playing simultaneously*, *slap-tongue*, *pizzicato*, *harmonics*, a permis nu doar dezvoltarea potențialului tehnic al instrumentului în perioada contemporană, ci și accentuarea rolului acestora în dezvoltarea limbajului componistic al muzicii contemporane – dovadă în acest sens fiind noile compoziții experimentale pentru nai apărute în ultimii ani. Totodată, pe lângă muzica academică, cea baroc sau contemporană, repertoriul naiului s-a extins și în domenii muzicale în care nu s-a manifestat anterior: muzica de estradă, jazz, rock ș.a.

6. În rezultat, impactul corelativ al tuturor factorilor expuși mai sus s-a manifestat întâi de toate în dezvoltarea de mare succes a artei interpretative la nai, în activitatea unor virtuozii de talie mondială – Gh. Zamfir, S. Stanciu, B. Rudenco, V. Iovu, D. Drăghici, I. Pușcă, M. Koene ș.a. Măiestria lor interpretativă a cucerit publicul de pe întreg mapamondul prin artistism și muzicalitate, prin numeroase inovații în interpretare etc. În același timp, constatăm că în prezent,

perspectivele de valorificare artistică, didactică și de modernizare tehnică a naiului continuă să rămână în deplină ascensiune, constituind domenii deschise, în care este loc pentru căutare, dezvoltare și experimentare.

7. Artă de interpretare la naiul românesc – ca instrument tradițional de origine antică ce cunoaște o largă răspândire în practica interpretativă internațională contemporană – constituie un element important și o parte integrantă a patrimoniului imaterial din întreg spațiul românesc, ce trebuie și merită să fie studiată și promovată.

Rezultatele obținute în urma investigației servesc drept temelie pentru înaintarea următoarelor **recomandări:**

1. Uniformizarea și stabilirea unor procedee de interpretare la nai ce ar sintetiza cunoștințele existente la acest moment și ar contribui la depășirea unor piedici în dezvoltarea artei de interpretare la acest instrument.
2. Unificarea și sistematizarea elementelor grafice inovative de notație a noilor procedee de interpretare la nai, ce ar facilita accesul interpreților la partiturile de muzică contemporană și ar impulsiona interesul pentru experimentare și inovare în acest domeniu.
3. Publicarea lucrărilor originale academice și transcrise pentru nai în perioada contemporană, în vederea asigurării și completării repertoriului didactic și concertistic cu noi creații, fapt ce ar avea un impact important în viața muzicală artistică din Republica Moldova și ar asigura promovarea și dezvoltarea ulterioară a instrumentului.
4. Inițierea unor master-classuri, tabere muzicale și alte manifestări cultural-artistice, pentru elevi, studenți și interpreți din țară și de peste hotare, ce ar include studierea la diferite niveluri (începător, mediu, avansat) a naiului românesc, cu profesori și naiști consacrați, cu promovarea ulterioară a celor mai valoroși participanți.
5. Organizarea unor festivaluri și concursuri naționale și internaționale de nai, ce ar scoate în prim-plan tinere talente, muzicieni cu un vădit potențial de dezvoltare, naiști valoroși ce vor asigura calitatea și continuitatea parcursului profesionist al naiului în cultura muzicală universală.
6. Elaborarea unor noi metode didactice ce ar include tehnicile și metodele de însușire a inovațiilor apărute în artă de interpretare la nai în perioada contemporană; informații concludente despre istoricul și specificul construcției instrumentelor; ar elucida contribuțiile marilor interpreți la dezvoltarea artei naiului etc.

7. Continuarea căutărilor în domeniul construcției naiurilor, bazate pe cele mai noi descoperiri ale științelor exacte – fizică, acustică etc.
8. Inițierea unor proiecte de promovare a naiului, ca parte integrantă importantă a patrimoniului cultural imaterial din spațiul românesc, ce ar viza: arta de construcție a naiului, arta de interpretare etc.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Alecsandri V. Dridri. Chișinău: Litera international, 1998. 301 p.
2. Alexandru T. Bela Bartók despre folclorul românesc. București: Editura muzicală, 1958. 128 p.
3. Alexandru T. Folcloristică, organologie, muzicologie. Vol. I. București: Editura muzicală, 1978. 261 p.
4. Alexandru T. Folcloristică, organologie, muzicologie. Vol. II. București: Editura muzicală, 1980. 288 p.
5. Alexandru T. Instrumente muzicale ale poporului român. București: Casa de Editură GRAFOART, 2014. p. 71-75.
6. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
7. Arvinte C. Folclor muzical din Moldova. Iași: Editura PIM, 2008. 540 p.
8. Avesalon I. Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne. București: Ed. Universității de Muzică, 2005. 205 p.
9. Babii V. Studiu de organologie. Chișinău: Tipografia "Elena-V.I.", 2012. 268 p.
10. Badrajan S., Slabari N. Etape în apariția și dezvoltarea profesionalismului instrumental de tradiție orală. Suport de curs la Istoria artei interpretative la instrumente populare. Chișinău: AMTAP, 2019. 26 p.
11. Balaci A. Mic dicționar de mitologie greacă și română. București: Editura Mondero, 1992. 446 p.
12. Barbu Iurașcu V. Studiu de cultură tradițională românească. Privire analitică asupra zonelor etno-folclorice. București: Editura Fundației România de Mâine, 2008. 187 p.
13. Barbuța S. Toadere Captari – renumit rapsod și neîntrecut lăutar din Costiceni. [Interactiv] 13 aprilie 2020. [Citat: 16 februarie 2022.] <https://costiceni.blogspot.com/2020/04/toadere-captari-renumit-rapsod-si.html>.
14. Bărbuceanu V. Dicționar de instrumente muzicale. București: Casa de Editură GRAFOART, 2015. 479 p.
15. Bezviconi G. Călători ruși în Moldova și Muntenia. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului Imprimeria Națională București, 1947. 464 p.
16. Biblia de la București. București: Tipografia domnească din București, 1688. 938 p.

17. Blajinu D. Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. 927 p.
18. Bobulescu C. Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre. Extras din Muzica Românească de azi. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România. București: Institutul de arte grafice Marvan, 1940. 80 p.
19. Bobulescu C. Lăutarii noștrii. Din trecutul lor. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale, cum și asupra altor feluri de muzici. București: Tp. Națională, 1922. 183 p.
20. Breazul G. Lăutarii. În: Pagini din istoria muzicii românești (ediție îngrijită de V. Tomescu). București: Editura muzicală, 1966. p. 150-180.
21. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 353 p.
22. Bunea D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: Istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. In: RevART, Nr. 1, Aegis, 2010, p. 25-38.
23. Burada T. Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică românească (1877). În: Opere. Vol.I. București: Editura muzicală, 1974, p. 77-138.
24. Burada T. Opere Vol.I. București: Ed. Muzicală, 1974. 319 p.
25. Burada T. Cercetari asupra musicei ostășești la români. În: Revista pentru istorie, arheologie și filologie, VI. 1891, p. 53-60.
26. Buzilă S. Interpreți din Moldova. Lexicon enciclopedic (1460-1960). Chișinău: Editura ARC, 1996. 476 p.
27. Cernătescu D. O istorie a naiului București: Editura Universității Naționale de Muzică București. 2012. 160 p.
28. Cernovodeanu P. Călători Străini Despre Țările Romane In Secolul al XIX-lea Serie Nouă. București: Editura Academiei Române, 2006. Vol. 3. 1007 p.
29. Cernovodeanu P. Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea. Serie nouă. Vol. 3. 1831-1840. București: Ed. Acad. Române, 2006. 1007 p.
30. Chiriac T. Muzică de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii. Iași: Editura ARTES, 2006. 293 p.
31. Chiriac T. Dacofonia nr.1. Iași: Artes, 78 p.++ Supl. (40 Știme)
32. Chiriac T. Dacofonia nr.2. Iași: Artes, 2006. 144 p++ Supl. (40 Știme)
33. Chiriac T. Pe-un picior de plai: Poem simfonic. Chișinău: Hyperion, 1990. 46 p.: note muz.

34. Chiseliță V. Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier. Chișinău: Știința, 2002. 408 p.
35. Chiseliță V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. 2009, p. 73-90.
36. Chiseliță V. Dumitru Blajinu – întemeietorul orchestrei *Folclor*: unele file documentare În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 2(37), 2020, p. 178-182.
37. Chiseliță V. Rezonanțe ieșene și basarabene în biografia muzicienilor Lemisch: surse, dileme, controverse. În: Anuarul Muzeului literaturii române Iași, Anul V, 2012. p. 47-64.
38. Ciaicovschi-Mereșanu G. Învățămintul muzical Moldova: (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX) Chișinău: Grafema Libris, 2005. 276 p.
39. Ciobanu Gh. Barbu Lăutarul. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cântat. Revista de Folclor, București, 3 (1958), nr. 4, p. 99-113.
40. Ciobanu Gh. Indicațiile programatice în concertul pentru vioară și orchestră simfonică momente de Ghenadie Ciobanu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică NR. 1 (28), 2016. p. 15-19.
41. Ciobanu Gh. Organizarea sonoră a lucrării muzicale – o preocupare constantă a compozitorului (reflexii didactice ale profesorului de compoziție). În: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică nr. 3 (23) 2014. p. 12-15.
42. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 330 p.
43. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic. Chișinău: S.n., 1992. 264 p.
44. Cosma V. București citadela seculară a lăutarilor români (1550-1950). București: Editura Fundației Culturale Gh. Marin Speteanu, 2009. 568 p.
45. Cosma V. Lăutarii de ieri și de azi, ediția a II-a, Editura „Du Style”, București, 1996. 385 p.
46. Costescu G. Bucureștii Vechiului Regat. București: Editura „Universul”, 1944. 397 p.
47. Dicționar de termeni muzicali. Red. Gh. Firca. București: Editura științifică și enciclopedică, 1984. 529 p.
48. **Druță A.** Contribuții inovative în arta unor naiști consacrați În: Intertext Nr. 1(59), 2022, Chișinău, 2022, p. 135-144.

49. **Druță A.** Contribuția constructorilor de nai la afirmarea acestui instrument în contemporaneitate. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2(37), 2020, p. 127-130.
50. **Druță A.** Contribuția meșterului Gr. Covaliu la dezvoltarea artei de construcție a naiului în spațiul românesc. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2(31). Editura Notograf Prim, 2017, p. 258-262.
51. **Druță A.** Dimensiuni contemporane ale unui instrument tradițional: naiul. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 1(32). Editura Notograf Prim, 2018, p. 84-87.
52. **Druță A.** Evoluția artei de interpretare la nai în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1(38), 2021, Chișinău, 2021, Editura Notograf Prim, 2021, p. 93-98.
53. **Druță A.** Inovații în arta contemporană de confecționare a naiului: meșterii Ion și Ionuț Preda. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2(39), 2021, Chișinău, 2021, Editura Notograf Prim, 2021, p. 119-125. Coautor: Bunea D.
54. **Druță A.** Rolul metodelor academice de studiu în dezvoltarea tehnicilor de interpretare la nai în contemporaneitate. În: International musicology congress 4-th edition, Conferință științifică internațională. Editura Eurostampa, 2018, p. 75-80.
55. Dubosarschi B. Vivaldiana, concert pentru nai și orchestră de cameră. 1986
56. Dunăre N. Ornamentica tradițională comparată. București: Meridiane, 1979. 158 p.
57. Fănică Luca. LeParisien. [Interactiv] [Citat: 19 februarie 2022.]
<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/F%C4%83nic%C4%83%20Luca/ro-ro/>
58. Filimon N. Lăutarii și compozițiunile lor. [Interactiv] [Citat: 19 februarie 2022.]
https://ro.wikisource.org/wiki/L%C4%83utarii_%C8%99i_compozi%C8%9Bionile_lor#cite_ref-1.
59. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești). Chișinău: Editura ARC, 1998. 117 p.
60. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura muzicală, 1988. 190 p.
61. Ghenea C. Din trecutul culturii muzicale românești. București: Ed. Muzicală, 1965. 203 p.
62. Ghilaș V. Naiul. [Interactiv]. [citat la 27.02.2022]. Disponibil:
<http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/naiul>

63. Ghilaș V. O viață dăruită muzicii (despre Dumitru Blajinu, 70 de ani de la naștere). În: ziarul *Literatura și Arta*. 4 noiembrie 2004.
64. Ghilaș V. Fondul organologic românesc din epoca veche și cea medievală: atestări arheologice. *Revista Akademos* p.135-139
65. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec – com, 2001. 319 p.
66. Ghircoiașiu R. Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX. București: Editura muzicală, 1992. 262 p.
67. Grib V. Fenomenul ornamental în muzica academică și folclorică: abordare istoriografică. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr.1 (32). 2018, p. 77-83.
68. Habenicht G. Fr. J. Sulzer despre nai. *Revista de etnografie și folclor*. 1965, Vol. t.10, 2, p. 217-219.
69. Iorga N. Istoria românilor prin călători. s.l.: SCRIPTORIUM, 2017. 1087 p.
70. Iovu V. Metodă de nai. Chișinău: Î.S.F.E.P. "Tipografia Centrală", 2006. 347 p.
71. Iovu V. Metodă de nai. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
72. Iuncu R. Păstorul solitar sau Naiul lui Vasile Iovu. Chișinău: Combinatul Poligrafic din Chișinău, 2015. 292 p. ISBN 978-9975-129-18-3.
73. Kogălniceanu M. Schiță despre țigani. Iași: Tipografia Dacia, 1900. 68 p.
74. Laurențiu V. România la Expoziția Internațională de la New York (1939-1940). *Romanian Political Science Review* vol. 2006, Vol. VI, 4, p. 949-958.
75. Lianu O. Metoda pentru însușirea naiului – Vol. I. s.l.: Editura Universității din Oradea, 2006. 116 p.
76. Lianu O. Metoda pentru însușirea naiului. Naiul între tradiție și modernitate – vol. II. s.l.: Editura Universității din Oradea, 2006. 96 p.
77. *Literatura și arta Moldovei. Enciclopedie. Vol. II.* Chișinău: Redacția principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești 1986. 508 p.
78. Luca, F. Povestea vieți - Autobiografie. [Interactiv] [Citat: 28 02 2022.] <https://jurnalul.ro/editie-de-colectie/fanica-luca-4-iunie-2007/povestea-viet-autobiografie-293883.html>.
79. Luca, M. [Interactiv] [Citat: 2022 02 27.] <https://madalinluca.com/online-pan-flute-courses/>.
80. Maximiuc M. Fluierile din Bucovina. În: *Ghidul iubitorilor de folclor* 7/2017. p. 29-35

81. Năvodaru C. Damian Draghici: Pana acum eram tiganul cu toba, acum sunt americanul cu naiul. [Interactiv] [Citat: 2022 02 28.] https://life.hotnews.ro/stiri-prin_oras-8033151-damian-draghici-pana-acum-eram-tiganul-toba-acum-sunt-americanul-naiul.htm.
82. Negură I. Formarea deprinderilor de interpretare la nai. Ghid metodic. Chișinău: s.n., 2017.
83. Negură I. Studiul naiului. Elaborare științifico-metodică. Chișinău: s.n., 2017.
84. Nicolescu V. Naiul. Contribuție la cunoașterea instrumentelor populare. În: Muzica. Supliment, nr. 6. 1954, p. 11-14.
85. O cronologie folclorică atestată. Centrul cultural Bucovina. [Interactiv] 9 octombrie 2013. [Citat: 19 februarie 2022.] <https://centrulculturalbucovina.ro/o-cronologie-folclorica-atestata/>.
86. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și enciclopedică, 1983. 436 p.
87. Pal A. Metodă de nai. București: Editura nouă. 2012. ISBN 978-973-0-13442-1
88. Pană C. Cornel Pană – Meister der panflöte. [Interactiv] [Citat: 19 februarie 2022.] <https://cornelpana.wordpress.com/recomandari/>.
89. Papană O. Particularități de interpretare și de construcție ale unor instrumente populare tradiționale: fluier, drâmbă. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2001. 204 p.
90. Papană O. Studii de organologie. Instrumente tradiționale românești. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2006. 148 p. ISBN 978-973-760-882-6
91. Pascu G. Călători străini în Moldova și Muntenia în sec.XVIII – Carra ,Bauer și Struve. Iași: Institutul de arte grafice ”BRAVO”, 1940. 164 p.
92. Pașcanu A. Despre instrumentele muzicale. București: Editura muzicală, 1980. 168 p.
93. Pârvan V. Getica: O protoistorie a Daciei. București: Cultura Națională, 1926. 850 p.
94. Popescu M. Repertoriul general al creației muzicale românești. București: Editura Muzicală, 1987. 248 p.
95. Pop-Miculi O. Folclor muzical și etnomuzicologie. Curs. Vol. I. București: Editura fundației România de mâine, 2007. 103 p.
96. Poslușnicu M. Gr. Istoria muzicii la români de la Renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice. București: Editura Cartea Românească, 1928. 630 p.
97. Rădulescu S. Peisaje muzicale în România secolului al XX-lea. București: Editura muzicală, 2002. 190 p.
98. Rădulescu S. Taraful și acompaniamentul armonice în muzica de joc. București: Ed. Muzicală, 1984. 723 p.

99. Râmnicu Vâlcea: Miron Cernătescu - Vrea să construiască naiurile perfecte. [Interactiv] 19 iunie 2009. [Citat: 19 februarie 2022.] https://adevarul.ro/locale/ramnicu-valcea/ramnicu-valcea-miron-cernatescu-vrea-construiasca-naiurile-perfecte-1_50bd40607c42d5a663c9252e/index.html.
100. Rucsanda M. Valorificarea instrumentelor muzicale tradiționale în spectacolul folcloric. În: Ghidul iubitorilor de folclor 1/2011. 2012, p. 65-72.
101. Sandu-Dediu V., Gheorghiță N. Noi istorii ale muzicii românești. De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești Vol. I. București: Ed. Muzicală, 2020. 372 p.
102. Slabari N. Folclor muzical din nordul Republicii Moldova: repertoriu violonistic. Chișinău: Epigraf, 2018. 280 p.
103. Spinei V., Spinei M. Însemnarile cu caracter istorico-etnografic asupra principatelor române ale Contelui de Langeron. În: Hierasus vol. 9. 1994, p. 363-396.
104. Stoianov C., Stoianov P. Istoria muzicii românești. București: Editura Fundației România de Măine, 2005. 152 p. ISBN-973-725-292-6.
105. Sulițeanu G. Psihologia folclorului muzical. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1980. 304 p.
106. Sulzer F. J. Istoria Daciei Transalpine. Traducerea și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995. 276 p.
107. Știrbulescu Ch.. Considerații privind sarcofagul „Ghica”. În: Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie, 61,1/2 (2010), p. 143-148
108. Teodorescu D. M. Monumente inedite din Tomi, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. 1915, p. 6-20.
109. Țurcan E. Valoroși instrumentiști români. [Interactiv] [Citat: 16 februarie 2022.] http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/confbib/articole/2016_3-4/Conf_3-4_2016_101-115.pdf.
110. Țurcanu I. Istoria românilor (cu o privire mai largă asupra culturii). Brăila: Istros, 2007. 826 p.
111. Vasile V. T. Burada – ctitor al muzicologiei românești (1839-1923). În: Revista Muzica nr. 2. 2010, p. 145-160.
112. Vizitiu I. Instrumente muzicale populare moldovenești. Chișinău: Literatura artistică, 1979. 52 p.

113. Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Materialele conf. șt. intern. / col. de red.: Țircunova S., Axionov V., Rusnac C. [et al.]. Acad. de Muzică „G. Musicescu”. Chișinău: Goblin, 1997, 152 p
114. Zamfir Gh. Naiul: Instrumentul divinității și al suflului creator. București: Editura Floare albastră, 2006. 398 p.
115. Zgureanu T. Concert pentru nai și orchestră simfonică. Partituri muzicale tipărite: monografic. Chișinău: Pontos, 2016. 32 p. ISBN: 978-9975-51-762-1

În limba rusă:

116. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Москва: Советский Композитор, 1988. 225 p.
117. Братилов Г. Н. Музыкальные инструменты народов мира. Москва: Пробел-2000, 2005. 372 с. УДК 681.81/.82.
118. Бычков В. Н. Основы художественного ремесла. Музыкальные инструменты. Москва: АСТ-ПРЕСС, 2000. 176 с.
119. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 275 с.
120. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Московская консерватория, 2011. 440 с.
121. Грачева Т. В. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения. Вестник Челябинского государственного университета 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. 2009 г., 35, с. 168-172.
122. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986. 207 с.
123. Дида С. Б., [ред.]. Музыка индейцев. б.м. : Ridero, 2018. 162 с.
124. Друцэ А. Из истории изготовления румынского ная на рубеже XX–XXI столетий. В: Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі № 3, 2018, р. 71-74.
125. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. [перев.] Фонд Возрождения Старинной Музыки. Санкт-Петербург: Издание фестиваля EARLYMUSIC, 2013. 392 p.
126. Климов Д. Флейта пана. Инструмент и техника игры. [Interactiv] [Citat: 02 02 2022.] <https://duduk.msk.ru/index.htm?id=127>.
127. Коляда Е. Музыкальные инструменты в Библии. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2003. 400 с.

128. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
129. Котляров Б.Я. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989. 96 с.
130. Кочарова Г. Новое слово о творчестве композиторов Республики Молдова. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, №. 1 (21. 2014 г., с. 211-214.
131. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
132. 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. с. 6-38
133. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 256 с.
134. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Отв. ред. Г. Кочарова. Кишинев: б. и., 2014.
135. Музыка Т. Претворение национальных традиций Молдовы в концерте для наоя и симфонического оркестра Теодора Згуряну. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* Nr. 1(30). 2017 г., с. 35-38.
136. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 200 с.
137. Скребков С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. Избранные статьи. Москва: Музыка, 1973, с. 17-23.
138. Танцов О. И. Новые приемы игры на флейте. б.м.: Московская консерватория, 2011. 78 с.
139. Тер-Мартirosов Ф. И. Каменная свирель Пана V в. до н. э. из Драсханакерта. В: *Вестник общественных наук* № 1. НАН РА, 2002, с. 118-126.
140. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие — 4-е изд., испр. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. 320 с.
141. Теория современной композиции. Ответственный редактор Ценова В. С., Москва: Музыка. 624 с.
142. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся муз. отд-ний педвузов и консерваторий. Фирма "Интерпракс". б.м.: Фирма "Интерпракс", 1994. 373 с.

143. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. В: Музыкальное исполнительство и современность. 1988 г., с. 43-68.

În limba engleză:

144. A Pottery Syrix from Shakenoak Farm. The Galpin Society Journal, Vol. 27. 1974, p. 132-135.
145. Ágoston G., Masters B. Encyclopedia of the Ottoman Empire. New York: Facts On File, Inc., 2009. 406 p.
146. Avanzini F. et al. Archaeology and virtual acoustics. A Pan Flute from ancient Egypt. Proc. Int. Conf. Sound and Music Computing. Maynooth, 2015, p. 31–36.
147. Bagley R. The Prehistory of Chinese Music Theory. London: British Academy's Autumn, 2004. 50 p.
148. Berens E. M. The Miths and Legends of ancient Greece and Rome. Amsterdam: ΜεταLibri, 2009. 295 p.
149. Burney Ch. A General History of Music Vol.1. New York: Harcourt, Brace and Company, 1789. Vols. I-IV.
150. Clinton J. A theoretical & practical essay on the Boehm flute as manufactured by Messrs. Rudall & Rose: intended for those who have a previous knowledge of the old flute. London: Messrs. R. Cocks & Co, 1845. 320 p.
151. Debost M. The Simple Flute: From A to Z. s.l.: Oxford University Press, 2002. 282 p. ISBN 0-19-514521-6.
152. Engel C. A Descriptive Catalogue Of Musical Instruments In The South Kensington Museum. Londra: George E. Eyrea and William Spottis Woode, 1874. 402 p.
153. Engel C. Musical instruments. London : Chapman and Hall, Ltd., 1876. p. 128.
154. Engel C. The Music of The Most Ancient Nations. Londra: John Murray, Albemarle Street., 1864. 379 p.
155. Fletcher N. H. Stopped-pipe wind instruments: Acoustics of the panpipes. Acoustical Society of America. 2004, p. 370–374.
156. Garnett R. By Ear, By Memory, By Heart: Musical and Cultural Improvisation in Moldova. PhD dissertation. Department of Anthropology, University of Wyoming: Department of Anthropology, 2014.
157. Garnett R. Dancemaking in unexpected places: moldovan music. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică nr.1. 2016, p. 97-100.

158. Geiringer K. Instruments in the History of Western Music. New York: Oxford University Press, 1978 . 318 p.
159. Getz-Preziosi P. Early Cycladic Sculpture: An Introduction, 2nd Edition. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1994. 100 p.
160. Grove G. Grove's Dictionary of Music and Musicians. The Macmillian Company. New York: The Macmillian Company, 2010. 866 p.
161. Hubbard W. L. The american history and encyclopedia of music. New-York: IRVING SQUIRE, 1908-1910. 365 p.
162. Hubbard W. L. The Imperial History and Encyclopedia of Music. New York: I. Squire, 1923. 586 p.
163. Iosif L. I..Ornamental potential of the Pan Flute illustrated in Baroque transcriptions. Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts. 2018, p. 127-136.
164. Landels J. G. Music in Ancient Greece and Rome. London: Routledge, 2000 . 320 p.
165. Maclagan S. J. A Dictionary For The Modern Flutist. New York: Rowman Littlefield, 2019. 434 p.
166. Matthew J. E. A Popular History of Music, Musical Instruments, Ballet and Opera, from St. Ambrose to Mozart. Londra: H. Grevel and Co., 1888. 338 p.
167. Miskal, Our Forgotten Instrument. In: Journal of Gazi Faculty of Education Nr. 3, Vol. 24. Ankara: GÜ. p.193-206
168. Puşcă I. The Pan Flute: Origins, Instruments and Repertoire. s.l.: Dublin Institute of Technology, 2013. Master of Music (Performance) degree.
169. Puşcoiu C. Complete Pan Flute Book. s.l.: Mel Bay Publications, 1997. 208 p.
170. Puşcoiu C. New Method for Panpipes. Vol. I-V. s.l.: European Music Centre, 1994.
171. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Dover Publication, 1940. 505 p.
172. Steiner J. The Music of the Bible: with an account of the development of modern musical instruments from ancient types. London: Novello and company, 1878. 264 p.
173. Taffanel P., Gaubert Ph. 1958. Complete Flute Method. s.l.: Alphonse Leduc, 1958. Vol. I-VI.
174. Tapper B. E., [ed.]. Music in the age of Confucius. Washington DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 2000. 152 p.
175. Velitchkina O. EOL 2:The role of movement in Russian panpipe playing. [Online] [Cited: 19 februarie 2022.] <https://www.umbc.edu/eol/2/velitch/index.html>.

176. Wardle M. A. Musical instruments in the roman world. London: University of London Institute of Archaeology, 1981. 240 p. Vol. 2, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Arts.
177. Wright R. Dictionnaire des instruments de musique. Londra: Battley Brothers Limited, 1941. 196 p.

În limba franceză:

178. Carra J. L. Histoire de la Moldavie et de la Valachie. s.l.: Société Typographique des Deux-Ponts, 1777. 224 p.
179. Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Bruxelles: Gand: A. Hoste, 1893-1922. Vol. 1-5. 2936 p.
180. Lavignac A. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième Partie. Technique - Esthétique - Pédagogie. Volume 3. Paris: Delagrave, 1921. 744 p.
181. Mahillon V. Ch. Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental. Vol. III. Bruxelles: Librairie Generale de Ad. Hoste, 1900. 502 p.
182. Philippon G. Exposition de 1889. Concert Roumain. [Album de 33 phot. des membres d'un orchestre roumain, dont une signée Philippon , phot. à Versailles, don R. Bonaparte]. [Interactiv] 27 03 2017. [Citat: 23 02 2022.] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53137045q?rk=579402;0>.
183. Tomescu V. Musica daco-romană. Vol. II București: Ed. Muzicală, 1982. 746 p.
184. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Introduction ethnographique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: Editura Payot, 1968. 428 p.
185. Vassas C. Le Charme de la syrinx. In: L'Homme. tome 23 n°3., 1983, p. 5-39.
186. Zamfir Gh. Traité Du Naï Roumain: méthode de flûte de Pan. Paris: Chappell S.A., 1975. 125 p.

În limba germană:

187. Departement für Erziehung und Kultur. Tasgetivm II Die römischen Holzfunde. 2012. p. 116-122. ISBN 978-3-905405-21-7.
188. Domide J. Methode für Panflöte Band 1. s.l.: Musikverlog Domide, 1994.
189. Domide J. Methode für Panflöte Band 2. s.l.: Musikverlog Domide, 1997.
190. Eine Flöte für Pan aus Tasgetium, Instrumentum. The Galpin Society Journal, Vol. 27. Galpin Society, 1974, p. 132-135.
191. Koene M. An introduction to the issues concerned in writing for. s.l.: Matthijs Koene, 2011. 22 p.

În limba spaniolă:

192. Cavour E. La Zampona: Aerofono Boliviano. Metodo Audiovisual. s.l.: Campo, 1974. 51 p.
193. Civallero E. Flautas de Pan de Europa. una guía de su historia, su uso y su distribución. primera edición. Madrid: s.n., 2014. 303 p.
194. Civallero E. Introducción a las flautas de Pan una guía de su historia, su uso y su distribución. Madrid: Edición digital, 2013. 227 p.
195. Huaranga C. S. Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018. 572 p.
196. La Rivera C., Villela D., Lavanderos A. Técnicas instrumentales contemporáneas de ejecución. s.l.: Proyecto Música Antara, 2017. 76 p. Inscripción N° 125.453.

ANEXA 1

LISTA LUCRĂRI ORIGINALE PENTRU NAI

COMPOZITORI DE PESTE HOTARE

Agape, Georg (1964) – *Concerto Pastorale pentru nai și orchestra* (1995).

Baer, Walter – „*auf abschüssigen Hängen*“, pentru nai, harpă și orchestră de coarde.

Beckschäfer, Max (1952) – *Frieden finden* (2012), pentru nai solo.

Beljon, Gerard (1952) – *Bird* (1999), pentru nai și chitară.

Burghardt, Victor – „*Eastology*“ (2003), pentru nai și pian.

– Eastern Sun

– Soul of Pannonia

– Nostalgic Moment

– Shepherd Dance

– „Three Pictures“ (2010), pentru nai și pian.

– *Ostalgie*

– *Tempi passati*

– *Danse ardent*

Bolli, Frédéric – ‘*Pavane*’, pentru nai și orchestră de coarde.

Cellier, Alexandre (1966) – ‘*Migration*’ (1998), pentru nai și pian.

Chang, Eric – *On the Beach*, pentru nai, pian, orchestră de coarde și harpă.

– Jasmine Tea of Happiness.

– Blossom Season, for pan flute.

– Tangerine and Rosemary.

– Cottage on the Mountain Top.

– Orchid Fragrance in Midnight.

Cras, Jean – *La Flûte de Pan*, pentru nai, voce, vioară, violă, violoncel și pian.

– *Invention de la flute* (Paris: Editura Maurice Senart, 1930)

– *Don de la flûte*

– *Le signal de la flûte*

– *Le retour de la flute*

Dayer, Xavier – *Sonnet XXIV* (2003), pentru nai, soprano și chitară. Graaff, Huba (1959) –

- *De Deltawerken*, pentru nai și chitară
- Kruijff, Ton (1937) – *l' Equinoxe* (2003), pentru nai și chitară.
- de Jong, Christiaan – *Kort en prachtig*, pentru nai și chitară.
- Derungs, Gion Antoni (1953) – *Konzert op. 106* (1985), pentru nai și orchestra de coarde.
- *Capriccio*
- Didier, Godel – *Concerto*, pentru nai și orchestra de coarde.
- Douw, André (1951) – „that time will come“ (2002), pentru nai, chitară, violoncel și percuție.
- *De Morte Aeterna* (2002), pentru nai și orgă.
- Eder, Stefan – *Zwei Kreisläufe*, pentru nai și ansamblu de percuționiști.
- Engelberg, Roar – *Drei Elegien* (2008), pentru nai solo.
- Fahr, Gerard – *Esquisses provençales*, pentru nai și pian.
- Ford, Ron (1959) – *Verso* (2001), pentru nai și chitară.
- Galvez, Miguel (1970) – *La Luna se ahog en el siempre de ballena* (2001), pentru nai și chitară.
- Genzmer, Harald (1909-2007) – *Sonate* (1993), pentru nai solo.
- Graf, Hanspeter (1954) – *Soutes*, op. 139 (1993), pentru nai și orgă.
- Guillou, Jean (1930) – *Colloque No.9*, Opus 71 (2008), pentru nai și orgă, (SchottMusic GmbH).
- Gürov, Georgi (1947) – *The Art of Pan* (1992), pentru nai solo.
- *Ballade* (1989), pentru nai și pian.
- *Chanson de Pan* (1989).
- *Elegie* (1993).
- *Erinnerung* (1993).
- *Rosen für Dich* (2006).
- *Ungarische Suite* (2008), pentru trei naiuri și pian.
- *Russische Suite* (2008).
- Hählen, Kjell (1976) – *Concerto* (2003), pentru nai și orchestra.
- Hanstra, Jurre – *Konzert*, pentru nai și orchestră.
- Helbich, David (1973) – *Drei Steine hoch* (1999), pentru nai și chitară.
- *In Stein* (2000).
- Herkenhoff, Ulrich (1966) – „*Postkarten einer Rumänienreise*“, *cinci mișcări în stil românesc* (1999),

Pentru nai și orchestra de coarde.

– „*Virtuose Panflöte*“, *program ethnic pentru studenți, pentru nai solo.*

Hofmann, Dorothea – *Lockrufe* (2008), pentru nai solo.

Hofmann, Wolfgang (1922–2003) – *Psalm ohne Worte* (1987), pentru nai și orgă.

– *Fünf Chansons* (2002), pentru nai și pian.

– *Skizzen* (1990), pentru nai și chitară.

– *Konzertante Phantasie für Panfl. Und 14*

Solisten (1989), pentru nai și orchestra de coarde.

Johnsen, Halvard – *Pan*, pentru nai solo.

Kadar, Matthias (1977) – *Poèmes de Ronsard* (2000), pentru nai, chitară, violoncel și percuție.

– *Les Histoires de Monsieur Guy-Tarre et Monsieur Poëlle*

(1999), pentru nai și chitară.

Keller, Matthias (1956) – *"Balkanica"* (2001), pentru nai și orchestră.

– *TOCCATA*, pentru nai și orchestra de coarde (2004).

– *L' Incontro (die Maestri J.S. Bach & Ennio Morricone)*
(2005), pentru nai și orchestra de coarde.

– *Rose of Ireland*.

Kohler, Eva – *Le Canal du Midi* (2007), pentru nai și pian.

– *Die Hirten und die Engel, ein weihnächtliches Pastorale*

(2009), pentru nai și orchestra de coarde.

Kruisselbrink, Astrid (1972) – *ROOK* (2001), pentru nai și orgă.

Last, James – *Lonely shepherd*, pentru nai și big band.

– *Nadjenka*

– *Bluebird*

Legrand, Michel (1932) – *Concerto*, pentru nai și orchestra.

Loevendie, Theo (1937) – *Ziggurra* (2003), pentru ansamblu de naiști.

– *Entrance music* (2003), pentru nai solo.

Manneke, Daan (1939) – *PERFLA !* (2001), pentru nai și orgă.

– *Faux Bourdon* (1995), pentru nai solo.

Meijering, Chiel (1954) – *Chickentalk* (2002), pentru nai, violoncel, chitară și percuție.

– Free the birds (1999), pentru nai și chitară.

Mensingh, Michiel (1975) – White man CAN jump (2003), pentru nai și chitară.

Morricone, Ennio (1928) – Cockeye's Song, pentru nai, orchestra de coarde și orgă.

Neumann, Roy – Dances in the light, pentru nai și pian.

– Subtitles.

– Where.

– Dance in the light.

Oberson, Robert – Concerto, pentru nai și orchestra de coarde.

Ovsepyan, Petros (1970) – Music in three images (2001), pentru nai și chitară.

Ragni, Valentino (1935) – *Drei Intermezzi* Op.62 (2008), pentru nai solo.

– Miniaturen Op.61 (2008), pentru nai și pian.

Rechsteiner, Hansjörg – *Erwachen*, pentru nai și orgă.

– *Zweisamkeit*, pentru două naiuri și orgă.

Riffero, Claudio (1954) – *Concertino per Flauto di Pan Contralto e Orchestra* (2012), pentru nai și orchestră

– *Concertino per Flauto di Pan Contralto e Orchestra* (2012), pentru nai și pian.

– ... e venne l'alba / *Barcarola* (2012), pentru nai și pian.

– *Ali nel vento / Pastorale* (2012), pentru nai și pian.

– *Danza tra i fiori / "Valzer Inglese"* (2012), pentru nai și chitară.

– *Preghiera alla Luna / Notturmo* (2012), pentru nai și chitară.

– *I sogni dei bimbi / Passepied* (2012), pentru nai și chitară.

– *Canzone strumentale* (2012), pentru nai și violoncel și harpă.

– *Ricordando "Carmen"*, pentru nai și pian.

Rizzi, Peder – *Vergnügliche Stücke* (1989), pentru nai și chitară sau pian.

– *Suita Engiadinaisa*, pentru nai și chitară.

– *Fila fila*, pentru nai, harpă, și orchestra de coarde.

– *Da quai*, pentru nai, harpă, și orchestra de coarde.

Rønnes, Robert – *Tango Eccentrico*, pentru nai, vioară, chitară, pian și contrabas.

Rutishauser, Jürg (1955) – When I was young, pentru nai și orgă.

– Sara's Song.

– Disillusion.

– Eternity.

Rypdal, Terje – *Soleis* (1990), pentru nai și orchestră.

Sahin, Timuçin – *Occult* (2002), pentru nai în ansamblu.

– *Lifebirds* (2003), pentru nai și chitară.

Santoso, Renadi (1964) – *The human gnome project* (2000), pentru nai, chitară, violoncel și percuție.

Schäffer / Schlubeck – *Le PiANoteur*, pentru nai și pian.

– *Fable sonore*.

Schiffers, Peter (1941) – „*Keine Panik*“ 1, pentru nai și pian.

– „*Keine Panik*“ 2.

– „*Keine Panik*“ 3.

– *Reden auf dem Olymp* (2009), pentru nai și chitară.

– "Peters Pan-Ensemble" (2012), opt piese pentru nai, vioară/oboi, chitară și contrabas.

Schneider, Enjott (1950) – „*Willst eine Welt du schaun...*“ (1991), pentru nai și pian.

– *Psychogramm* (1993), pentru nai și pian și orchestra de coarde.

– *Nekyia* (1989), pentru nai și orgă.

– „*Herbstmilch*“ *Pastorale* (1999), pentru nai și orchestră.

Schulé, Bernard (1909) – Concerto op 163, pentru nai și orchestra de coarde.

– In Memoriam Dinu Lipatti op. 169, pentru nai și orchestra de coarde.

– Romance op. 176, pentru nai și orchestra de coarde.

Sommerro, Henning – „*Trispann*“, pentru nai, cor și chitară.

Steinhardt, Sebastian (1982) – „Suite“ (2001) *Suite in vier Sätzen*, pentru nai și pian.

– *Herbst* (2003), pentru nai și pian.

– Day Of Light (2003), pentru nai și vibrafon.

Swaan, Egmond (1969) – *Un amour de Pan* (2000), pentru nai și chitară.

Teirilä, Tuomo – No Panic! (2001), pentru nai și pian.

– *Kaksi tuholaista solo panhuilulle* Op.20, No. 1b & 2b pentru nai solo.

– *Kaalimato*, pentru nai solo.

– *Mäntypistiäinen* (1992), pentru nai solo.

Tsai, Nicole – *Elf in the Woods*, pentru nai, pian, orchestra de coarde și harpă.

Vieru, Anatol – *Concerto*, pentru nai și orchestra de coarde.

Wegmann, Theo – “*Fantaisie*”, pentru nai și pian.

Wette, Hermann Maria – *Quintett*, pentru nai, vioară, țambal, pian și contrabas.

Winteler, Franz – *Wege*, pentru nai și orgă.

– *Mandala*.

– *Vollmoo*.

– *Näbelmeer*.

– *Dsing*.

– *Svizzalia*.

– *Nurago*.

– *Abschied*.

– *Secunda*.

– *Mannchelito*.

– *Fünf Etüden*.

– *Frühlingsanfang*.

– *Vorfroid*, pentru nai și orchestra de coarde.

– *Die Fähre*.

– *Konzert in zwei Sätzen*.

– *Concertino*.

– *Fantasia*.

– *Silence*.

– *Intermezzo*.

– *I Pazzi Passi di Pan*, pentru nai solo.

Yamauchi, Saori (1969) – *Frozen Lake* (2000), pentru nai, chitară, violoncel și percuție.

Chappuis, David – *Concerto « Une enfance exceptionnelle »* (dedicated to Michel Tirabosco), pentru nai și orchestra simfonică.

Dominguez, A. – *Concerto opus 10*, pentru nai și orchestră.

Gesseney, D. – *Concerto pour flûte de pan (Création en mars 2010, dédié à Michel Tirabosco)*, pentru nai și orchestra de cameră.

Mallon, A. – *Alba song*, pentru nai și orchestra simfonică.

- Snapshot, pentru nai și orchestra. orchestra.
- Oberson, R. – Concerto, pentru nai și orchestra de cameră.
- *Cintec et Cintecul* (două dansuri tradiționale românești), pentru nai și orchestra de cameră.
- de Man, Roderik – *Turbolenza di protoni* (2011), pentru nai și orgă.
- Gonzalez, Jaime – *Cathing Up* (2012), pentru nai, violoncel și pian.

COMPOZITORI DIN România/Republica Moldova

- Zamfir, Gheorghe (1941) – *Impression sur un Bambou*, pentru nai și pian.
- *Les Echos Celestes*.
 - *Rhapsodie du printemps*, pentru nai și orchestră.
 - Concerto Nr.1.
 - *Couleurs d'automne*.
 - Black Waltz.
 - *Messe Pour La Paix*, pentru nai, taraf românesc, orchestra și cor.
 - Hi Gheorghe, pentru nai și orchestră.
 - Ladies' Waltz.
 - Reflection X.
 - *Sorina*.
 - Sweet France.
 - And, Why Not ?
 - Sunrise.
 - Spring Colours.
 - *Souffle Du Temps*, pentru nai și orgă.
 - *Enfant*.
 - *Hommage à J.S. Bach*.
 - Flora.
 - *Tornea*
 - Gloria
 - *Arvinte*

- *Concerto de Barcelona* (2002), pentru nai, două chitări și orchestră.
- Stanciu, Simion (1949) – *Trois pièces solo* (2003), pentru nai solo.
- Luca, Damian – *Perpetuum Mobile* Nr. 1 – 3, pentru nai solo.
 - *Konzert* Nr. 1 – 3, pentru nai și orchestra.
- Pana, Cornel (1954) – *Mozart Time*, pentru nai și orchestra de coarde.
 - Suite Cancan.
 - *Hommage à Mozart*.
 - *Visionen eines Meisters*, pentru nai și pian.
- Puscoiu, Costel – *Meditation astrale* (1988), pentru nai și cvartet de coarde.
 - Sad Sonata (1993), pentru nai solo.
 - Cantabile (1994), pentru ansamblu de naiști.
 - *Maestro e Maestrino* (1997), pentru două naiuri și chitară.
 - Thy Flying Lesson (1997), pentru nai și pian.
 - Romanian Suite no.1 (1986), pentru nai și orchestră.
 - Romanian Suite no.2 (1987).
 - *Ouverture Westvest* (1990).
- Arvinte, Constantin – Suita Românească, pentru nai și orchestră de coarde.
 - Rapsodia Moldavă, pentru nai și orchestră de coarde.
- Chiriac, Tudor – *Doinatoriu (Opus sacrum Dacicum)*, Cantata în nouă mișcări pentru nai, solist vocal (contralto), cor mixt, orgă, vibrafon, clopot și toacă (1990).
- Chiriac Anatol – *Silvia*, pentru nai și orchestră
 - *Lacrimile fecioarei*
- Teodor Zgureanu – Concert pentru nai și orchestră simfonică
- Dubosarschi, Boris – *Concerto Vivaldiana* (1986), pentru nai și orchestra de cameră.
 - *Rusasca*, pentru două naiuri și pian.
- Mustea, Gheorghe – *Balada*, pentru nai și orchestră.
 - *Rapsodie* pentru nai, clarinet și pian.

ANEXA 2
IMAGINI DIN COLECȚIA AUTORULUI

1. Taraf tradițional.

Sursa: <https://dragusanul.ro/>



2. Taraf tradițional.

Sursa: historylapse.org



3. Orchestra Fănică Luca.

Sursa: <http://www.lautarie.com/>



4. Clasa de nai a profesorului Fănică Luca.

Sursa: <http://www.lautarie.com/>



5. Clasa de nai a profesorului Fănică Luca.

Sursa: <http://www.lautarie.com/>



6. Afiș pentru standul României la expoziția de la Paris, 1889.

Sursa: <https://dragusanul.ro/>



7. Naistul Angheluș Dinicu în cadrul unui taraf tradițional.

Sursa: <https://dragusanul.ro/>



8. Naistul Angheluș Dinicu.

Sursa: Colecție personală



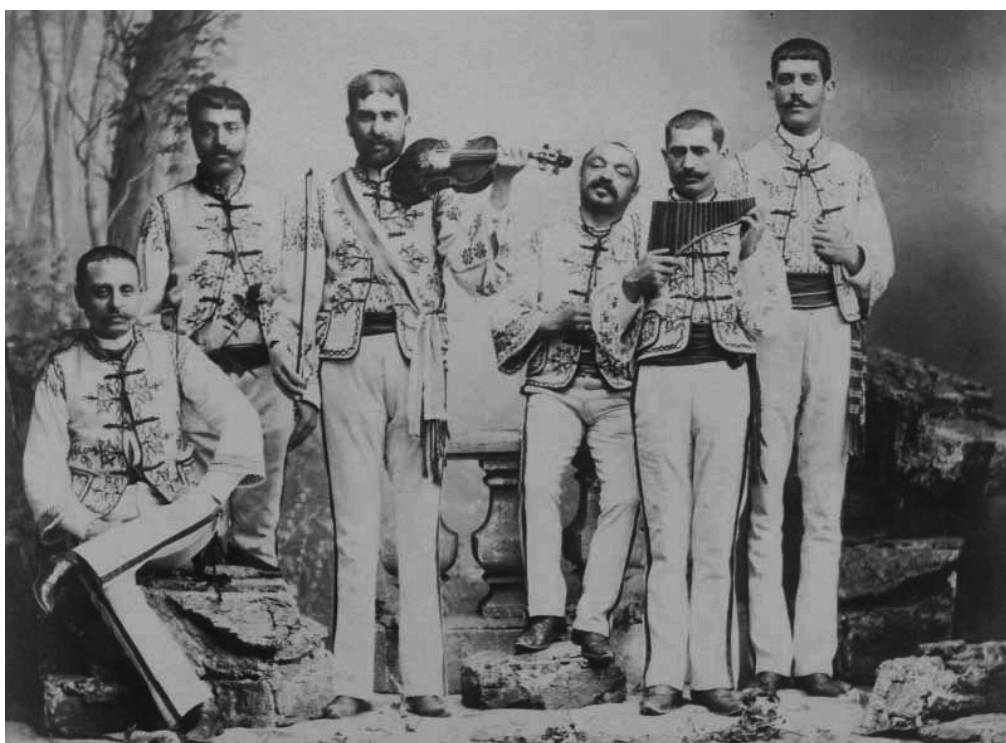
9. Balan Pădurean. Din albumul cu imagini ale membrilor tarafului din România, la expoziția de la Paris din 1889.

Sursa: <https://gallica.bnf.fr/>



10. Balan Pădurean, alături de trupa lui Cristache Ciolac.

Sursa: comentator.ro



11. Orchestra satului Costiceni 1900. La nai Tudor Captari.

Sursa: (costiceni.blogspot.com)



12. Orchestra satului Costiceni 1900. La nai Tudor Captari.

Sursa: (costiceni.blogspot.com)



DECLARAȚIE

Subsemnații:

Druță Andrei

în calitate de student-doctorand al Școlii Doctorale *Studiul Artelor și Culturologie*, autor al tezei de doctorat cu titlul:

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN ARTA DE INTERPRETARE LA NAIUL ROMÂNESC
LA CONFLUENȚA SEC. XX -XXI

și

Bunea Diana, dr. conf. univ

în calitate de conducător științific al tezei de doctor,

declarăm pe proprie răspundere că teza de doctorat este originală, fiind rezultatul cercetărilor derulate pe parcursul programului doctoral.

Ne asumăm prin prezenta consecințele legale care decurg din nerespectarea dreptului de proprietate intelectuală și regulilor de etică a cercetării.

Student-doctorand

Conducător de doctorat

.....

(Semnătură)

.....

(Semnătură)

CV ANDREI DRUȚĂ



Andrei Druta

📍 **Acasă** : Bd. Stefan Cel Mare 3, 3, MD-2001, Chișinău, Moldova

✉ **E-mail**: druta.andrei87@gmail.com ☎ **Telefon**: (+373) 068748333

Gen: Masculin **Data nașterii**: 22/05/1987 **Cetățenie**: moldoveană

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

[2010 – În curs]

Artist instrumentist, nai

Direcția Culturală a Municipiului Chișinău

Localitatea: Chișinău

Țara: Moldova

"Orchestra municipală de muzică populară a fraților Advahov"
str. București, 68, MD-2012

[2016 – În curs]

Lector Universitar

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Localitatea: Chișinău

Țara: Moldova

[2021 – În curs]

Profesor de nai

Centrul de Excelență în Educație Artistică „Ștefan Neaga”

Localitatea: Chișinău

Țara: Moldova

EDUCAȚIE ȘI FORMARE PROFESIONALĂ

[2016 – 2021]

Doctorant

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adresă: Chișinău, Moldova

[2014 – 2016]

Master în arte

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adresă: Chișinău, Moldova

[2006 – 2010]

Licențiat în arte

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Adresă: Chișinău, Moldova

[1994 – 2006]

BAC arte

Liceul Internat Republican de Muzică "Ciprian Porumbescu"

COMPETENȚE LINGVISTICE

Limbă(i) maternă(e): română

Altă limbă (Alte limbi):

Engleza

COMPREHENSIUNE ORALĂ B2 CITIT B2 SCRIS A2

EXPRIMARE SCRISĂ B1 CONVERSAȚIE B1

rusă

COMPREHENSIUNE ORALĂ C2 CITIT C2 SCRIS C2

EXPRIMARE SCRISĂ C2 CONVERSAȚIE C2

franceză

COMPREHENSIUNE ORALĂ A2 CITIT A2 SCRIS A1

EXPRIMARE SCRISĂ A1 CONVERSAȚIE A1

COMPETENȚE DIGITALE

Utilizare buna a programelor de comunicare(mail messenger skype) | Social Media | Navigare Internet | Google Drive | Buna Utilizare a PC | Microsoft Office

PROIECTE

Proiecte artistice și științifice

1. 2014 am fondat ansamblul de naiști "PanAcademic". Cu acest colectiv am participat în cadrul mai multor concerte, concursuri și proiecte culturale internaționale.
2. 2014 am prezentat în incinta Sălii cu Orgă din Chișinău un recital de muzică baroc, interpretată în exclusivitate de acest ansamblu.
3. Am imprimat un CD cu creații muzicale diferite în aranjamente pentru cvintet de naiști.
4. 2015 am participat la imprimarea unui CD cu participarea orchestrei de muzică populară a AMTAP-ului, Imprimări conduse la pupitrul dirijoral de Serghei Ciuhrii.
5. 2015 am obținut titlul de "Cel mai bun student al anului de studii 2015-2016"
6. 2016 am participat cu același ansamblu PanAcademic într-un inedit proiect muzical, un spectacol dedicat împlinirii a 25 de ani de la proclamarea Independenței Republicii Moldovă care a avut loc la data de 10 septembrie în Piața George Enescu din București.
7. Am realizat un număr impresionant de înregistrări în calitate de solist la nai pentru mai multe orchestre de muzică populară din Republica Moldova.
8. 2019 – turneu în Republica Coreea de Sud, împreună cu ansamblul de naiști "PanAcademic", concrete și masterclass-uri.
9. 2019 – concert și masterclass, Kiev, Institutul de Arte din cadrul Universității Boris Grincenko.
10. 2019 – recital în cadrul Universității Naționale de Arte George Enescu, Iași.
11. Aprilie – august 2019 - Mobilitate academică Erasmus+, Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași.
12. Octombrie 2019 – Organizarea primului seminar internațional de nai în Republica Moldova, Având invitați din Olanda, Germania, Franța, Cehia, România. În cadrul acestuia am susținut masterclass-uri alături de maeștri ai naiului precum Boris Rudenco, Vasile Iovu, Ștefan Negură, Ion Negură. De asemenea am organizat și concertul de final al seminarului în incinta Sălii cu Orgă. Participanții au avut ocazia să evolueze alături de orchestra Rapsozii Moldovei din Chișinău.
13. August 2020 – Participarea ansamblului PanAcademic în cadrul festivalului online «Музыка народов Содружества» parte a anului «Шымкент 2020 – культурная столица СНГ» în Kazakhstan.
14. 2021-2022 - Coordonator al proiectului „Dialog între generații”. Direcția Cultură a Primăriei Mun. Chișinău.
15. 2021-2023 - Membru al proiectului instituțional AMTAP „Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova”

DISTINCȚII ONORIFICE ȘI PREMII

[2020] **Premiul Național Pentru Tineret în Domeniul Culturii** Instituția emitentă: Ministerul Educației, Culturii și Cercetării

MANIFESTĂRI ȘTIINȚIFICE

Conferințe științifice

1. Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova, AMTAP, 22 februarie, 2022
2. CULTURA ȘI ARTA: cercetare, valorificare, promovare, AMTAP, 10 decembrie, 2021
3. Patrimoniul muzical în contemporaneitate (folclor și creație componistică). centenar Gleb Ciacovschi-Mereșanu (1919-2019). Simpozion științific cu participare internațională, AMTAP, mai 2019
4. International musicology congress 4-th edition, 26 to 28 october 2018 Timișoara, Romania
5. Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională. AMTAP, 20 aprilie 2018
6. Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferință științifică internațională. Ed. IV. Chișinău, AMTAP, 25 septembrie, 2018
7. Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferință științifică internațională. AMTAP; 7 aprilie, 2017
8. Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferință științifică internațională Ed. III, dedicată memoriei muzicologului Vladimir Axionov. AMTAP, Chișinău, 26 septembrie, 2017