

## **PARADIGME ALE CONCERTULUI PENTRU ORCHESTRĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ**

**Conf. univ. dr. RAMONA PREJA**  
Universitatea de Arte, Târgu-Mureș



**Ramona PREJA** – conferențiar universitar doctor la Departamentul de Muzică, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, a absolvit cursurile de licență și studiile universitare de masterat la Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca în 1997, tot aici obținând diploma de Doctor, în anul 2002. Specializată în Sisteme de educație muzicale, Evoluția creației muzicale, Didactica domeniului educație muzicală, titulară de curs la nivelele licență și masterat, Ramona Preja a susținut și o activitate de cercetare, concretizată în participări la numeroase simpozioane de muzicologie, conferințe naționale și internaționale, congrese de specialitate, în studii și articole publicate în revistele *Actualitatea Muzicală*, *Artes*, *RevArt*, *Symbolon*, în volumele *Transilvanian Review* etc., prin cele cinci cărți publicate.

### **REZUMAT**

Odată cu trecerea în cea de a doua jumătate a secolului XX, „concertul pentru orchestră”, în componente instrumentale variabile (cu sau fără instrument-instrumente obligate), este unul dintre genurile care în muzica românească este foarte bine ilustrat. Reprezentanți de seamă ai componisticii românești dintre care îi amintim pe Doru Popovici, Zeno Vancea, Dan Buciu și alții, își vor îndrepta atenția spre un gen muzical în care orchestra este tratată ca instrument concertant. Acest fapt presupune îmbinarea unor forme și modalități de scriitură, în care ideile muzicale sunt dezvoltate în forme ample, cu o orchestrație specifică, apropiată particularităților simfonice, dar care are în vedere și emanciparea în cadrul ansamblului orchestral a unor instrumente, a căror investire cu rol solistic și relevarea unor tehnici de virtuozi contribuie la realizarea spiritului concertant în toate componentele sale: melodic, ritmic, dinamic și coloristic-timbral.

**Cuvinte cheie:** *muzica românească în secolul XX; concert pentru orchestră; Doru Popovici; Zeno Vancea; Dan Buciu.*

Concertul este „un gen muzical, compoziție scrisă pentru unul sau mai mulți soliști, aceștia fiind acompaniați de către o orchestră simfonică sau de cameră”<sup>1</sup>. Concertul este un gen accesibil și apreciat de iubitorii de muzică pentru că, pe de o parte transmite un conținut mai ușor de înțeles, iar, pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților.

---

<sup>1</sup> Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1974, p. 71.

De-a lungul secolelor XVII-XVIII, dezvoltarea științei muzicale și perfecționarea instrumentelor au dus la apariția unor instrumente noi. Totodată, dorința de afirmare a soliștilor, eforturile lor pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie au determinat apariția și evoluția succesivă a două tipuri de concerte:

1. „Concerto grosso” sau „marele concert”, specific perioadei în care predomina stilul polifon, dar conținând și multe elemente proprii omofoniei, în ceea ce privește planurile tonale, precum și o linie melodică principală, cântată la unul sau mai multe instrumente, în timp ce restul ansamblului acompania. Compozitori reprezentativi: Antonio Vivaldi în Italia, Georg Philipp Telemann în Germania, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel în Anglia. Unul dintre elementele definitorii ale marelui concert este dialogul între *concertino* (solist sau grup solistic) și *ripieno* (ansamblul orchestral);

2. „Concertul clasic”, denumit astfel pentru că Wolfgang Amadeus Mozart a definitivat – în noile condiții istorice ale Școlii clasice vieneze – noul tip de concert. Meritul compozitorului constă în conturarea ciclului de trei mișcări pe baza principiului de contrast între părți (mișcat, rar, mișcat), dubla expoziție a orchestrei și solistului (prima expoziție prezentată de orchestră, desfășurând uneori exact tematica ce va fi ulterior expusă și de solist, dar fără obligativitatea contrastului tonal). Istoria dezvoltării concertului clasic a cunoscut reprezentanți de seamă: Ludwig van Beethoven (introduce principiile simfonismului), Franz Liszt (îmbină în concert particularitățile poemului simfonic), Robert Schumann, Frédéric Chopin (cele două concerte pentru pian), Johannes Brahms (Concertul pentru pian și orchestră în Si bemol major – „simfonie cu pian obligat”<sup>2</sup>), Maurice Ravel, Piotr Ilici Ceaikovski (Concert pentru vioară și orchestră) etc.

Concertul contemporan este marcat de creația lui Béla Bartók<sup>3</sup>, în care elemente de polifonie se îmbină cu cele omofone, obținându-se o sinteză de limbaj și formă.

### **Concertul în creația muzicală românească**

În muzica românească a celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, unii din compozitorii români au abordat genul concertant dedicat orchestrei și un stil cu tendințe camerale, cel al concertului pentru orchestra cu coarde, în care „se resimt certe influențe neoclasicе, autorii respectivi recurgând frecvent la structura genului baroc, exprimată prin dialogul între soliști și tutti”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ioana Ștefănescu, O istorie a muzicii universale, vol. III, *De la Schubert la Brahms*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 501.

<sup>3</sup> Exemplu *Concertul pentru orchestra de coarde*, compus în anul 1943.

<sup>4</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *Concertul pentru orchestra de coarde în creația muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 7.

Așadar, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, în muzica românească, condeie avizate ale componisticii românești se înscriu în două perspective de abordare a concertului.

Pe de o parte, întâlnim „concertul pentru orchestra de coarde”, fiind frecventă și recurgerea la structura genului baroc al *concerto-ului grosso*, exprimată prin dialogul între *concertino* și *tutti*. Reprezentanți: Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Aurel Stroe, Ovidiu Varga, Tudor Ciortea, Lucian Meșianu etc. Pe de altă parte, întâlnim „concertul pentru orchestră” în componente de instrumente variabile, fie în configurația unei desfășurări orchestrale ample – a orchestrei simfonice sau mai reduse – a orchestrei de cameră, fie în structura orchestră și instrument – instrumente obligate. Compozitorii acestui gen muzical își îndreaptă atenția spre orchestră, ca instrument concertant. Reprezentanți: Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Ludovic Feldman, Doru Popovici, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Walter Mihai Klepper, Aurel Popa, Dan Buciu, Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, György Ligeti, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah etc.

Această a doua categorie face obiectul studiului nostru privind compoziția muzicală instrumentală a unor compozitori reprezentativi pentru cultura muzicală românească. În continuare sunt prezentate scurte analize ale unor lucrări concertante scrise de marii compozitori români, desigur, însoțite de exemple muzicale.

## Compozitori români reprezentativi și genul concertul pentru orchestră

### Doru Popovici

*Concertul pentru orchestră*, op. 17<sup>5</sup> este un concert de mici dimensiuni, de proporții camerale, fiind alcătuit din 2 flaute, 2 oboi, 2 clarinete în Sib, 2 fagoturi, 2 corni în Fa, o trompetă în Do, timpane, xilofon și grupul coardelor.

Dacă analizăm forma acestui concert, observăm o succesiune mai puțin obișnuită a celor trei părți tradiționale ale concertului. Partea I, în formă de lied, este alcătuită din trei secțiuni.

Secțiunea I *Grave, con dolore ritenuto*, debutează cu o temă cu profil cromatic-modal, de o reținută gravitate, intonată de oboiul solo:



Figura 1. Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea I, măs. 1-6

<sup>5</sup> *Concertul pentru orchestră*, op. 17, a fost compus în anul 1960. Concertul durează, în medie, 12'. Partitura este editată de Editura Muzicală, București, 1964.

Tensiunea dramatică crește prin aportul celorlalte instrumente, în special al instrumentelor de suflat, care intră într-un dialog cu crâmpoșele din tema respectivă, coardele doar punctând în *pizzicato*, la unison, în *p*, câte un timp sau doi în fiecare măsură. Compozitorul utilizează (aproape măsură de măsură), alternanța metrică a unor măsuri excepționale, cu măsuri binare și ternare (5/4; 4/4; 3/4; 6/4; 7/4; 2/4; 5/8).

Secțiunea a II-a (nr. 4-6, în partitură), *Tragico ... Poco rubato*, valorifică și coardele pentru atingerea unei culminații dramatice în *sff*, în care contribuția principală o au coardele grave (viola, violoncelul, contrabasul) și fagotul în *divisi*, totul la unison. După momentul pauzei cu fermata (măs. 31), motive ritmico-melodice scurte, intonate consecutiv de clarinetul solo, vioara I, vioara a II-a și violă, conduc la reluarea secțiunii inițiale într-o dureroasă resemnare, așa cum indică și autorul – *Tempo l pensieroso, molto tranquillo, doloroso ... con rassegnazione* sau, poate, de calmă și elevată meditație.

Partea a II-a, *Allegretto scherzando*, este construită într-o formă atipică de *Scherzo*, în sensul că după *Trio* este eliminată repriza *scherzo*-ului. *Scherzo*-ul propriu-zis, cu o structură tripartită A-B-A<sub>v</sub>, caracterizat prin vigoare și elan tineresc, debutează cu o temă avântată, intens cromatizată, expusă de vioarele prime, temă ale cărei motive contribuie esențial la construirea întregului eșafodaj al discursului melodic aparținând celor trei secțiuni, fiind preluate de fiecare dintre instrumente, culminând într-un tutti (în secțiunea B), pentru a se disipa, din nou, înainte de revenirea secțiunii A<sub>v</sub>:



Figura 2. Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a II-a, măs.1-4

*Trio*-ul *Andante, ma non troppo*, spre deosebire de *Scherzo* este construit într-o formă liberă de fugato, pe o temă lirică, intens cromatizată (vezi fig. 3,) aglomerează continuu vocile (viola în unison cu violoncelul, vioara a II-a, vioara I, flautul, oboiul, cornul) până la o culminație, după care, printr-o continuă rarefiere, spre final, se impune vioara solo, care expune din nou tema, variată însă. În final, pe o pedală a coardelor grave (pe sunetul „la”), flautul, oboiul, clarinetul, cornii, trompeta și violoncelul, intonează, consecutiv, scurte flash-uri ale temei.

Figura 3. Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a II-a, Trio, măs. 7-15

Partea a III-a *Allegro, poco moderato* este în formă de sonată. Expoziția formei de sonată, cu repriza inversată, este alcătuită din două secțiuni. Secțiunea I, *Allegro, poco moderato* debutează cu Tema A, energică, viguroasă, expusă de cornii în Fa:

Figura 4. Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a III-a, măs. 1-4

Tema B, care antcipă Secțiunea a II-a, *Molto tranquillo*, prezentată de oboi, este mult mai concisă, amplificată ulterior în expunerile lor de corn și de clarinet:

Figura 5. Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a III-a, tema B, măs. 1-2

Tema B în varianta prezentată de corn: Tema B în varianta prezentată de clarinet:



**Figura 6.** Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op.17, partea a III-a, Tema B, măs. 2



**Figura 7.** Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op.17, partea a III-a, Tema B, măs. 2

Coda expoziției de sonată, *Con vigore* exploatează în special resursele expresive ale temei A. Tema A este rememorată, mai întâi de corn în forma sa inițială, Coda constituindu-se în continuare într-un episod dezvoltător al acesteia. Dezvoltarea, *Tempo giusto*, se realizează mai ales pe motivul temei B, dar și cu elemente ritmico-melodice preluate din Scherzo-ul părții a II-a. Este reamintit, în mod special, următorul motiv inversat din tema Scherzo-ului:



**Figura 8.** Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a III-a, măs. 4-7

Repriza inversă readuce în prima sa secțiune, *Tempo I, molto tranquillo*, tema B, în ordinea inversă prezentării ei în expoziție, numai în variantele clarinetului și cornului. În cea de a II-a secțiune a reprizei, *Robusto*, nu este reluată și tema A, cum ar fi firesc, însă autorul readuce în atenție doar elemente din coda expoziției și din scherzo-ul părții a II-a, mai precis motivul inversat al temei Scherzo-ului, prezentat în imitație de partidele violei și violoncelului, urmate de vioara a II-a, apoi de vioara I.



**Figura 9.** Doru Popovici, *Concertul pentru orchestră*, op. 17, partea a III-a, măs. 8-9

Coda, extrem de concisă, încheie „lucrarea într-o atmosferă de elan și vigoare”<sup>6</sup>. În urma acestei scurte analize putem observa faptul că fiecare dintre instrumente, în special cele de suflat, primesc frecvent scurte roluri solistice, dozând participarea orchestrei în scopul realizării unui discurs melodic sugestiv, cu elemente de ciclicitate. De asemenea, observăm că autorul dezvoltă resursele melodico-ritmice ale temelor atonale, în realizarea unor secvențe dinamice, de tensiune crescândă, împletite cu momente de expresiv lirism.

### Zeno Vancea

*Concertul pentru orchestră*<sup>7</sup> a fost compus în anul 1961 și îmbină scheme arhitectonice tradiționale din polifonia barocă – invențiunea (în introducere), ricercarul (în partea I), passacaglia (în partea a II-a), fuga (în partea a III-a): introducerea *Andante poco sostenuto*, este într-o continuă alternanță de măsuri ternare cu binare (6/8; 4/8; 3/8; 9/8; 5/8), fapt ce conferă discursului melodic o anume neliniște. Aceasta este construită sub forma unei „invențiuni” pe o temă amplă, a cărei primă parte este prezentată inițial de vioara I, careia i se adaugă, în partea a doua, la unison, clarinetul. Tema se va regăsi transfigurată atât în tema ricercarului din partea I, cât și în tema fugii din final. Cele 16 sunete ale scării cromatice (fa-re) printr-o deschidere intervalică treptată în zigzag, conduc la configurarea unei melodii cu un caracter tensionat:



Figura 10. Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, Introducere, măș.1-4

<sup>6</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *Muzica concertantă pentru orchestra în cultura muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 62.

<sup>7</sup> Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, partitură scrisă în anul 1961 și tipărită la Editura Muzicală, București, 1963.

Elementul care întregiște tema expusă (inițial, de violina I, dublată de clarinet) este un motiv prezentat de flaut, cu o formulă ritmico-melodică în *glissando*, de tip „suveică” sau „fulger” sonor<sup>8</sup>.



Figura 11. Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, Introducere, măș. 6

Materialul melodic este prezentat frecvent în imitații la două sau trei instrumente: flaut-oboai, flaut-oboai-clarinet sau flaut-oboai-pian, și alternează cu împletiri în imitații ale coardelor. Observăm că este construit un discurs muzical ce sugerează meditație. Partea I, *Sonata-Ricercare*, *Allegro moderato (pesante)*, în 5/4, izbucnește monumental (este contrastantă față de introducere), iar prezentarea la unison a temei își pune amprenta asupra întregii mișcări:



Figura 12. Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, partea I, măș.1-4

În această parte, discursul melodic se desfășoară de-a lungul a două mari structuri ale formei de sonată, urmate de o repriză, construite pe o singură temă, ale cărei motive sunt într-o continuă împletire polifonică a vocilor în stilul liber al ricercarului. În cuprinsul acestuia, instrumentele de suflat din lemn (flaut, oboi, clarinet) dialoghează cu instrumentele de suflat din alamă (trompeta și cornul) și cu coardele, în mod frecvent la unison, în „preluări imitativ-responsoriale ale momentelor de *tutti*, cu momente solistice de tip concertant. Secțiunea mediană prezintă o continuă împletire a vocilor, cu secțiuni dens imitative în *stretto* ale dialogului partidelor solistice, în special al suflătorilor”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Carmen Stoianov, *Neoclasicism muzical românesc. Secolul XX*, Editura Fundația „România de Măine”, București, 2001, p. 168.

<sup>9</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *op. cit.*, p. 69.

În repriză se aud mai întâi motive inversate ale temei, cu care începe secțiunea a doua, într-un canon al flautului, violoncelului și clarinetului, continuat de celelalte instrumente, într-un dialog al violei a II-a cu vioara I, continuat apoi până la finalul întregii orchestre pe sunetul „re”. În ceea ce privește aportul instrumentelor de percuție, observăm că acesta este unul exclusiv coloristic, în schimb pianul își face simțită prezența mai ales prin structuri acordice în octave.

În partea a II-a *Passacaglia* în mișcare *Lento* și cadru metric unitar (3/4), tema este prezentată inițial de viole, constituindu-se apoi, alături de vioara a II-a, într-un fugato lent, la terță mică inferioară:

**Figura 13.** Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, partea a II-a, *Passacaglia*, măs.1-4

Tema este repetată de două ori la viole, a doua oară adăugându-se pe aceeași treaptă „la” și violoncelul, cu un contrapunct liber la vioara I și vioara a II-a. După prezentarea repetată a temei, încep variațiunile, care-și propun „dezvoltarea acestei idei prin îndepărtarea tot mai accentuată de model, în scopul de a înnoi mereu atmosfera, trecând de la o stare sufletească la alta”<sup>10</sup>.

La revenirea Tempo-ului I, *Lento*, tema inițială, prezentată în valori augmentate de către violă, deschide ciclul ultimelor variațiuni, ca un fel de „succintă repriză”.

Finalul concertului este o *Fugă* construită după schema: expoziție – repriză mediană – repriza finală, expresia ei puternică readucând dinamismul și vigoarea din prima parte:

<sup>10</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *op. cit.*, p. 76.



**Figura 14.** Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, partea a III-a, final, măș.1-4

Este de remarcat faptul că în repriza finală tema este prezentată de trompetă, în timp ce viorile o acompaniază cu sunetul „la” prelung în *trill*, iar timpanele în tremolo pe „la”, ceea ce imprimă o anumită solemnitate:



**Figura 15.** Zeno Vancea, *Concertul pentru orchestră*, Partea a III-a, final, măș. 84-97

*Concertul pentru orchestră* atestă predilecția compozitorului pentru limbajul polifon și demonstrează o profundă cunoaștere a concepției neoclasiche.

Urmare la această scurtă analiză, putem aprecia cu deplin temei că Zeno Vancea utilizează „o scriitură ce se dezvoltă în acele forme care se plasează pe linia tendințelor de reiterare a unor procedee caracteristice, care au condus la etapa de maturitate a neoclasicismului contemporan românesc”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *op. cit.*, p. 156.

## Dan Buciu

*Scene pentru orchestră și pian*<sup>12</sup> este structurată în patru părți: Partea I, *Andante molto*, este foarte scurtă, având rol de introducere. Încă din această parte, se distinge ideea de modalism, prezentă, de altfel, pe parcursul întregii lucrări, idee remarcată de Ruxandra Arzoiu „încă din tema introducerii, printr-un motiv cu circulație în întreaga lucrare, subliniind oscilația tipică a terței mari și mici”<sup>13</sup>.



Figura 16. Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partea I, măsură 1

În expoziția părții a I-a, *Allegro molto moderato ma energico*, tema I, serială este prezentată într-o dispunere hexatonală (descendentă), fără a fi contrapunctată, în diferite registre, astfel: pe „do” (pian), pe „si bemol” (viole), „la bemol” (vioara I), „sol bemol” (violoncel) și pe „mi” (contrabas):



Figura 17. Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a II-a, *Allegro molto*, măsură 16-17

Urmează un episod dezvoltător (reper 15), cu rol de punte, în care tema I apare în *stretto 1*, în diferite ipostaze: inversată și variată (vioara I), prelucrată (vioara a II-a), completă (violoncel și violă), incompletă (contrabas). Un *stretto 2* bazat pe motive ale temei se conturează la reper 20, la partida suflătorilor (flaut, apoi oboi). Tema a II-a este mai cantabilă, însă „înrudită cu prima, mai ales cu al doilea motiv al acesteia, datorită intervalului de cvartă mărită”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, compusă în perioada 1967-1968, partitura în manuscris.

<sup>13</sup> Ruxandra Arzoiu, Portret Dan Buciu, în *Revista Muzica*, nr. 3, 1994, pp. 28-29.

<sup>14</sup> Ruxandra Arzoiu, *op. cit.* p. 29.



**Figura 18.** Dan Buci, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a II-a, măs. 25-27

În expunerea acesteia, mai întâi la trompetă, apoi la trombon 1, corn, oboi și clarinet, sunt folosite procedee polifonice, ca și în prelucrarea ei, în care se remarcă mai ales variații ritmice. În partea a III-a, *Adagio*, expoziția debutează cu Tema I, serială, expusă monodic de către violina I.



**Figura 19.** Dan Buci, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a III-a, măs. 1-11

Peste ultimul sunet al acesteia, „pianul solo intonează Tema a II-a (*dramatico*), într-o metrică variată (3/8, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4), .. cu auftakt”<sup>15</sup>.



**Figura 20.** Dan Buci, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a III-a, tema a II-a, măs. 225-227

Ulterior se prezintă o primă variațiune, bazată pe melodia temei I. Fiind interpretată de diferite instrumente de suflat (oboi 1, clarinet 1, fagot 1, contrafagot, clarinet 1, oboi 1, flaut piccolo) aceasta realizează o „melodie de timbruri”.

În concluzie, pianul solo revine cu motive din mișcarea I (introdactivă), și anume, acordurile arpegiate și motivul cu oscilația terței mari și mici, peste care se suprapune la flautul 1 un motiv din tema a II-a. Finalul, partea a IV-a, *Allegro assai*

<sup>15</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *op. cit.*, p. 124.

este „atacat direct, fără pauză, primele 3 măsuri având rol introductiv”<sup>16</sup>. Tema I, „foarte incisivă, ritmică, și pretându-se dezvoltărilor și mai ales timbrului percuției prin ostinato”<sup>17</sup>, este prezentată de către instrumentul solist.



Figura 21. Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a IV-a, tema 1, măs. 25-30

Tema a II-a (la pian, în octave) este contrastantă, fiind lirică, cantabilă; este expusă și de către instrumentul solist, în registrul grav, la mâna stângă.



Figura 22. Dan Buciu, *Scene pentru orchestră și pian*, partea a IV-a, Tema a II-a, măs. 52-57

După expunerea temei la pian, ea este preluată apoi de corn, de trombon 1, violina a II-a, violina I, oboi, pentru ca la reper 85 să fie intonată simultan de suflători (flaut 1, flaut piccolo, oboi, trompetă) și violine.

Concluzia expoziției (la reper 95), începe, cu dese schimbări de măsură, atmosfera liniștindu-se treptat, într-o pauză generală. Secțiunea dezvoltării (la reper 109) are dimensiuni reduse și se bazează pe „o formulă melodică ostinato, intonată mai întâi de trompete, pianul solist continuând cu o idee muzicală în care se pot recunoaște motive din cele două teme, formula ritmică ostinato fiind preluată succesiv de către flaute, trompetele 2 și 1, cărora li se adaugă trombonul 1, apoi partida instrumentelor de coarde, percuția (timpanele, gong mare și toba mică), având rolul de a colora atmosfera acestui final de secțiune”<sup>18</sup>.

Repriza (o măsură înainte de reper 170) aduce cele două teme în ordine inversă; prima dată tema a II-a, expusă în diferite registre, în ordinea următoare: flaut 1, oboi 1 și clarinet 1, apoi pian, violina I și viole, trompeta 1.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Ruxandra Arzoiu, *op. cit.*, p. 29.

<sup>18</sup> Ani-Rafaela Carabenciov, *op. cit.*, p. 125.

Puntea, mai mult o tranziție (2 măsuri după reper 220), readuce „Tema principală” la pian, apoi la violele I și II, pe alocuri, frânturi din temă fiind remarcate și la alte instrumente.

Coda, *Largo possibile* (o măsură înainte de reper 250), reamintește motivul introducerii, „sugerând poate caracterul ciclic al lucrării”<sup>19</sup>.

## Concluzii

În creația românească concertantă, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, se remarcă tot mai intens utilizarea unor elemente de limbaj din ce în ce mai avansate, chiar avangardiste. De asemenea, se evidențiază predilecția, atât pentru tratările și dezvoltările ample contrapunctice, cât și pentru abordarea formelor polifonice ale barocului în structura arhitectonică a lucrărilor. În ceea ce privește citatul folcloric, nu mai este folosit în creațiile concertante orchestrale, dar tematica de rezonanță folclorică, transfigurată, este adesea folosită. Un exemplu este *Concertul pentru orchestră* de Doru Popovici, lucrare ce relevă preocuparea autorului pentru conturarea unui stil propriu, în care influențe ale tradiției se îmbină cu elemente de construcție noi (formele tradiționale de sonată, lied, scherzo sunt tratate în mod liber) și cu valorificarea valorilor cântecului popular.

Zeno Vancea, în *Concertul pentru orchestră*, cumulează progresiv structuri polifonice din ce în ce mai evolute: invențiunea, ricercarul (îmbinat cu forma de sonată), passacaglia, fuga, autorul utilizând un limbaj polifonic, care se plasează pe linia tendințelor de reiterare a unor procedee caracteristice, care au condus la etapa de maturitate a neoclasicismului contemporan românesc.

La Dan Buciu, în *Scene pentru orchestră și pian*, instrumentul solist nu este evidențiat concertistic prin elemente de virtuozitate, materialul sonor fiind dispersat parcă într-o acțiune scenică, de unde poate și titlul lucrării și faptul că poate fi încadrat în genul concertului pentru orchestră. Elementul serial este îmbinat cu trăsăturile unui modalism de origine folclorică, în arhitecturi sonore deosebite: fugă-sonată (partea a II-a) sau temă cu variațiuni-sonată (partea a III-a).

În final, putem aprecia faptul că odată cu trecerea pragului celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, concertul pentru orchestră în componențe instrumentale variabile (cu sau fără instrument-instrumente obligate) este unul dintre genurile care în muzica românească este foarte bine reprezentat.

Creatorii români au realizat îmbinarea unor forme și modalități de scriitură, în care ideile muzicale au fost dezvoltate în forme ample, cu o orchestrație specifică.

De asemenea compozitorii români au avut în vedere și emanciparea în cadrul ansamblului orchestral a unor instrumente a căror investire cu rol solistic și

---

<sup>19</sup> Ruxandra Arzoiu, *op. cit.*, p. 29.

relevarea unor tehnici de virtuozitate au contribuit la realizarea spiritului concertant în toate componentele sale: melodic, ritmic, dinamic și coloristic-timbral.

#### **BIBLIOGRAFIE**

- ARZOIU, Ruxandra**, Portret Dan Buciu, în Revista *Muzica*, nr. 3. 1994, pp. 28-29.
- BUGHICI, Dumitru** *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1974.
- CARABENCIOV, Ani-Rafaela**, *Concertul pentru orchestra de coarde în creația muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
- CARABENCIOV, Ani-Rafaela**, *Muzica concertantă pentru orchestra în cultura muzicală românească din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
- POPOVICI, Doru**, *Concert pentru orchestră, op. 17*, Editura Muzicală, București, 1964.
- ȘTEFĂNESCU, Ioana**, O istorie a muzicii universale, vol. III, *De la Schubert la Brahms*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
- STOIANOV, Carmen**, *Neoclasicism muzical românesc secolul XX*, Editura Fundația „România de Măine”, București, 2001.
- VANCEA, Zeno**, *Concert pentru orchestră*, Editura Muzicală, București, 1963.

#### **PARTITURI**

- POPOVICIU, Doru**, *Concertul pentru orchestră, op. 17*, Editura Muzicală, București, 1964.
- VANCEA, Zeno**, *Concertul pentru orchestră*, tipărită la Editura Muzicală, București, 1963.
- BUCIU, Dan**, *Scene pentru orchestră și pian*, partitura în manuscris.