UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

ȘCOALA DOCTORALĂ ȘTIINȚE UMANISTE ȘI ALE EDUCAȚIEI

CONSORȚIU: Universitatea de Stat din Moldova (USM), Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți (USARB), Universitatea de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul (USC).

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 780.614.1.03:785(043.3)

AGAFIȚA MIHAIL

CHITARA ÎN CREAȚIA MUZICALĂ CULTĂ. ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

611.07 – ISTORIA ȘTIINȚEI ȘI TEHNICII (ARTA MUZICALĂ)

Teză de doctorat în istorie

Conducător științific: _____ Ghilaș Victor, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător

Autor: _____ Agafița Mihail

CHIȘINĂU, 2024

©Agafița Mihail, 2024

CUPRINS:

CUPRINS 3

ADNOTARE 5

АННОТАЦИЯ 6

ANNOTATION 7

LISTA FIGURILOR 8

LISTA ABREVIERILOR 8

INTRODUCERE 12

1. REPERE TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND EVOLUȚIA CHITAREI ÎN MUZICA CULTĂ – DE LA APARIȚIA EI PÂNĂ LA ETAPA ACTUALĂ 21

1.1. Chitara clasică modernă în oglinda istoriografiei europene și americane 21

1.2. Chitara clasică modernă în reflectorul istoriografiei muzicale românești 27

1.3. Chitara clasică modernă în lumina istoriografiei muzicale rusești 42

Concluzii la capitolul 1 47

2. PRIVIRE ISTORICĂ ASUPRA CHITAREI DE LA ORIGINI PÂNĂ LA BAROC 49

2.1. Repere istorice privind etapele de evoluție a chitarei 49

2.2. Originile chitarei (Antichitate și epoca medievală) 50

2.3. Instrumentele cu coarde ciupite în epoca Renașterii 55

Concluzii la capitolul 2 64

3. CHITARA BAROCĂ ÎN SPAȚIUL CULTURAL EUROPEAN: REPERE ISTORICE, TEORETICE, PRACTICO-INTERPRETATIVE 66

3.1. Inovațiile majore ale barocului: trecerea la chitara cu cinci coarde duble, apariția Alfabeto, formarea școlilor naționale de interpretare chitaristică 66

3.2. Chitara barocă în Spania 69

3.3. Dezvoltarea artei chitaristice în Italia și Franța 79

Concluzii la capitolul 3 86

4. PERIOADA MODERNITĂȚII CHITAREI CLASICE: EPOCA CLASICĂ ȘI ROMANTICĂ 88

4.1. Probleme de periodizare a etapei chitaristice moderne.....88
4.2. Școala italiană a chitarei clasice moderne 90
4.3. Poziționarea chitarei clasice moderne în cultura muzicală a Spaniei 100
4.4. Chitara în Germania, Austria și Franța 106
Concluzii la capitolul 4 110
5. TRIUMFUL CHITAREI CLASICE MODERNE ÎN SECOLUL AL XX-LEA – ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA 112
5.1. Creația componistică a secolului al XX-lea pentru chitară clasică modernă.....112
5.2. Aportul lui Andrés Segovia în afirmarea chitarei clasice moderne ca instrument al culturii muzicale academice 113
5.3. Creațiile lui Heitor Villa-Lobos sub aspectul dezvoltării limbajului chitaristic modern..115
5.4. *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo Vidre: capodoperă a genului de concert pentru chitară și orchestră 122
5.5. Chitara clasică modernă în cultura muzicală din spațiul românesc la etapa actuală 128
Concluzii la capitolul 5 154
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI 156
BIBLIOGRAFIE 160
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII 175
CURRICULUM VITAE AL AUTORULUI.....176

ADNOTARE

Agafița Mihail. Chitara în creația muzicală cultă. Istorie și contemporaneitate. Teză de doctorat în istoria științei și tehnicii (arta muzicală), Chișinău, 2024

Structura tezei: introducere, 5 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 201 titluri, 147 de pagini de text de bază, 65 de figuri.

Cuvinte-cheie: chitara clasică modernă, construcția instrumentului, muzica cultă, repertoriu, școli chitaristice europene, concert pentru chitară și orchestră.

Scopul tezei: extinderea și suplimentarea ariei de cunoaștere complexă a chitarei în context evolutiv istoric, demonstrând prin documente, argumente științifice, raționamente logice dimensiunile expresive ale instrumentului și încadrarea lui plenară în diapazonul sonor al muzicii culte (solistice, camerale și simfonice) contemporane.

Obiectivele cercetării: examinarea faptelor, a evenimentelor și a proceselor legate de evoluția chitarei în creația muzicală cultă în baza surselor istorice și teoretice, precum și a materialelor notografice, a imaginilor păstrate în istoria artei vizuale, a surselor audio și video etc.; evaluarea valorificării chitarei în muzica universală; identificarea și evaluarea contribuției diferitelor școli naționale de chitară în evoluția instrumentului; relevarea aportului interpreților la dezvoltarea literaturii muzicale destinate chitarei clasice moderne; determinarea rolului creației componistice în promovarea chitarei ca instrument solistic, de cameră, simfonic; conceptualizarea unor procedee interpretative utilizate în creația celor mai renumiți compozitori din Europa de Vest, America de Sud; trecerea în revistă a celor mai reprezentative creații pentru chitară *solo*, a ansamblurilor cu participarea chitarei și a concertelor pentru chitară și orchestră; reflectarea fenomenologiei chitarei clasice moderne în cultura muzicală din spațiul românesc la etapa actuală.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei: pentru prima dată în muzicologia autohtonă este pusă în lumină istoria chitarei clasice moderne privită holistic: dezvoltarea construcției acesteia, completarea repertoriului și aportul celor mai de seamă interpreți și compozitori. În teză sunt relevate importante etape istorice din evoluția chitarei clasice – de la origini până în prezent, sunt sistematizate și prezentate genurile care au adus chitara în topul celor mai solicitate instrumente solistice filarmonice.

Problema științifică soluționată: fundamentarea științifică a evoluției chitarei în muzica cultă universală (preponderent de tradiție europeană), privită prin prisma dezvoltării repertoriului – de la acompaniamentul vocii sau al dansurilor de curte la concertele pentru chitară și orchestră.

Semnificația teoretică a tezei: pentru prima dată în știința națională a fost elaborată o cercetare dedicată istoriei chitarei clasice moderne privite sub aspectul evoluției posibilităților expresive și tehnice ale instrumentului, a fost stabilită evoluția repertoriului pentru acest instrument, au fost scoase în evidență multiplele surse științifice în diferite limbi europene dedicate evoluției instrumentului, personalităților importante care au contribuit la înflorirea acestui instrument deosebit.

Valoarea aplicativă a lucrării: teza poate servi drept bază metodologică pentru cercetări științifice ulterioare consacrate instrumentelor cu coarde ciupite, poate fi utilizată în cursurile universitare de istorie a artei muzicale etc.

Implementarea rezultatelor științifice: rezultatele științifice ale tezei sunt reflectate în 7 articole publicate și în participarea la 6 conferințe științifice internaționale.

АННОТАЦИЯ

Агафица Михаил. Гитара в музыкальной культуре. История и современность. Докторская диссертация по истории науки и техники (музыкальное искусство), Кишинэу, 2024

Структура диссертации: введение, 5 глав, общие выводы и рекомендации, библиография из 201 наименования, 147 страниц основного текста, 65 рисунка.

Ключевые слова: современная классическая гитара, строение инструмента, светская музыка, репертуар, европейские гитарные школы, концерт для гитары с оркестром.

Цель диссертационной работы: расширение и дополнение комплекса знаний о гитаре в контексте исторической эволюции, а также демонстрация с помощью документов, научных аргументов и логических рассуждений выразительных возможностей инструмента и его полноценного включения в звуковой диапазон современной светской музыки – сольной, камерной и симфонической.

Задачи исследования: рассмотрение фактов, событий и процессов, связанных с эволюцией гитары в музыкальной культуре, на основе исторических и теоретических источников, а также нотографических материалов, изображений, сохранившихся в истории изобразительного искусства, аудио и видеоисточников и т. д.; изучение использования гитары в мировой музыке; определение и оценка вклада разных национальных гитарных школ в эволюцию инструмента; анализ вклада исполнителей в развитие музыкальной литературы, предназначенной для современной классической гитары; определение роли композиторского творчества в продвижении гитары как сольного, камерного и симфонического инструмента; выявление некоторых приемов исполнения, используемых в произведениях наиболее известных композиторов Западной Европы и Южной Америки; обзор наиболее репрезентативных произведений для гитары соло, ансамблей с участием гитары и концертов для гитары с оркестром; отображение феноменологии современной классической гитары в музыкальной культуре румынского пространства на современном этапе.

Новизна и научная оригинальность: впервые в национальном музыкознании история современной классической гитары рассматривается целостно: как развитие ее конструкции, репертуара, вклад важнейших исполнителей и композиторов. В диссертации раскрыты важные исторические этапы эволюции классической гитары – от зарождения до современного этапа, систематизированы и представлены жанры, которые вывели гитару на вершину как востребованного филармонического сольного инструмента.

Решенная научная проблема: состоит в научном обосновании эволюции гитары в музыке европейской традиции, рассматриваемой через призму развития репертуара – от сопровождения пению или исполнения придворных танцев до концертов для гитары и оркестра.

Теоретическая значимость диссертации: впервые в молдавской науке разработано исследование, посвященное истории современной классической гитары, рассматриваемой с точки зрения эволюции выразительных и технических возможностей инструмента. Раскрыта эволюция репертуара для этого инструмента, освещены многочисленные научные источники на разных европейских языках, посвященные эволюции инструмента, важные личности, которые способствовали расцвету гитары.

Прикладная ценность работы: диссертация может служить методологической основой для дальнейших научных исследований, посвященных щипковым струнным инструментам, может быть использована в вузовских курсах по истории музыкального искусства и т. д.

Внедрение научных результатов: научные результаты диссертации отражены в 7 опубликованных статьях и участии в 6 международных научных конференциях.

ANNOTATION

Agafita Mihail. The guitar in cultured musical creation. History and contemporaneity. Doctoral thesis in history of science (musical art), Chisinau, 2024

The thesis structure: introduction, 5 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 201 titles, 147 pages of the basic text, 65 figures.

Key words: modern classical guitar, instrument construction, professional music, repertoire, European guitar schools, concerto for guitar and orchestra.

The aim of the thesis: expansion and addition of the complex of knowledge about the guitar in the context of historical evolution, and demonstration with the help of documents, scientific arguments and logical reasoning of expressive possibilities of the instrument and its full inclusion in the sound range of modern professional music – solo, chamber and symphonic.

The objectives of the study: examination of the facts, events and processes related to the evolution of guitar in musical culture based on historical and theoretical sources, as well as notographic materials, images preserved in the history of visual art, audio and video sources, etc.; research on the use of guitar in the universal music; determination and estimation of the contribution of different national guitar schools to the evolution of the instrument; analysis of the contribution of the performers in the development of the musical literature intended for the modern classical guitar; identification the role of composers' creation in promoting the guitar as a solo, chamber and symphonic instrument; bringing to light some interpretive procedures used in the works of the most famous composers from Western Europe and South America; review of the most representative works for solo guitar, ensembles with the participation of guitar, and concertos for guitar and orchestra; representation of the phenomenology of modern classical guitar in the musical culture of the Romanian space at the present stage.

The novelty and scientific originality: for the first time in national musicology, the history of modern classical guitars is looked at holistically: as the development of its construction, as the development of the repertoire, as the contribution of the most important performers and composers. The thesis reveals important historical stages in the evolution of the classical guitar – from its origins to the current stage, the genres that brought the guitar to the top of the most requested philharmonic solo instruments are systematized and presented.

The scientific problem solved: the scientific substantiation of the evolution of the guitar in the professional music of the European tradition, viewed through the prism of the development of the repertoire: from vocal accompaniment or court dances to concerts for guitar and orchestra.

The theoretical significance: for the first time in national science, a research was developed dedicated to the history of the modern classical guitar viewed from the aspect of the evolution of the expressive and technical possibilities of the instrument, it revealed the evolution of the repertoire for this instrument, it was highlighted the multiple scientific sources in different European languages dedicated to the evolution of the instrument, the important personalities who contributed to the flourishing of this instrument.

The applicative value of the work: the thesis can serve as a methodological basis for further scientific research devoted to plucked string instruments, it can be used in university courses on the history of musical art, etc.

Implementation of scientific results: the scientific results of the thesis are reflected in 7 published articles and participation in 6 international scientific conferences.

LISTA FIGURILOR

Fig. 2.1. *Harpa egipteană*.....51
Fig. 2.2. *Copia sculpturii lui Apollo* (templul din Cyrene, Libia).....52
Fig. 2.3. *Femeia care cântă la kithara (lira)*, din colecția Muzeului Metropolitan de Artă, New York City.....52
Fig. 2.4. Chitara latină și chitara maură.....54
Fig. 2.5. Caravaggio. *Interpret la lăută*.....56
Fig. 2.6. Francesco da Milano. *Fantasia (Ricercar) nr. 38* (mm. 1-8).....58
Fig. 2.7. Vihuela.....59
Fig. 2.8. L. de Milán. *Pavana I* (mm. 1-29).....61
Fig. 2.9. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*.....61
Fig. 2.10. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*.....62
Fig. 3.1. *Orphenica Lira. Libro Segundo*.....68
Fig. 3.2. Juan Carlos Amat. *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*.....70
Fig. 3.3. G. Sanz. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.....71
Fig. 3.4. G. Sanz. *Suite Española* (mm. 6-10).....73
Fig. 3.5. G. Sanz. *Españoletas, Gallardo, Villano, Danza de las hachas, Rujero, Paradetas, Zarabanda al aure español, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Folias, La Miñona de Cataluña, Canarios*.....75
Fig. 3.6. L. Ruiz de Ribayaz *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte*..76
Fig. 3.7. S. de Murcia. *Preludio. Cancion o Tocata*.....78
Fig. 3.8. L. de Briceño. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*.....79
Fig. 3.9. F. Corbetta. *Pieces in G minor – Prelude* (mm. 1-20).....84
Fig. 3.10. F. Corbetta. *Courante in G minor* (mm. 1-18).....84
Fig. 3.11. R. de Visée. *Bouréé d-moll* (mm. 1-16).....85
Fig. 4.1. M. Giuliani. *Concertul nr. 1 pentru chitară și orchestră, partea I, Cadenza*.....93
Fig. 4.2. F. Carulli. *Petit Concerto de Société, partea I, Cadenza* (mm. 39-68).....95
Fig. 4.3. F. Carulli. *Petit Concerto de Société, partea a II-a* (mm. 30-33).....96
Fig. 4.4. N. Paganini. Sonata nr. 4, *Minuetto* (mm. 1-4).....98
Fig. 4.5. N. Paganini. Sonata nr. 9, *Minuetto* (mm. 1-4).....98
Fig. 4.6. N. Paganini. Sonata nr. 12, *Minuetto* (mm. 7-13).....99

Fig. 4.7. N. Paganini. Sonata nr. 9, partea a II-a, *Valtz* (mm. 1-8) 99
Fig. 4.8. N. Paganini. Sonata nr. 15, partea I, *Minuetto* (mm. 1-8) 99
Fig. 4.9. F. Sor. *Méthode pour la Guitare*, copertă 102
Fig. 4.10. F. Tárrega. *Sueño* (mm. 1-35) 106
Fig. 4.11. F. Tárrega. *Recuerdos de la Alhambra* (mm. 1-6) 106
Fig. 4.12. C.M. von Weber. *Fünf Deutche Lieder* mit Begleitung der Guitarre oder 107
des Fortepiano (copertă) 107
Fig. 4.13. C.M. von Weber. *Fünf Deutche Lieder, op. 25*, nr. 1, *Die Liebe Glühen* (mm. 1-12) 107
Fig. 4.14. C.M. von Weber. *Fünf Deutche Lieder, op. 25*, nr. 3, *Der arme Minnesäger* (mm. 1-
11) 108
Fig. 5.1. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I, *tema principală* 120
Fig. 5.2. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I, *tema secundară* 120
Fig. 5.3. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a III-a, c. 2 121
Fig. 5.4. J. Rodrigo. *Concierto de Aranjuez, Allegro con spirit*, partea a II-a (mm. 1-12) 126
Fig. 5.5. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 1-10) 131
Fig. 5.6. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 44-58) 132
Fig. 5.7. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 106-113) 132
Fig. 5.8. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 189-205) 133
Fig. 5.9. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 231-241) 134
Fig. 5.10. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 250-268) 135
Fig. 5.11. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 269-274) 135
Fig. 5.12. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 282-295) 136
Fig. 5.13. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 329-344) 137
Fig. 5.14. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră,* partea a III-a (mm. 325-344) ... 137
Fig. 5.15. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a III-a (mm. 412-433) ... 138
Fig. 5.16. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea I
(mm. 123-126) 139
Fig. 5.17. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea I
(mm. 136-143) 139
Fig. 5.18. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea I
(mm. 153-234) 140
Fig. 5.19. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea a
II-a (mm. 4-9) 141

Fig. 5.20. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea a III-a (mm. 1-10) 142
Fig. 5.21. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea a III-a (mm. 77-88) 143
Fig. 5.22. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2*, partea a III-a (mm. 77-88) 143
Fig. 5.23. *Spanish Caravan*, introducere (mm. 1-12) 146
Fig. 5.24. A. Albeniz. *Asturias* (mm. 15-32) 147
Fig. 5.25. *Jovano Jovanke* (mm. 1-15) 147
Fig. 5.26. Sting. *Fragile* (mm. 29-46) 150
Fig. 5.27. *Ederlezi* (mm. 74-96) 151
Fig. 5.28. *Minor Swing*, soloul chitarei (mm. 104-143) 152
Fig. 5.29. *Jelem Jelem*, solo la chitară (mm. 1-35) 153
Fig. 5.30. *Jelem Jelem*, solo la chitară (mm. 48-67) 153

LISTA ABREVIERILOR

c. – cifră

m. – măsură

mm. – măsuri

p. – pagină

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei de cercetare. Chitara este un instrument cu coarde ciupite, care face parte din patrimoniul organologic universal. Fiind numit diferit în diverse limbi – *guitarra* în spaniolă, *kitara* sau *cithara* în greacă, *chitarra* în italiană, *guiterne* sau *guitare* în franceză și *gittern*, *guitar* în engleză –, acest instrument are o istorie lungă, evoluând de la un instrument cu funcții aplicative (acompaniament al cântului și al dansului) la un instrument concertistic, al cărui potențial expresiv și tehnic a inspirat mai mulți compozitori din secolul al XX-lea.

În zilele noastre chitara clasică modernă este reprezentată de mai mulți interpreți internaționali printr-o listă impresionantă de lucrări de diverse genuri și stiluri scrise pentru acest instrument sau cu participarea acestuia. Clase de chitară se găsesc în diferite școli de muzică, conservatoare și universități de pretutindeni. Chitara clasică modernă a fost și rămâne un instrument democratic, accesibil tuturor, atractiv pentru diferite popoare ale lumii și diferite etnii.

Totuși, în știința națională nu există o lucrare cuprinzătoare dedicată chitarei ca fenomen separat. Ca fenomen organofon al culturii muzicale universale și naționale, chitara clasică modernă în ipostazele ei muzicale de manifestare a fost eludată în cercetările din Republica Moldova, iar diferitele etape ale formării acestui instrument original nu au fost acoperite sub aspect analitic. În același timp, chitara este un instrument care se dezvoltă rapid, creând noi forme, noi repertorii, noi procedee de interpretare.

Scopul tezei constă în extinderea și suplimentarea ariei de cunoaștere complexă a chitarei în context evolutiv istoric, demonstrând prin documente, argumente științifice, raționamente logice dimensiunile expresive ale instrumentului și încadrarea lui plenară în diapazonul sonor al muzicii culte (solistice, camerale și simfonice) contemporane.

Obiectivele tezei sunt următoarele:

- reconstituirea traseului evolutiv al chitarei de la origini până în prezent în baza sintetizării, sistematizării și integrării într-un ansamblu panoramic unificat a datelor, a informațiilor identificate în sursele istorice, în materialele notografice, iconografice, în documentele audio și video etc. la tema de cercetare;
- stabilirea contextelor în care a evoluat instrumentul de-a lungul istoriei muzicii;
- proiectarea unei imagini de ansamblu privind valorificarea potențialului expresiv al chitarei în muzica universală;
- identificarea și evaluarea contribuției diferitelor școli naționale de chitară în evoluția instrumentului;

- relevarea aportului interpreților la dezvoltarea literaturii muzicale destinate chitarei clasice moderne;
- determinarea rolului creației componistice în promovarea chitarei ca instrument solistic, de cameră și simfonic;
- conceptualizarea unor procedee interpretative utilizate în creația celor mai renumiți compozitori din Europa de Vest (M. de Falla, F.M. Torroba, J. Rodrigo, M. Castelnuovo-Tedesco), America de Sud (H. Villa-Lobos, M. Ponse) ș.a.;
- stabilirea reperelor valorice ale celor mai reprezentative creații pentru chitară *solo* și ansambluri cu participarea chitarei, precum și a concertelor pentru chitară și orchestră;
- examinarea fenomenologiei chitarei clasice moderne în cultura muzicală din spațiul românesc la etapa actuală.

Pentru cercetarea complexă a istoriei chitarei clasice moderne (în continuare *chitară*), ca puncte de plecare în vederea atingerii scopului și a obiectivelor urmărite, problemele principale înaintate spre cercetare cu titlul de **ipoteze de lucru** sunt următoarele:

1. Chitara a evoluat din instrumentele de coarde medievale, cum ar fi lăuta, chitara barocă și vihuela, influențate de tradițiile muzicale europene și ale lumii arabe.

2. Evoluția chitarei este strâns legată de dezvoltarea muzicii europene de la începutul Renașterii până în perioada contemporană.

3. Inovațiile tehnice și tehnologice au influențat traseul evolutiv al chitarei, de la introducerea corzilor de nailon la îmbunătățirile în designul instrumentului și în tehnicile de construcție.

4. Schimbările sociale și culturale au avut un impact semnificativ asupra popularității și a evoluției chitarei în diverse perioade istorice și în diferite arealuri geografice.

5. Evoluția repertoriului și a stilurilor interpretative concertante în muzica pentru chitară reflectă gusturile estetice și tendințele artistice ale epocilor respective.

6. Un rol important în promovarea și transformarea instrumentului de-a lungul istoriei l-au avut marii chitariști și compozitori, de la Sor și Aguado până la Segovia și Williams.

7. Evoluția în educația și pedagogia chitarei clasice a avut un impact semnificativ asupra standardelor tehnice și estetice ale interpretării chitarei.

8. Pătrunderea și autohtonizarea chitarei în cultura muzicală românească a avut un rol benefic pentru gândirea componistică și patrimoniul organologic național.

Pentru validarea ipotezelor privind istoria chitarei în creația muzicală cultă, cercetarea se va desfășura pe subsecvențele **direcții de soluționare a problemelor și a sarcinilor trasate**:

1. Realizarea unei analize comparative a evoluției utilizării chitarei în diferite perioade istorice și în diverse spații culturale și geografice. Acest lucru va contribui la identificarea tendințelor generale și a influențelor reciproce între diferitele stiluri muzicale de interpretare.

2. Accesarea și examinarea surselor istorice de specialitate relevante, inclusiv a tratatelor de teoria instrumentelor, a tratatelor de muzică, a enciclopediilor, a partiturilor și a altor documente contemporane, care menționează utilizarea chitarei în contexte muzicale culte și, totodată, oferă o bază izvoristică solidă pentru reconstituirea și interpretarea practicilor muzicale anterioare.

3. Examinarea înregistrărilor audio și video ale interpretărilor muzicale culte care implică chitara din diferite perioade istorice. Compararea stilurilor interpretative și tehnice poate oferi indicii semnificative despre modul în care a evoluat rolul chitarei în contextul muzicii culte.

4. Depășirea reducționismului interpretativ și combaterea opiniilor care recunosc locul exclusiv al chitarei în muzica de consum (blues, country, folk, flamenco, jazz, rock etc.). În acest sens, operând cu argumente care recuză astfel de idei, combatem prejudecățile încă existente, orientând demersul către o abordare ancorată în realitate, capabilă să demonstreze și să susțină oportunitatea includerii instrumentului în practicile muzicii culte.

5. Analiza contribuției compozitorilor importanți care au utilizat chitara în creația lor muzicală cultă. Studiul contextului în care au trăit și au creat aceștia poate ilustra modul în care chitara a fost integrată în practicile muzicale contemporane.

6. Îmbinarea expertizei din domeniile istoriei artei muzicale instrumentale, muzicologiei, istoriei sociale și a altor discipline relevante pentru a obține o înțelegere mai completă a impactului cultural și social al chitarei în diferite epoci istorice.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constau în faptul că demersul de față reprezintă o primă abordare analitică în istoria muzicii din Republica Moldova care își propune să ia în dezbatere poziționarea chitarei clasice moderne în perspectivă holistică: evoluția din punctul de vedere al particularităților de construcție și impactul ei asupra repertoriului, aportul celor mai de seamă interpreți și compozitori la crearea și îmbogățirea repertoriului chitaristic. De asemenea, într-o nouă viziune sunt relevate contextul istoric și cronologizarea etapelor de transformări morfologice ale chitarei clasice – de la origini până în prezent. O notă inedită adaugă cercetării sistematizarea și prezentarea genurilor muzicale care au adus chitara în topul celor mai solicitate instrumente solistice filarmonice.

În plan științific, **rezultatele obținute** contribuie la: (a) îmbogățirea, consolidarea și dezvoltarea bazei epistemice, culturale, artistice, precum și la suplimentarea literaturii organologice, care oferă un tablou general sistematizat privind evoluția și poziționarea etapizată a chitarei în istoria artei muzicale instrumentale; (b) fundamentarea științifică a evoluției chitarei în

muzica cultă universală (preponderent de tradiție europeană), privită prin prisma dezvoltării repertoriului – de la acompaniamentul vocii sau al dansurilor de curte la concertele pentru chitară și orchestră; (c) esențializarea și lărgirea sferei de interes din partea compozitorilor, cadrelor didactice, interpreților privind perspectivele sonore de valorificare a mijloacelor tehnice și de expresie ale instrumentului în practicile de expunere muzicală, de instruire în învățământul artistic și de comunicare artistică; (d) stabilirea principalelor tendințe ale modernizării chitarei ce țin de ergologie, fenomenologie și axiologie în arta instrumentului de referință; (e) formularea unor răspunsuri critice, bazate pe corelarea suportului informațional existent cu acumulările istoriei muzicii de dată recentă, privind dezvoltarea stilului instrumental concertant specific chitarei moderne, abordarea formelor și a genurilor în viața cultural-artistică din Republica Moldova.

Metodologia cercetării, ca produs al acțiunii cauzale reciproce dintre teorie și studiu empiric, a fost construită conform principiilor obiectivității, cunoașterii originare, demonstrației, interdisciplinarității, unității dintre comprehensiune și explicație, corelației dintre calitativ și cantitativ, legăturii dintre particular și general, raportului dintre diacronie și sincronie. Aceste principii, la rândul lor, ne-au servit la operaționalizarea activităților de delimitare a obiectului de cercetare, de sistematizare a materialului documentar acumulat, la expunerea reflecțiilor și la formularea concluziilor.

Caracterul **interdisciplinar**, sintetic al metodologiei reiese din scopul tezei. Evoluția chitarei în creația muzicală cultă reprezintă o problemă complexă, a cărei soluționare implică istoria și evoluția elementelor de construcție ale instrumentului, diversitățile lui regionale și naționale, care diferă în funcție de cultura muzicală concretă, de psihologia națională, istoria popoarelor care cultivau acest instrument. Trebuie luat în considerare și stratul foarte vast și profund al mitologiei diferitelor popoare, care ar influența alegerea și existența în timp a anumitor instrumente, atribuindu-le ca fiind naționale, influențând dezvoltarea lor, implicarea lor în viața cotidiană, formarea repertoriului care a apărut în aceste țări și culturi naționale sau regionale etc.

Îmbinarea tezelor științelor socioumaniste, cum ar fi teoria și istoria muzicii, cu datele ce țin de aspectele constructive ale instrumentului, problemele acusticii, alegerea materialelor pentru elementele de bază ale acestora duce la simbioza științelor fundamentale cu cele aplicative. După cum se știe, actualmente în știința mondială „se manifestă interpătrunderea și interinfluența, chiar și la nivelul metodelor, a științelor fundamentale cu cele aplicative, a științelor teoretice ale naturii cu științele socioumanistice și cele tehnice” [19, p. 114]. Totodată, „ca urmare a interdisciplinarității, întreaga cultură contemporană se încheagă într-o unitate organică, devenind imposibil să se mai separe cultura umanistă de cultura tehnico-științifică” [Idem, p. 119].

În ceea ce privește dimensiunea generală și particulară a studiului, au fost stabilite și

aplicate mai multe metode de cercetare, la care am apelat pe parcurs, metode pe care le-am considerat ca fiind adecvate esenței tematicii investigate, desfășurării etapelor de lucru și care, totodată, ar facilita realizarea într-un tot integru a obiectului de studiu în conformitate cu scopul și finalitățile tezei. Astfel, **metoda istorică** ne-a furnizat suportul metodologic necesar, pe care l-am considerat esențial pentru studiul de față, consimțind operarea cu sursele de documentare, cu antecedentele din domeniu, reconstituirea faptelor anterioare, cronologizarea și interpretarea traseului evolutiv al chitarei în cultura muzicală universală și națională cu posibilitatea valorificării critice a informațiilor însumate.

La **metoda istoriografică** am apelat pentru a stabili și a explora corpusul sursologic tematic indispensabil obiectului de studiu, ceea ce ne-a permis identificarea cadrului teoretic și determinarea stadiului actual al cercetării, în vederea abordării prospective și a periodizării procesului istoric prin care a trecut chitara și predecesorii ei.

Metoda **abstracției științifice** a făcut posibilă evidențierea aspectelor primordiale în tratarea fenomenului studiat, renunțând la datele colaterale, nesemnificative, atipice, în favoarea cercetării elementelor de bază, a trăsăturilor caracteristice dominante și a părților definitorii ale întregului. Datorită acestei abordări, am putut stabili și cerceta coordonatele majore ale originii și evoluției etapizate a chitarei în timp și spații culturale, logica inovațiilor constructive, evoluția limbajului, a repertoriului și a integrării acestuia în muzica academică.

Metoda abstracției științifice a fost utilă și necesară pentru a pune în ecuație esența obiectului de studiu, separându-l de elementele secundare. Prin operații de abstractizare au fost stabilite, iar mai apoi decantate, componentele principale ale întregului. În așa fel, au putut fi elucidate și interpretate problemele de primă importanță în vederea soluționării obiectivelor subscrise cercetării.

Metoda comparativă ne-a oferit perspectiva de analiză a faptelor și a fenomenelor corespunzătoare temei de cercetare, comparându-le pentru a le stabili identitatea, asemănările și deosebirile existente între ele. Comparația ca metodă de cercetare ne-a înlesnit înțelegerea diversității și a unicității culturii chitaristice în istoria artei moderne, pe de o parte, dar, totodată, ne-a orientat și în direcția detectării similitudinilor în cadrul acestei diversități, pe de altă parte. Elementele metodei comparative se întâlnesc de mai multe ori pe parcursul lucrării noastre: de la specificul național al adaptării chitarei în diferite culturi naționale până la procesul de analiză a concertelor scrise pentru chitară și orchestră simfonică în țările europene (de exemplu, în Spania), în America Latină sau SUA. Potențialul euristic al metodei comparative a facilitat considerabil relevarea unor procese și fenomene asemănătoare, desfășurate în diferite țări, de diferiți compozitori sau interpreți, în ansamblul culturilor muzicale diferite.

Specificul tematic al lucrării ne-a determinat să operăm cu instrumentarul specific **metodelor deductivă** și **inductivă**. Astfel, utilizarea deducției ca formă de raționament logic a făcut posibilă formularea concluziilor, extrase din rezultatele obținute în cadrul obiectului de studiu, al cărui nucleu îl reprezintă arta chitaristică și evoluția ei în timp și spațiu. Cu suportul inducției și al elementelor ei argumentative – ca altă formă rațională a gândirii – au putut fi generalizate acumulările factuale realizate în cadrul ariei tematice a lucrării. Din simbioza acestor două metode interdependente a rezultat expresia sintetică a situațiilor particulare cu trăsături comune privind evoluția artei interpretative la chitară clasică, axată pe un spectru larg de fapte separate, biografii, materiale arhivistice, repertorii semnate și cântate de mai mulți chitariști și compozitori consacrați, care au fost reconstituite într-un tablou integru în prezentul demers.

De asemenea, pe parcurs am apelat la **analiză** și **sinteză**, care ne-au permis crearea unei viziuni mult mai complexe și echilibrate asupra tematicii cercetate. În consecință, a fost configurată viziunea extinsă asupra universului culturii chitaristice, relaționat perioadelor istorice prin care aceasta s-a dezvoltat, au fost diferențiate și esențializate procesele de afirmare în actul de comunicare artistică, au fost radiografiate și studiate sistematic elementele discursului muzical, inovațiile etapizate prin care a trecut sonoritatea instrumentului raportată la scriitură, mijloacele sale expresive, ansamblul orchestral etc.

Semnificația teoretică a tezei rezidă în faptul că pentru prima dată în știința muzicii din Republica Moldova este elaborat un studiu consacrat istoriei chitarei clasice moderne privite sub aspectul dezvoltării posibilităților expresive și a elementelor de tehnică instrumentală, cu aprofundarea problematicii evoluției repertoriului pentru acest aparat sonor. Concomitent, sunt inventariate și aduse în câmpul discuției multiple surse științifice în diferite limbi europene, dedicate evoluției chitarei, prea puțin cunoscute în mediul informațional de la noi, este evidențiat profilul de creație al unor personalități de primă mărime, care au stimulat procesul artistic, contribuind la înflorirea acestui instrument deosebit.

Valoarea aplicativă a lucrării. Teza poate servi drept bază metodologică pentru cercetări științifice ulterioare consacrate instrumentelor cu coarde ciupite, poate fi utilizată în cursurile universitare de istorie a artei muzicale etc. Din această perspectivă, rezultatele studiului aduc un spor de cunoaștere și informațional evident, care poate să contribuie la augmentarea culturii chitaristice.

Rezultatele științifice înaintate spre susținere:

- prezentarea traseului evolutiv al chitarei în contextul istoriei muzicii instrumentale culte de-a lungul secolelor, de la origini până în prezent, evidențiind transformările și inovațiile constructive, stilistice și tehnice care au determinat rolul și popularitatea instrumentului;

- reflectarea repertoriului chitarei în diferite perioade istorice, mișcări cultural-artistice, inclusiv a lucrărilor semnificative compuse pentru instrument în muzica clasică, și a modalităților moderne de valorificare a posibilităților tehnice, expresive și a timbralității chitarei în creația componistică contemporană;
- valorizarea impactului artistic al chitarei asupra societății și culturii, analizând modul în care instrumentul a fost perceput și integrat în diverse contexte culturale, geografice și sociale;
- prezentarea configurativă a procedeelor și a elementelor tehnice interpretative specifice chitarei în muzica cultă și relevarea rolului acestora în realizarea actului interpretativ;
- identificarea inovațiilor tehnologice care au influențat evoluția performanței și compoziției muzicale pentru instrumentul de referință;
- reliefarea contribuției marilor personalități artistice (compozitori, interpreți) la afirmarea expresiei chitaristice în istoria culturii muzicale culte.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice ale tezei sunt reflectate în 7 articole publicate și în participarea la 6 conferințe științifice internaționale.

Sumarul conținutului tezei. În cadrul capitolului 1, intitulat **Repere teoretico-metodologice privind evoluția chitarei în muzica cultă – de la apariția ei până la etapa actuală,** este studiat corpusul surselor științifice în diferite limbi: română, engleză, franceză, spaniolă, polonă, rusă ș.a., dedicat problemelor evoluției istorice a chitarei, perfecționării tehnice a acesteia, repertoriului, genurilor și stilurilor cu implicarea acestui instrument muzical. Subcapitolul **1.1. Chitara clasică modernă în oglinda istoriografiei europene și americane** este dedicat analizei studiilor monografice și a articolelor semnate de W. Moser, W. Schwarz, Th. Heck ș.a. Aspectul istoric, care cuprinde perioada de la Antichitate până în secolul al XXI-lea, se află în centrul atenției cercetătorilor internaționali precum: R. Strizich, J.A. van Hoek, A. Gilardino, H.G. Brill, J. Huber, J. Schneider, J. Tyler ș.a. În subcapitolul **1.2. Chitara clasică modernă în reflectorul istoriografiei muzicale românești** sunt trecute în revistă studiile savanților din România dedicate chitarei clasice moderne, făcându-se referire la cele mai valoroase surse științifice în domeniu: *Chitara – tradiție și inovație* de Constantin Andrei și *Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică*, *Paradigme ale creației contemporane universale pentru chitară* și *Paradigme ale creației românești contemporane pentru chitară* de István Ferenc Beke. Același principiu se aplică și la următorul subcapitol – **1.3. Chitara clasică modernă în lumina istoriografiei muzicale rusești**, în cadrul căruia sunt reflectate tezele de bază semnate de cercetători precum M. Iablokov, A. Petropavlovski, V. Ganeev, K. Ilghin, D. Krutikov ș.a. Capitolul 1 se încheie cu **Concluzii**, care prezintă sinteza constatărilor etapei cercetate.

Capitolul **2. Privire istorică asupra chitarei de la origini până la baroc** conține o prezentare a evoluției chitarei de la origini până în perioada barocului. Subcapitolul **2.1. Repere istorice privind etapele de evoluție a chitarei** prezintă diferite concepte despre evoluția instrumentului. În spațiul de cuprindere a subcapitolului **2.2. Originile chitarei (Antichitate și epoca medievală)** este cercetată apariția, în diferite teritorii ale lumii, a instrumentelor cu coarde ciupite, care au devenit predecesorii chitarei. Urmează subcapitolul **2.3. Instrumentele cu coarde ciupite în epoca Renașterii**, dedicat celor mai des folosite instrumente de epocă (lăuta și vihuela), aspectelor constructive ale acestora, repertoriului creat, compozitorilor și interpreților cu renume – Francesco da Milano, Luis de Milán și Miguel de Fuenllana. Conținutul capitolului este generalizat în cadrul **Concluziilor** de la sfârșitul acestuia.

În capitolul **3. Chitara barocă în spațiul cultural european: repere istorice, teoretice, practico-interpretative** este analizată evoluția chitarei baroce cu cinci coarde din perspectivă pluridimensională. În subcapitolul **3.1. Inovațiile majore ale barocului: trecerea la chitara cu cinci coarde duble, apariția Alfabeto, formarea școlilor naționale de interpretare chitaristică** este studiată modificarea scriiturii muzicale, și anume: trecerea practicii componistice de la polifonie la *stilul omofon-armonic*; introducerea unui sistem de notație nou – *Alfabeto* –, care reflecta transformările limbajului muzical și ale facturii chitaristice; *formarea a trei școli componistice și interpretative diferite: spaniolă, italiană și franceză.* În subcapitolul **3.2. Chitara barocă în Spania** este prezentat în detalii aportul interpreților și compozitorilor Juan Carlos Amat, Gaspar Sanz, Lucas Ruiz de Ribayaz, Francisco Guerau și Santiago de Murcia. Următorul subcapitol – **3.3. Dezvoltarea artei chitaristice în Italia și Franța** – pune în evidență activitatea interpretativă și componistică a lui Francisco Corbetta, Robert de Visée, Rémy Médard, Henri Grenerin și Nicolas Desroziers. Urmează **Concluziile** la capitolul 3.

Capitolul **4. Perioada modernității chitarei clasice: epoca clasică și romantică** tratează mai întâi **Probleme de periodizare a etapei chitaristice moderne** (subcapitolul 4.1), iar apoi dezvoltarea școlilor europene de chitară în Italia, Spania, Germania, Austria și Franța, fiecărei școli fiindu-i dedicat câte un compartiment aparte: **4.2. Școala italiană a chitarei clasice moderne, 4.3. Poziționarea chitarei clasice moderne în cultura muzicală a Spaniei** și **4.4. Chitara în Germania, Austria și Franța.** Concluziile de la sfârșitul capitolului reiau principalele idei ale prezentării analitice, reflectând informațiile acumulate și expuse pe parcursul cercetării subiectului.

În ultimul capitol al tezei, **5. Triumful chitarei clasice moderne în secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea**, se propune studiul schimbărilor esențiale ale repertoriului pentru chitara clasică modernă în perioada analizată și este reliefat aportul compozitorilor și al

chitariștilor la schimbarea statutului instrumentului. În subcapitolul **5.1. Creația componistică a secolului al XX-lea pentru chitara clasică modernă** se realizează o scurtă trecere în revistă a lucrărilor pentru chitară apărute în secolul al XX-lea. În subcapitolul **5.2. Aportul lui Andrés Segovia în afirmarea chitarei clasice moderne ca instrument al culturii muzicale academice** sunt evidențiate următoarele aspecte: semnificația personalității lui A. Segovia în promovarea chitarei în arta muzicală, colaborarea cu compozitorii secolului al XX-lea și activitatea interpretativă a acestuia. Subcapitolul **5.3. Creațiile lui Heitor Villa-Lobos sub aspectul dezvoltării limbajului chitaristic modern** prezintă repertoriul chitaristic semnat de compozitorul brazilian H. Villa-Lobos – *Chôros nr. 1*, *Douze Études* (1924-1929) ș.a. Subcapitolul **5.4. *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo Vidre: capodoperă a genului de concert pentru chitară și orchestră** este dedicat contribuției compozitorului spaniol Joaquín Rodrigo Vidre la dezvoltarea genului de concert pentru chitară și orchestră. Subcapitolul **5.5**, intitulat **Chitara clasică modernă în cultura muzicală din spațiul românesc la etapa actuală,** este dedicat studiului celor mai reprezentative concerte pentru chitară și orchestră semnate de compozitori din România – D. Capoianu și C. Ștefănescu-Pătrașcu, precum și activității artistice a formației *Select Cvartet* și a Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”. **Concluziile** articulate la sfârșitul capitolului reprezintă elementul generalizator al conținutului și constituie opinia personală a autorului privind rezultatele obținute la această etapă a cercetării.

Concluziile generale și recomandările rezultate în urma analizelor întreprinse sunt prezentate pe direcții distincte, sub forma unor idei care reprezintă expunerea cumulativă a procesului de cercetare științifică a subiectelor tratate, incluzând propuneri de studiu ulterior în domeniu, care sunt formulate în urma observațiilor ce fac apel la experiența personală a autorului privind abordarea culturii și a artei chitaristice.

1. REPERE TEORETICO-METODOLOGICE PRIVIND EVOLUȚIA CHITAREI ÎN MUZICA CULTĂ – DE LA APARIȚIA EI PÂNĂ LA ETAPA ACTUALĂ

1.1. Chitara clasică modernă în oglinda istoriografiei europene și americane

Baza metodico-științifică dedicată problemelor evoluției istorice a chitarei, perfecționării tehnice a acesteia, repertoriului, genurilor și stilurilor cu implicarea instrumentului este una destul de vastă, sistematizarea și studiul acesteia reprezentând o parte inerentă a actualei cercetări științifice.

Cu scopul de a identifica și de a sistematiza sursele științifice de referință, am recurs la articolul *Guitar* din faimosul dicționar enciclopedic britanic *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [60], ai cărui autori sunt Harway Turnbull și Thomas F. Heck. Articolul cuprinde o bibliografie desfășurată, alcătuită de Thomas F. Heck, care ne oferă nu doar o listă completă a lucrărilor dedicate temei investigate, dar și o sistematizare destul de reușită și logică a surselor de profil.

Bibliografia adăugată la articolul respectiv este alcătuită din cinci compartimente: 1) bibliografiile de referință, 2) sursele istoriografice destinate chitarei, 3) instrumentul vizat ca atare, varietățile constructive ale acestuia, 4) tehnicile de interpretare la chitară, 5) interpreții cu renume care au contribuit considerabil la dezvoltarea tehnicii și a expresivității instrumentului.

Primul grup de surse, destinat problemelor generale ale chitarei, include articolul din volumul 2 al enciclopediei germane MGG, intitulat *Gitarre* (*§A/II: Terminologie und Frühgeschichte*; M. Burzik) [97]. Vom adăuga un șir de alte surse în limba germană scrise de H. Brill (*Die Gitarre in der Musik des XX. Jahrhunderts*), A. Lehner-Wieternik (*Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre*), W. Moser (*Spanische Gitarristen zwischen Aguado und Tarrega*) și altele [69; 70; 71], care oferă o gamă vastă de informații despre subiectul cercetat.

O problemă importantă reflectată în literatura de profil constă în analiza varietăților naționale și regionale ale chitarei. În acest context, o importanță sporită capătă sursele dedicate dezvoltării instrumentului și repertoriului acestuia în diferite țări și pe diferite continente ale lumii. Acest segment al literaturii este unul amplu și variat.

Astfel, rolul chitarei în cultura muzicală spaniolă este studiat în lucrările lui A.P. Sharpe *The Story of the Spanish Guitar*, D. George *The Flamenco Guitar*, E.F. Madriguera *The Hispanization of the Guitar: from the guitarra latina to the guitarra española* [53; 32; 41]. Specificul evoluției instrumentului în Portugalia este elucidat în cartea lui A. Simoes *A guitarra portuguesa* [91]. Experiența italiană de aplicare a chitarei în practica muzicală se regăsește în

cartea lui A. Gilardino *La musica italiana per chitarra nel secolo XX*, iar lucrarea lui S. Button *The Guitar in England, 1800-1924* este dedicată istoriei instrumentului în Marea Britanie [75; 26]. Vom adăuga la această listă teza de doctor *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)* [33], susținută de T.F. Heck la Universitatea din Yale. În America Latină, de asemenea, chitara se bucură de atenția cercetătorilor, drept exemplu servind articolul lui R. Simoes *The Guitar in Brazil* [54].

O altă latură a problemei în discuție, reflectată în literatura de specialitate universală, o constituie evoluția istorică a chitarei în diverse spații culturale. Suportul bibliografic la care ne referim este reprezentat de o multitudine de surse semnate de autori ai comunității internaționale de cercetători. Aceste lucrări acoperă perioada istorică de la Evul Mediu până în secolul al XXI-lea. Vom enumera doar unele dintre ele: *The Baroque Guitar: Then and Now* de R. Strizich, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day* de H. Turnbull, *Aspetti della musica per chitarra nel secolo XX* de A. Gilardino, *Die Gitarre in der Musik des XX. Jahrhunderts* de H.G. Brill, *The Development of the Modern Guitar* de J. Huber, *The Contemporary Guitar* de J. Schneider [56; 59; 74; 69; 37; 50].

Următorul grup de surse este prezentat de lucrări ce aparțin organologiei, fiind dedicate evoluției aspectelor morfologice ale instrumentului, particularităților constructive (ergologice) ale chitarei acustice, secretelor de confecționare a acesteia etc. Lista izvoarelor indicate mai jos este selectivă, în realitate ea fiind mult mai largă: *The Classical Guitar: Design and Construction* de D. McLeod, *Complete Guitar Acoustics* de M. Kasha, *Classic Guitar Making* de A.E. Overholtzer, *The Acoustic Guitar Guide* de L. Sandberg [42; 38; 46; 49] și alte surse de referință.

Evoluția tehnicilor de interpretare instrumentală la chitara clasică modernă ocupă un rol esențial în evoluția instrumentului ca tip organofon, prin urmare sursele dedicate acestui aspect constituie un grup aparte. Problematica de cercetare este abordată în multiple articole scrise de J. Huber (*Origines et technique de la guitar*), H. Jeffery (*La technica di unghia e polpastrello secondo Dionisio Aguado*), precum și în diferite monografii, printre care pot fi amintite *La technique de guitare en France dans la première moitié du 19ème siècle* de D. Ribouillault, *The Contemporary Guitar* de J. Schneider, *Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre* de A. Lehner-Wieternik, *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation* de V.A. Coelho [66; 76; 68; 50; 29].

În sfârșit, ultimul grup de surse este dedicat celor mai de seamă chitariști, care au contribuit esențial la dezvoltarea aspectelor tehnice și expresive ale instrumentului. Baza documentară a acestui grup izvoristic, de asemenea, este una numeroasă, chiar dacă vom exclude bibliografia despre muzicienii de jazz, rock sau muzică ușoară. Aici se îmbină diferite criterii: geografic,

cronologic, monografic și altele. Astfel, criteriul geografic se aplică în lucrări precum *Spanische Gitarristen zwischen Aguado und Tarrega* de W. Moser, *Klassicheskaya gitara v Rossii i SSSR: biograficheskiy muzïkalno-literaturniy slovar-spravochnik russkikh i sovetskikh deyateley gitary* de M. Iablokov ș.a. [71; 88]. Criteriul istorico-cronologic se aplică în lucrări precum *The Classical Guitar: its Evolution and its Players since 1800 de* M.J. Summerfield, *Chitarristi-compositori del XX secolo: le idee e le loro conseguenze* de M. Colonna ș.a. [57; 73]. Celelalte surse dedicate chitariștilor cu renume constituie biografiile celor mai de seamă interpreți la chitară în muzica universală. Printre acestea se numără *The Guitar Greats* de J. Tobler și S. Grundy, și *Gitara i gitaristï* de B.L. Volman [58; 80].

Așadar, putem conchide că transfigurările chitarei sunt reflectate destul de larg și multilateral în literatura de specialitate universală. Actualmente, în știința europeană și americană s-a constituit o bază documentară solidă dedicată chitarei. În pofida numărului limitat de izvoare selectate pentru analiză, acestea, în opinia noastră, oferă o panoramă extinsă privind problematica științifică actuală a artei chitaristice. Dintre lucrările dedicate istoriei instrumentului se cuvine menționată o ediție fundamentală – *Histoire des instruments de musique*, scrisă de autorul francez René Brancour [65]. Fiind un tratat de organologie consacrat tuturor instrumentelor muzicale, acesta conține un compartiment despre chitară – destul de modest ca volum, dar foarte informativ ca și conținut. Specificul textului constă în implicarea multiplelor referințe la literatura europeană în general, franceză în special (Chateaubriand, Thomas, Lemoyne, Shelly, Lenau). Autorul lucrării plasează chitara în contextul altor instrumente de coarde, care au fost în mare măsură predecesorii chitarei (teorba, mandolina, harpa etc.). Apare și o listă de creații semnate de compozitorii europeni pentru chitară în perioada preclasică (C. Monteverdi, D. Pellegrini), majoritatea fiind dansuri ca gen. În opinia lui René Brancour, chitara are origine spaniolă și, probabil, a fost introdusă în cultura muzicală a Spaniei de mauri la începutul mileniului al II-lea. Construcțiile primitive ale chitarei au ajuns în Franța în secolul al XI-lea, având denumirea de *morachi*. S-au păstrat mai multe dovezi despre utilizarea chitarei în secolele XIV-XV, iar în secolul al XV-lea chitara începe să concureze cu lăuta. În secolul al XIX-lea spaniolul Fernando Sor și italianul Mauro Giuliani contribuie la popularitatea paneuropeană a chitarei [Idem, p. 66]. Sunt menționați și compozitorii care au contribuit la extinderea repertoriului chitaristic (N. Paganini, L. Spohr, G. Rossini, G. Donizetti ș.a.). Autorul sursei studiate face referire la *Tratatul de instrumentație* semnat de H. Berlioz, adăugând creațiile cu implicarea chitarei apărute în perioada romantismului.

Cartea lui Graham Wade cu titlul *A Concise History of the Classic Guitar* [64] reprezintă o istorie a chitarei clasice privită prin optica savantului. Graham Wade, unul dintre cei mai importanți autori internaționali care au scris despre chitară, explorează istoria instrumentului din

secolul al XVI-lea până în prezent. Această evaluare compactă a instrumentului de circa cinci secole acoperă vihuela din Spania, chitarele cu patru și cinci coarde, evoluțiile chitarei cu șase coarde din secolul al XIX-lea. Lucrarea prezintă, de asemenea, contribuția compozitorilor, a interpreților și a lutierilor de vârf din secolul al XX-lea și relevă aportul chitariștilor A. Segovia, M. Llobet, E. Pujol, I. Presti, J. Bream și J. Williams. Așadar, sursa citată conține informații prețioase pentru teza noastră.

Traiectul evolutiv al chitarei în cultura americană este dezvăluit de literatura muzicală din spațiul nordic al continentului. De exemplu, o sursă de natură istorică cu titlul *The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age* [44] îi aparține lui Jeffrey J. Noonan, profesor la Universitatea de Stat din Southeast Missouri, interpret la chitară clasică, lăută renascentistă, chitară barocă și teorbă. Volumul abordează evoluția chitarei în Statele Unite ale Americii, cuprinzând o perioadă istorică destul de vastă – de la epoca victoriană târzie până în epoca jazzului. Discursul științific se extinde prin implicarea altor instrumente din acest grup (banjo, mandolina, lăuta), demonstrând introducerea acestora în nobilimea Statelor Unite ale Americii la sfârșitul secolului al XIX-lea și urmărind transformarea chitarei dintr-un instrument rafinat de salon la un pilon al jazzului și al muzicii pop. Lucrările pentru chitara *flamenco* sunt dedicate preponderent aspectelor interpretative, elementelor limbajului muzical. Astfel, cartea lui Juan Serrano *Flamenco Classical Guitar Tradition* [52] este o metodă de chitară, care oferă cititorului bazele tehnice menite să îmbunătățească cântarea celor mai importante procedee chitaristice: *arpegii, tremolo, rasgueado* ș.a. Ediția este suplimentată cu peste 230 de exemple muzicale, care formează repertoriul chitaristic – piese scurte scrise de Fernando Sor, Mauro Guiliani, Dionisio Aguado, Gaspar Sanz, Mateo Carcassi și Ferdinand Carulli.

Manualul lui Jonathan Pascual *The Total Flamenco Guitarist: A Fun and Comprehensive Overview of Flamenco Guitar Playing* [47], de asemenea, este dedicat aspectelor interpretative ale stilului *flamenco*, foarte solicitat în lume până în prezent. Lecțiile cursului se bazează pe trei direcții de bază: tehnică, ritm și audierea muzicii. Materialul este organizat în funcție de genuri ale muzicii spaniole sau latino-americane: *fandango, tango, solea, siguiriyas, rumba*, și cuprinde descrierea tehnicilor autentice *flamenco*, cum ar fi *rasgueado, arpeggio, picado* și *tremolo*.

Cuprinzătoarea ediție *Flamenco Guitar Innovation and the Circumscription of Tradition* [23], scrisă de Julia Lynn Banzi, tratează fenomenul *neo-flamenco*, apărut, la prima vedere, ca o reacție la modul tradițional de interpretare. Ilustrul chitarist *flamenco* din Spania Paco de Lucia a creat un mod de interpretare a stilului prin îmbinarea acestuia cu muzica *jazz, blues, bossa-nova, rock, tango, salsa* ș.a., păstrând în același timp virtuozitatea și spiritul interpretării chitaristice tipice *flamenco*.

Prezintă interes un șir de lucrări științifice dedicate compozitorilor din Europa de Vest și continentul american, care au înscris cele mai importante pagini în istoria artei chitaristice din secolul al XX-lea, contribuind astfel la dezvoltarea repertoriului chitaristic, la includerea instrumentului în repertoriul muzicii occidentale academice. Această listă include compozitorii spanioli M. de Falla (1876-1946), J. Rodrigo (1901-1967), F. M. Torroba (1891-1982), compozitorul brazilian H. Villa-Lobos (1887-1959) și argentinianul M. Ponse (1882-1948). Informațiile de bază despre aceste personalități și aportul lor în arta chitaristică se regăsesc în *Handbook of Guitar and Lute Composers*, scris de Hannu Annala și Heiki Matlik [22].

Clasicului muzicii spaniole din prima jumătate a secolului al XX-lea Manuel de Falla, care a îmbinat stilistica postromantismului și a neoclasicismului cu *flamenco*, îi este dedicată cartea lui Carol A. Hess *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla* [34]. Compozitorului Joaquín Rodrigo, care a devenit un lider incontestabil al muzicii spaniole în a doua jumătate a secolului al XX-lea, îi sunt consacrate mai multe lucrări, printre care cartea *A Performers' Guide to the Guitar Works of Joaquín Rodrigo* de Randy Pile [138], precum și pagina web oficială a compozitorului [123]. Un alt compozitor spaniol care a influențat considerabil arta chitaristică contemporană a fost Federico Moreno Torroba, autorul câtorva lucrări scrise pentru A. Segovia. Viața și creația compozitorului este studiată în cartea autorilor Walter Aaron Clark și William Craig Krause, intitulată *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts* [28]. Vom adăuga cartea semnată de chitarista mexicană Corazón Otero *Manuel M. Ponce and the Guitar* [45], care conține documente unice despre istoria compunerii *Concertului pentru chitară*, inclusiv corespondența compozitorului cu A. Segovia. În opinia noastră, sursele nominalizate mai sus prezintă relevanță în vederea atingerii obiectivelor propuse în teză.

Din multiplele lucrări de diferite genuri dedicate compozitorului brazilian Heitor Villa-Lobos, am ales să ne concentrăm pe surse care analizează două aspecte-cheie în creația compozitorului – opusurile semnate pentru chitară și influența folclorului brazilian asupra operei sale muzicale. Ne referim la articolele *Villa-Lobos and the Guitar* de Brian Hodel din revista *Guitar Review* [35], *The "Choro", the Guitar and Villa-Lobos* de Thomas G. Garcia [111], *Villa-Lobos & Brazilian Rhythms* de Tiberio Nascimento [43], precum și la articolul din *Handbook of Guitar and Lute Composers*, menționat mai sus.

Articolul lui Tiberio Nascimento *Villa-Lobos & Brazilian Rhythms* tratează specificul ritmic al muzicii braziliene, mai ales genul local numit *choroes*, definit de T. Nascimento ca „un amestec de influențe indiene, europene și, în primul rând, africane" [43, p. 54]. Elementele ritmice sunt studiate pe exemplul muzicii chitaristice a lui H. Villa-Lobos. Autorul nu doar demonstrează cum modelele ritmice de tip *Baiao, Xaxado, viola caipira* penetrează limbajul muzical al *Studiului*

nr. 11 de H. Villa-Lobos pentru chitară, materializându-se atât în linia basului, cât și în linia melodică, dar și oferă unele recomandări interpretative, menite să ușureze valorificarea în practica artistică a acestor modele poliritmice sincopate.

În procesul de analiză a aspectelor ritmice ale *Studiului nr. 8,* T. Nascimento punctează trăsăturile tipice ale modelului ritmic numit *Xote* [Idem, p. 38], care se practică în nord-estul Braziliei și se caracterizează prin folosirea tempourilor moderate, a desenelor ritmice specifice ș.a. Cercetătorul atrage atenția cititorului asupra articulației corecte, care facilitează interpretarea precisă din punct de vedere stilistic a *Studiilor* de H. Villa-Lobos, precum și a altor creații ale compozitorului brazilian. Sursa reperată este de o mare importanță, servind drept suport în procesul de analiză a aspectelor ritmice ale creațiilor lui H. Villa-Lobos pentru chitară.

În continuare vom analiza unele lucrări metodice, scrise în diferite limbi moderne, care acoperă cele mai importante aspecte tehnice de interpretare, reflectate în lucrările reprezentative. Ediția didactică *Diatonic major and minor scales* [51], apărută în 1953, aparține clasicului chitarei moderne din secolul al XX-lea A. Segovia. Lucrarea însumează și prezintă performanțele interpretative ale muzicianului, transmițând generațiilor următoare de muzicieni experiența lui inedită. Apariția acestui volum, după cum afirmă însuși A. Segovia în *Prefață,* este determinată de lipsa „unui sistem practic de studii și exerciții care ar permite unui student devotat să progreseze permanent – de la primele lecții de instrument până la o măiestrie reală” [Ibidem]. Un aspect prețios al acestui manual constă în indicațiile privind digitația folosită de A. Segovia.

Aspectele metodice ale predării chitarei clasice moderne sunt abordate în suportul didactic intitulat *Scale per chitarra*. *Metodologia dello studio* [72], care aparține autorilor Leo Brouwer și Paolo Paolini. Manualul este consacrat în exclusivitate modurilor și interpretării lor. Importanța acestei surse pentru utilizator se explică prin faptul că toate comentariile autorilor sunt prezentate în trei limbi – italiană, engleză și germană, astfel lărgind considerabil auditoriul sursei semnalate. O problemă particulară, dar în același timp importantă se studiază în broșura cu titlul *The Guitarist’s Guide to Fingernails* [55], semnată de Rico Stover.

Unul dintre cele mai neobișnuite manuale de chitară clasică modernă este scrisă de compozitorul, improvizatorul și chitaristul Dusan Bogdanovič, expert în diverse stiluri interpretative, precum muzica clasică, jazz și muzica etnică. D. Bogdanovič a lucrat ca solist și membru al trupelor muzicale, a predat la instituțiile de învățământ superior din Statele Unite, Italia și Elveția. Bazându-se pe experiența interpretativă și pedagogică proprie, în cartea sa cu titlul *Counterpoint for guitar with improvization in a Renaissance style and study in motivic metamorphosis* [24], autorul intenționează să ofere fiecărui muzician posibilitatea de a dezvolta aptitudinile de integrare a diferitelor stiluri interpretative, redescoperind formele muzicii

renascentiste din secolul al XVI-lea și dezvoltând spontaneitatea actului interpretativ. Volumul are trei secțiuni de bază: 1) *Contrapunctul de 2 și 3 voci*; 2) *Improvizație în stilistica idiomaticii renascentiste (secolul al XVI-lea)* și 3) *Studiul metamorfozelor motivice*, aceasta din urmă fiind dedicată principiilor și metodelor de dezvoltare melodică.

Merită a fi accentuat faptul că autorul are un concept propriu privind dezvoltarea muzicii de tradiție academică. Bazându-se pe un fundament estetic și filosofic solid (C.G. Jung, J. Piaget, I. Prigogine, I. Stengers), D. Bogdanovič afirmă că dezvoltarea tradiției muzicale vestice a ajuns la coexistența numeroaselor stiluri muzicale, mai noi și mai vechi, alcătuite din muzica prerenascentistă, renascentistă, barocă, clasică etc., precum și la structurile creative și psihologice individuale. Totodată, începând cu Renașterea, împreună cu afirmarea sistemului majoro-minor, au fost create structuri complexe, care au solicitat muzicianului calități noi. Acesta trebuie să folosească toate nivelurile și structurile psihice, toate resursele personale, toate aptitudinile sociale. Tipul de creație relevat presupune mișcarea de la creația colectivă la ceea individuală, de la formele arhetipale la cele individuale simbolice, apogeul proceselor sus-menționate fiind un fenomen numit „one-man style".

În opinia autorului, fragmentarea și izolarea fenomenelor muzicale nu doar că au un caracter hipertrofic, dar și cauzează pierderea spontaneității creative, prin urmare opera clasică în zilele noastre se transformă într-o „relictă muzeistică" sau într-un obiect de manipulare a industriei muzicale. D. Bogdanovič consideră că tradiția muzicală vestică trebuie revitalizată prin aplicarea – foarte echilibrată și fină – a diferitelor nivele, procese, procedee împrumutate din alte culturi muzicale, cu scopul redescoperirii modelelor de integrare și al recreării spontaneității interpretative. Reflectând experiența proprie a autorului, manualul de față redeschide cititorului natura integratoare a ființei umane.

1.2. Chitara clasică modernă în reflectorul istoriografiei muzicale românești

În spațiul românesc a început să se contureze o tradiție științifică de studiu care abordează diferite aspecte ale instrumentului – de la originile, evoluția lui, aplicarea în diferite culturi naționale și regionale, până la tratarea lui în muzica contemporană. Merită notat faptul că majoritatea cercetătorilor sunt interpreți, chitariști cu renume, fapt ce determină o atenție sporită față de aspectele interpretative, tehnice și expresive ale instrumentului.

În continuare vom trece în revistă cele mai reprezentative surse științifice, apărute în cultura românească, al căror subiect este chitara clasică modernă. Un rol important în abordarea acestei teme le aparține autorilor clujeni Constantin Andrei și István Ferenc Beke. Cartea lui C. Andrei *Chitara – tradiție și inovație* a apărut în anul 2007 [9], iar cele trei volume semnate de I.F. Beke –

Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică [11], *Paradigme ale creației contemporane universale pentru chitară* [12] și *Paradigme ale creației românești contemporane pentru chitară* [13] – au fost publicate în anul 2013.

Lucrarea lui Constantin Andrei *Chitara – tradiție și inovație* prezintă o abordare complexă, fundamentală a chitarei în procesul ei de devenire, de evoluție istorică, care a servit drept bază pentru lucrările științifice apărute ulterior în România. Autorul propune o analiză profundă a tuturor etapelor de funcționare a acestui instrument: de la originile lui în Egiptul și Roma Antică, prin Europa Medievală, Renaștere, baroc, perioada clasică și a romantismului (care este numită de autor „epoca «modernității» chitaristice") spre chitara modernă, chitara secolului al XX-lea. Această viziune panoramică se îmbină cu aprofundarea mai multor aspecte, printre care pot fi nominalizate specificul notației, semnelor în tabulatură, clasificarea creațiilor pentru chitară pe baza funcției lor (ca instrument *solo* sau ca instrument de acompaniament).

Este important să menționăm că autorul propune cititorului o periodizare proprie a evoluției istorico-stilistice a chitarei în muzica europeană și universală, care cuprinde șapte etape distincte: (a) Antichitate, (b) Europa Medievală, (c) Renaștere, (d) baroc, (e) perioada clasică, (f) perioada romantică, (g) secolul al XX-lea [2, p. 5, 7, 9, 66, 105, 134, 171]. Sunt implicate și datele ce se referă la instrumentele înrudite cu chitara din perioada barocă, cum ar fi *bandurriglia, chitarra battente, English guitar, mandola, chitarra tiorbata, tiple vandola* și *lăuta*. Se elucidează, de asemenea, și dezvoltarea școlilor naționale de chitară (spaniolă, franceză, italiană), în special în secolul al XIX-lea. Cu referire la secolul al XX-lea, autorul optează pentru alte criterii de cercetare, lărgind aria de studiu spre America Latină, cu investigarea rolului chitarei în muzica ușoară, jazz, rock și folk. În afară de specificul organologic, școlile naționale, repertoriul de diverse genuri (de la miniaturi pentru chitară la transcripții), există și un alt strat al acestei lucrări, legat de practica interpretativă, și anume apariția generațiilor de virtuozi în secolul al XX-lea, care au influențat considerabil practica componistică. Merită menționat faptul că lucrarea conține o secțiune aparte – *Chitara în România*, în cadrul căreia sunt expuse cele mai relevante informații privind funcționarea chitarei clasice moderne în spațiul cultural românesc. Deși cercetarea la care ne referim este una sistemică și servește drept bază pentru dezvoltare în alte lucrări dedicate chitarei clasice moderne, problema evoluției repertoriului – de la forme simple la concerte pentru chitară și orchestră – nu este studiată în cadrul cercetării în cauză.

Un interes deosebit prezintă trilogia deja menționată semnată de chitaristul, profesorul și cercetătorul István Ferenc Beke, profesor la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca: *Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică*, *Paradigme ale creației contemporane universale pentru chitară* și *Paradigme ale creației*

românești contemporane pentru chitară.

Ne vom referi mai detaliat la prima carte din această trilogie, și anume *Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică.* În demersul său științific, autorul pornește de la originile instrumentului, evoluția lui în timp, demonstrând diferite varietăți naționale, specificul scriiturii, efecte timbrale, procedee tehnice și expresive etc. Această abordare complexă oferă o viziune per ansamblu asupra instrumentului, argumentând modul în care evoluția acestuia a contribuit la formarea repertoriului pentru chitara clasică în creația componistică universală, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Ținând cont de faptul că această lucrare are o importanță majoră în contextul cercetării noastre, ne vom concentra pe o analiză mai detaliată a acesteia. Semnalăm *ab initio* structura logică a cercetării. Lucrarea este alcătuită din introducere, două compartimente de proporții, concluzii, anexe și bibliografie. Relevanța părții introductive – *Chitara în contextul cercetărilor muzicologice contemporane* – rezultă din faptul că autorul include o listă selectivă a celor mai importante lucrări științifice dedicate chitarei clasice, formată din 114 titluri în limbile română, ungară, engleză, spaniolă, franceză, italiană, germană, o treime din sursele indicate fiind nemijlocit dedicate istoriei și teoriei instrumentului studiat. Deși autorul indică denumirile surselor ce abordează diferite aspecte ale temei studiate, acest compartiment este totuși unul restrâns ca volum (două pagini), fapt ce nu-i permite autorului să aprofundeze analiza literaturii de specialitate, schițând lapidar doar unele idei importante.

Primul capitol al cărții lui I.F. Beke, *Chitara clasică în contemporaneitate (construcție, accesorii, poziția interpretului),* abordează trei aspecte majore ale temei studiate. Primul se referă la morfologia instrumentului, aspectele constructive ale chitarei clasice, cel de-al doilea ține de tipurile de corzi utilizate, iar cel din urmă vizează pozițiile chitaristului în actul interpretativ.

Subcapitolul 1.1, intitulat *Chitara tradițională,* se referă în întregime la inovațiile tehnico-constructive ale chitarei clasice, introduse pe parcursul secolelor XIX-XX, care au dus la definitivarea modelului chitarei clasice moderne, folosit și în zilele noastre. Autorul descrie în detalii ce fel de invenții au fost făcute și implementate de lutierii celebri europeni și în ce mod activitatea acestora a schimbat practic toate componentele constructive ale chitarei. I.F. Beke se axează pe construcția instrumentului și pe practica interpretativă a secolului al XX-lea, preponderent din a doua jumătate a acestuia. Din motivul invocat, cercetătorul elucidează doar ultimele schimbări în ceea ce privește construcția chitarei clasice, începând cu hotarul secolelor XIX-XX. După cum relatează autorul, „dacă până la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX muzica pentru chitară se încadra cu mici excepții în canoanele clasice, lutierul Antonio Torres (1817-1892) și compozitorul și chitaristul Francisco Tárrega (1852-1909) declanșează o primă

«revoluție» în construcția și tehnica de interpretare la chitară” [Idem, p. 9]. Putem presupune că aceasta a fost prima etapă a evoluției constructive a instrumentului în secolul al XX-lea, urmată de un alt val de inovații inspirate de marele interpret spaniol Andrés Segovia (1893-1987), care a „reușit să-i convingă pe compozitorii începutului secolului al XX-lea, precum Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968) și pe alții să compună muzică pentru chitară” [Ibidem].

Anume aceste două valuri au condus la tratarea modernă a chitarei clasice, la formarea și implicarea în practica chitaristică a noilor procedee interpretative. Urmând logica autorului, vom expune succint cele mai importante aspecte ce țin de schimbările constructive ale chitarei clasice în perioada respectivă, cărora le este dedicat primul compartiment al cărții. I.F. Beke prezintă cele mai importante date ce țin de particularitățile chitarei tradiționale, modelul Antonio Torres Jurado (1817-1892), care a contribuit considerabil la dezvoltarea chitarei clasice moderne cu dimensiunile folosite la etapa actuală. În această construcție, numită un model spaniol, grinzile au fost „așezate într-o formă de evantai” [Idem, p. 11]. Modelul lui A.T. Jurado avea o lungime a corzii de 65 cm, preluată de la predecesorii lutierului, care se folosește și în zilele de azi. În afară de lungimea corzii și forma grinzilor, lutierul „a standardizat și forma călușului care este aproape identic cu cel al chitarelor clasice de azi” [Ibidem].

După cum relatează autorul citat, modelul dezvoltat de Torres a influențat mai mulți lutieri care aparțin diverselor școli naționale. Școala din Madrid este reprezentată de lutierii Gonsales, Contreras, dinastiile de lutieri Ramíres și Rodriges ș.a. Fiecare dintre ei a introdus unele inovații în confecționarea chitarei, a influențat popularizarea instrumentului în lume. Spre exemplu, Manuel Felipe Ramires Planell este „amintit pentru darul pe care l-a oferit tânărului Andrés Segovia, o chitară fabuloasă, în anul 1912. Acest instrument se află în Muzeul de Arte Metropolitan în New York” – scrie I. F. Beke [Ibidem]. Jose Ramires I, la rândul său, a conceput chitara după modelul *flamenco,* care se deosebea prin dimensiunile mai mari ale corpului. Instrumentul avea denumirea *tablao* [Ibidem], iar Ramires III a introdus cedrul pentru fața instrumentului, o inovație care a asigurat un ton bun al instrumentelor confecționate de el și de urmașii lui. Printre modificările introduse de Manuel Contreras I „se regăsește și *fața dublă*, prezentată în 1974, o chitară în care a doua față este montată în interior pe *grinzile* din față, îmbunătățind astfel volumul și tonul chitarei” [11, p. 19]. O altă invenție a școlii madridiene era folosirea *lacului sintetic,* iar reprezentanții școlii granadiene utilizau *French pois shell lac* [Idem, p. 21]. În dezvoltarea aspectelor constructive ale chitarei clasice de concert, un aport deosebit îi aparține și școlii franceze, ai cărei reprezentanți de vază sunt Robert Bouchet și discipolul acestuia Daniel Friederich. După cum afirmă autorul, „Bouchet este adesea considerat ca fiind primul lutier

care a introdus *bara de pod*. El a declarat însă că a văzut acest lucru într-o chitară Torres și a experimentat-o mai departe ca pe o modalitate de control al sunetului și stabilizare a podului" [Idem, p. 22].

D. Friederich a construit prima sa chitară clasică în 1955, iar între 1960 și 1970 au apărut două modele principale ale lutierului: modelul *concert* cu cap sculptat, din lemn de înaltă calitate, și modelele *Recital* și *Arpege,* mai ieftine, dar totuși din lemn de bună calitate. După cum afirmă I.F. Beke, toate instrumentele confecționate de acest lutier se deosebesc printr-un „sunet puternic cu ton bogat. Forma corpului, elegantă și grațioasă, face chitarele lui Friederich ușor de recunoscut" [Idem, p. 23]. Acest lutier a intrat în istorie grație faptului că a inventat și a aplicat *bara sub pod.*

O altă direcție în dezvoltarea constructivă a chitarei clasice moderne o găsim în activitatea reprezentantului școlii din Barcelona Ignacio Fleta, care construia instrumentele „folosind metode de vioară la tehnica de atașare a gâtului" [Idem, p. 25]. I. Fleta „s-a îndepărtat de la modelul Torres crescând masa generală și rigiditatea întregului instrument. Acest lucru a fost realizat în principal prin extinderea proporțiilor corpului, precum și prin adăugarea grinzilor pe plan intern" [Idem, p. 26]. Inovațiile lutierului au adăugat un volum suplimentar instrumentului și au sporit profunzimea și densitatea sunetului.

Analizând aportul școlii germane, I.F. Beke subliniază importanța lutierilor cu renume din dinastia Hauser, care au lăsat o urmă vizibilă în istoria interpretării chitaristice. Este bine cunoscut faptul că Andrés Segovia și Django Reinhardt au apreciat calitatea instrumentelor lui Hauser II. Tatăl lui Hauser Sr. a confecționat mai multe instrumente de calitate superioară, introducând multiple inovații pe fața de corp a instrumentului și confecționând instrumente noi, care răspundeau așteptărilor și cerințelor interpreților celebri.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea au fost realizate mai multe idei constructive, menite să îmbunătățească calitatea sunetului. Au apărut chitarele cu grinzi încrucișate, făcute atât din lemn de baltă, cât și din fibră de carbon, precum și chitarele cu grinzi cu formă hibridă, care îmbinau două tipuri de grinzi: grinzi cu formă de evantai și grinzi încrucișate. Urmează varietățile relativ noi numite chitara cu *față dublă*, *sandwich* și *față compozită* [Idem, p. 37]. Acești termeni se referă la diverse modalități de a construi placa de sunet a unei chitare. Extinderea experimentelor în diferite școli de confecționare a chitarei clasice moderne duce la apariția sistemului cu placă lenticulară de rezonanță, inventată de lutierii din Finlanda. Putem adăuga modelul cu grinzi radiale asimetrice, modelul Michael Kasha, modelul cu grinzi radiale simetrice, modelul Simon Marty, precum și chitara cu grinzi cu formă geometrică, modelul Michael Peters.

În cartea lui I.F. Beke găsim informații prețioase referitoare la particularitățile constructive

ale chitarei clasice, cum ar fi chitara cu dublă deschidere excentrică, modelul Adrian Lucas, chitara cu deschidere în lateral, modelul Randy Reynolds și alte forme modificate. Un mare suport pentru interpreți îl constituie paginile cărții dedicate diferitelor tipuri de corzi utilizate. În linii mari, există două tipuri: corzi tradiționale și corzi moderne, acest din urmă tip de corzi fiind caracterizat detaliat de autor. În ceea ce privește poziția chitaristului, I.F. Beke diferențiază trei poziții principale: poziția tradițională cu scăunel, poziția modernă cu suport ergonomic și poziția experimentală, aceasta din urmă fiind practicată de faimosul chitarist Paul Galbrait. Esența poziției experimentale constă în folosirea unui picior de metal, care seamănă cu cel al violoncelului [Idem, p. 71].

Secțiunea 1.2 abordează tipurile de corzi utilizate de chitariștii moderni, printre care Beke evidențiază corzile tradiționale, „fabricate din intestine de oaie sau de vacă, iar cele trei corzi din bas erau realizate dintr-un fir de mătase bobinat pe intestine" [Idem, p. 62]. Secțiunea *Corzile moderne* (secolul al XX-lea) relatează despre diferite modele de corzi moderne (definiția îi aparține lui Beke), printre care se numără: modelul Albert Augustine, modelul D'Addario, modelul Savarez și modelul Hannabach.

O valoare aparte comportă capitolul 2, *Mijloace de exprimare tehnico-artistică; identificarea și notarea noilor tehnici de interpretare în muzica modernă*, dedicat procedeelor interpretative aplicate pentru chitara clasică modernă. Autorul ne propune un catalog destul de amplu de procedee componistice și interpretative folosite în repertoriul modern pentru chitară clasică.

Metoda de prezentare a acestora cuprinde denumirea fiecărui procedeu, descrierea efectului lui tehnic și expresiv, explicații și recomandări privind interpretarea lui, precum și exemple notate extrase din partiturile compozitorilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Prin urmare, acest compartiment poate servi drept un dicționar al procedeelor pentru chitară contemporană, folosită în procesul de interpretare sau de analiză a repertoriului modern pentru chitară clasică.

În ceea ce privește sonoritățile specifice chitarei clasice moderne, autorul explică cum se scrie și cum se interpretează următoarele procedee: *Sul tasto (Tastiera), sul ponticello*, sunet ciupit cu pulpa degetului, sunet ciupit numai cu unghia, precum și un procedeu venit din practica interpretativă *flamenco (Rasgueado).* În ceea ce privește sonoritățile nespecifice, atestăm o gamă largă de procedee precum: ciupirea coardelor după prăguș, lângă cheie, sunete obținute în afara ambitusului cu înălțime aproximată. O secțiune aparte este dedicată flageoletelor, pentru care I.F. Beke propune următoarea clasificare: *flageolet* natural și *flageolet* artificial. *Flageoletul* artificial poate fi realizat prin *tapping*, cu folosirea unei sticle, unei linguri. Acestui grup de procedee i se adaugă *flageoletele* în succesiuni microtonale.

O mare varietate se observă și în aplicarea *glissando*-ului, care poate fi pe un singur sunet, pe mai mute sunete, cu unghia mâinii drepte; de asemenea, *glissando*-ul poate fi obținut prin microtonuri cu sunete atinse sau apăsate. Ca și în cazul *flageoletelor*, *glissando*-ul poate fi produs cu ajutorul unei sticle sau al unei linguri. Următorul procedeu – *tremolo*, de asemenea, are mai multe subforme, de la *tremolo* specific chitarei până la *tremolo* pe o singură coardă, pe două coarde, pe două coarde ciupite simultan, cu pulpa degetului sau cu *legato.*

Practica chitaristică a secolului al XX-lea a fost influențată considerabil de instrumentele de percuție, prin urmare chitara clasică modernă a asimilat mai multe procedee sau efecte percutante. Autorul sursei de referință include în această categorie de procedee *tambora* (sau *tambura*), un procedeu apărut sub influența instrumentului latino-american sau *Golpe* (o lovitură simplă sau cu ambele mâini), care „se execută prin lovirea corpului chitarei. Acest efect provine din muzica *flamenco*" [Idem, p. 90]. Adăugăm că *Golpe* se efectuează și cu ambele mâini. Acest grup de procedee ar fi fost incomplet fără implicarea unor obiecte străine, care produc efecte artificiale. De exemplu, efectul percutant artificial poate fi obținut cu folosirea unei linguri [Idem, p. 92].

Este important a menționa că în procesul de dezvoltare a chitarei clasice moderne aceasta a preluat mai multe procedee de la alte instrumente și, respectiv, de la alte forme și genuri muzicale. Enumerăm succint cele mai importante procedee. *Bending* (*vibrato* cu alterarea sunetului), după cum afirmă autorul, a fost împrumutat din practica interpretativă de la chitara electrică, tipică pentru muzica ușoară [Idem, p. 93]. Aceeași origine au și procedeele *tapping* sau *slap*. Un alt procedeu important numit *pizzicato Bartók* seamănă cu *slap*-ul, dar „aici sunetul se execută prin tragerea coardei în timpul ciupirii; la relaxare aceasta lovește tastatura" [Idem, p. 96]. În plus, autorul ne demonstrează diferite căi de îmbinare a procedeelor studiate în literatura muzicală modernă pentru chitară clasică.

Ultimul compartiment al cărții este unul foarte important pentru interpret. Aici autorul cuprinde și explică cele mai des folosite metode de notație în muzica contemporană pentru chitară clasică. Considerăm că este important să expunem succint cele mai răspândite procedee interpretative care s-au format în cadrul repertoriului modern și care au influențat atât creația componistică, cât și interpretarea. Printre ele găsim explicații ce se referă la *accelerando* și *ritardando* ritmic, axa timpului, durata măsurii exprimată în secunde, punctul de reper, notația precisă liberă sau îmbinarea a două planuri sonore, *scordatura* etc.

După cum se vede din lista procedeelor enumerate, majoritatea lor se referă la aspectul metroritmic al creațiilor muzicale. Urmează procedee care reflectă specificul interpretării structurilor acordice sau intervalice specifice muzicii moderne pentru chitară. Printre acestea se

numără: clusterul, cromatismul întors, cromatismul dezvoltat, gama de tonuri – hexatonală (Modul I Messiaen) [Idem, p. 114], diferite modele modal-intervalice, *intervalele specifice sistemului geometric* [Idem, p. 115], secundele paralele.

Secțiunea *Structuri acordice nongravitaționale* include diferite tehnici de construire a acordurilor tipice caracteristice muzicii moderne (inversările acordului, suprapunerea a două straturi, tehnica extinderii ambitusului etc.) [Idem, pp. 116-117]. Autorul explică, de asemenea, specificul interpretării acordurilor formate din cvarte, cvarte paralele sau cvarte mixate cu cvinte, oferă exemple ale *acordurilor cu sunete ajoutté* în cercul cvintelor, procedeelor de recurență, oglindă, circumscriere etc.

Concluzionând cele expuse mai sus, putem afirma că importanța istorică și metodologică incontestabilă a cărții *Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică* de I.F. Beke constă în faptul că autorul oferă cititorului o viziune de ansamblu asupra aspectelor constructive și organologice ale instrumentului, destul de detaliată, prezintă evoluția aspectelor constructive ale chitarei clasice moderne, inclusiv multiple inovații implementate în construcția instrumentului pe parcursul secolelor XIX-XX. În afară de aceasta, sursa nominalizată îl familiarizează pe cercetător cu diferite informații și tehnici de analiză a muzicii pentru chitară, facilitând astfel procesul de studiu al istoriei acestui instrument sau al practicii artistice interpretative. Deși această sursă poate servi drept ghid pentru oricare lucrare științifică dedicată chitarei clasice moderne, totuși problema evoluției repertoriului pentru chitară – de la dansurile simple până la concertul pentru chitară ca instrument solistic – nu este pusă în centrul atenției cititorului.

În ceea ce privește monografia *Paradigme ale creației contemporane universale pentru chitară*, P. Pușcaș în Introducere o caracterizează ca pe „o abordare complexă, globală, frontală, analitică și practică a repertoriului muzicii pentru chitară din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În egală măsură, ea atacă problemele organologice și de construcție ale instrumentului, cu o foarte bogată documentație” [12, p. 5]. Autorul concretizează că studiul „prezintă o seamă de lucrări importante din creația universală recentă” [Ibidem], prin aceasta recenzentul ne explică criteriul de selectare a scrierilor pentru analiză. Sub aspect genuistic, István Ferenc Beke delimitează trei grupuri diferite: miniaturi pentru instrument solo, sonate pentru chitară solo și lucrări camerale, fiecărui grup fiindu-i dedicat un capitol aparte.

Astfel, primul capitol cuprinde creațiile *La Espiral Eterna* și *Fuga nr. 1* de Leo Brouwer, *Voces de Profundis* de Štepán Rak și *Toccata en ritmo de samba* de Radames Gnatalli. Capitolul 2 cuprinde analiza interpretativă a cinci sonate pentru chitară solo, printre care *Libra sonatine* de Roland Dyens, *Sonata for Guitar, op.47* de Alberto Ginastera, *Jazz Sonatina* de Dušan

Bogdanovič, *Three Relics* (Sonata nr. 2) de Pavlovits Dávid și *Sonata para guitarra sola* de Leo Brouwer deja menționat. Lucrările camerale, care constituie conținutul capitolului 3 al cărții, sunt reprezentate de două piese compuse de Ferenc Farkas cu titlul *Egloga* și *Burattinata*, *Sanzen-in* de Andrew York și *Concert d'Aujourd'hui* de faimosul compozitor Astor Piazzolla. „Sunt prezenți compozitori de mare calibru și în același timp majoritatea fiind și interpreți virtuozi ai instrumentului" [Ibidem], afirmă P. Pușcaș.

În ceea ce privește specificul analizei, este de apreciat abordarea minuțioasă a autorului, implicarea mai multor concepte și definiții de referință, înțelegerea subtilă a specificului facturii moderne și a procedeelor inovatoare pentru chitară apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Prin urmare, această sursă poate servi drept exemplu util pentru cercetătorii care se ocupă de analiza interpretativă a creațiilor chitaristice de diferite genuri (miniaturi pentru chitară solo, sonate pentru chitară și muzica de cameră cu participarea chitarei). István Ferenc Beke implică în analiză un șir de date, începând cu informații privind figura compozitorului, profilul genuistic al lucrării, specificul limbajului muzical și terminând cu dificultăți interpretative și procedee noi de emitere a sunetului. Autorul acordă o atenție sporită aspectelor facturale, dinamice, ritmice ale partiturii și articulației, fapt ușor explicabil în cazul creațiilor semnate în secolul al XX-lea. Fiecare detaliu al partiturii este studiat minuțios, fiind încadrat în analiză. Adăugăm și atenția autorului pentru arhitectonica fiecărei lucrări. Pe baza analizei întreprinse, cercetătorul trage concluzia că opusurile studiate „constituie modele paradigmatice în redarea profesională a conținutului nou" [12, p. 179].

Același bagaj științific și analitic se aplică și în cea de-a treia carte a autorului cu titlul *Paradigme ale creației românești contemporane pentru chitară* [13]. Având o structură similară, cercetarea scoate în profil cele mai importante și valoroase lucrări semnate de compozitori din România. Cartea conține analiza a două miniaturi pentru chitară solo – *Toccata* de Dumitru Capoianu și *Tarantella* de Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu. Capitolul 2, *Sonate și suite pentru chitară*, include: *Sonate élégiaque* semnată de Adrian Andrei și *Blue Suite* de Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu, ambele fiind creații ciclice de proporții, alcătuite din patru mișcări.

În compartimentul *Lucrări camerale* (capitolul 3) este întreprinsă o analiză detaliată a patru creații: *Angoase* de Ionică (Ioan) Pop, *akSax* de Adrian Borza, *Résonances* de Cornel Țăranu și *Les Guitares Messiaeniques* de Variu Dan. Importanța acestei surse nu trebuie subestimată: pe baza acesteia putem să ne conturăm o viziune amplă asupra creației componistice românești dedicate chitarei clasice, putem schița cele mai importante curente în dezvoltarea repertoriului contemporan pentru chitară și, desigur, putem depista cele mai inovatoare procedee interpretative aplicate în repertoriul românesc contemporan dedicat chitarei clasice.

Concluzionând pe marginea celor trei volume scrise de I.F. Beke, putem afirma că acestea și-au ocupat locul în istoriografia chitarei clasice și că, de fapt, încununează eforturile altor autori, ale căror cercetări sunt dedicate etapelor precedente de evoluție a instrumentului. Autorul trilogiei ne pune la dispoziție o analiză detaliată a tuturor aspectelor constructive ale chitarei, studiază și fundamentează cele mai răspândite procedee interpretative, desfășurând o panoramă componistică vastă a creațiilor de genuri diferite pentru chitara clasică modernă, concentrându-se pe opusurile pentru chitară solo, sonate, suite sau alte genuri ciclice pentru chitară solo și creații camerale cu participarea instrumentului. Toate aceste volume au o valoare incontestabilă pentru orice studiu dedicat chitarei clasice moderne.

În cadrul Universității Transilvania din Brașov a apărut un volum cu denumirea *Dinamica structurii chitarei clasice*, semnat de Mariana Domnica Stanciu și Ioan Curtu. Cartea este elaborată pe baza unei teze de doctor cu titlul *Cercetări privind optimizarea formei și structurii plăcilor compozite lignocelulozice supuse la solicitări ciclice, cu aplicații la instrumente muzicale – chitara clasică*, finalizată în 2009 de M.D. Stanciu.

Este vorba de un volum produs de inginer, în cadrul căruia chitara clasică este prezentată „cu toate aspectele implicate – componentele chitarei clasice, formele, dimensiunile, materialele, tipurile de chitare, sistemul funcțional și istoricul evoluției" [18, Prefață]. Autorii explică criteriile de calitate ale unui instrument – psihoacustice și muzicale, ergonomice, de rezistență și fiabilitate, estetice, economice și tehnologice [Idem, p. 2].

O mare parte a materialului expus este dedicat structurii și sistemului funcțional al chitarei (capitolele 2 și 3), tendințelor actuale în dinamica structurii chitarei clasice (Idem, p. 4), structurilor din plăci din componența chitarei clasice (capitolul 5), cercetărilor experimentale privind caracteristicile mecanice, elastice și acustice ale structurilor din plăci (capitolul 6) etc., deci problemelor tehnice multiple ce au doar o tangență cu tema tezei noastre. Totodată, un interes sporit prezintă o secțiune din capitolul 2 al volumului la care ne referim (2.3) cu denumirea *Chitara – structură, sistem funcțional, istoric*, dedicată istoriei și evoluției instrumentului [Idem, pp. 13-22]. M.D. Stanciu și I. Curtu pornesc de la primele instrumente asemănătoare chitarei care „au fost descoperite și datate aproximativ 5000 de ani în urmă sub forma unor statuete sau gravuri reprezentând figurine cântând la chitară" [Idem, p. 13]. Din punct de vedere geografic, acestea provin din India Antică și Asia Centrală. Aici au apărut și primele denumiri ale instrumentului. Autorii afirmă că „după unii etimologi, termenul de chitară provine din termenul de cithara (sitar), utilizat pentru instrumentele cu corzi din Asia Centrală" [Ibidem].

În ceea ce privește termenul actual de chitară, el a fost adoptat în engleză ca *guitar*, în spaniolă ca *guitarra*, fiind un derivat din cuvântul grecesc *kithara*. În limba română acest termen

a venit fie din greacă, fie din italiană (etimologii nu pot ajunge la un consens în această privință). Conform relatărilor M.D. Stanciu și I. Curtu, „alte surse sugerează că numele instrumentului poate deriva dintr-o combinație a doi termeni: rădăcina *guit* de origine indoeuropeană, similar cu sanscritul *sangeet* (muzică) și sufixul *tar* – un termen general pentru coardă" [Ibidem].

O altă ipoteză a originii denumirii instrumentului vine din limba persiană. După cum relatează autorii, „Cuvântul *quitara* reprezintă în limba arabă un nume dat instrumentelor din familia lăutelor. Lăuta antică iraniană numită și *tar* – în persană, a fost regăsită, de asemenea, în termenul chitara, *tar* fiind un cuvânt vechi de mii de ani care se referă la variația numărului de corzi ale unui instrument" [18, p. 14].

O popularitate enormă acest instrument capătă în cultura spaniolă, termenul *guitarra* fiind asimilat după secolul al IX-lea, când, grație invaziei maurilor, instrumentul a ajuns în Iberia. Mai târziu, în secolele XII-XIV, au fost descoperite primele consemnări documentare privind folosirea chitarei prezentate în două forme principale: *guitarra latina* și *guitarra moresca* [Ibidem].

Ambele instrumente au fost practicate la curtea regală din Spania, iar ulterior, la începutul secolului al XIV-lea, și la curtea Angliei. În perioada Renașterii apare un alt tip de chitară – hibrid cu denumirea *vihuela spaniola* [Ibidem], un instrument care a rezistat până în anii 70 ai secolului al XVI-lea, având corpul chitarei și stilul de interpretare apropiat lăutei.

Apariția unei structuri sau construcții asemănătoare unei chitare moderne datează din anul 1487, când Johannes Tinctoris face o referire la o chitară inventată de catalani, a cărei construcție avea patru corzi duble [Ibidem]. În perioada renascentistă, după cum afirmă cercetătorii, chitara este considerată un instrument laic și se dezvoltă concomitent cu muzica trubadurilor. Drept exemplu servesc primele ediții notografice pentru chitară, printre care prima publicație în istorie ce include muzica pentru chitară *Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela* (1546) de Alonso Mudarra, urmată de culegeri pentru chitară cu cinci corzi semnate de Adrian Le Roy (1551-1555), *Guitarre Royal/Chitara Regală* de F. Corbetta (1674), dedicată lui Louis al XIV-lea ș.a.

În perioada barocului, construcția chitarei s-a schimbat. A fost adăugată a șasea coardă și au fost eliminate corzile duble. Muzica pentru chitară în această perioadă este strâns legată de numele lui Fernando Sor, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi și Dionisio Aguada. Un eveniment extraordinar are loc la Londra în 1817, când chitaristul Fernando Sor susține un concert solo la Filarmonica din Londra [Ibidem]. Acest eveniment marchează schimbarea statutului chitarei în cultura muzicală occidentală și transformarea ei într-un instrument cult și academic.

În secolul al XIX-lea popularitatea chitarei crește, iar cele mai de seamă personalități confecționează chitare (de exemplu, Stradivarius) sau cântă la chitară și scriu muzică pentru ea (N. Paganini). O epocă nouă coincide cu sfârșitul secolului al XIX-lea, când „chitara «reînvie» din

punct de vedere al formei datorită lui Antonio Torres care remodelează design-ul cutiei de rezonanță a chitarei și proporțiile gât-cutie în formele cunoscute astăzi, iar din punct de vedere muzical, aceasta se relansează din punct de vedere al expresivității muzicale, datorită lui Francisco Tarrega care compune faimoasa piesă pentru chitară: *Recuerdos De La Alhambra*" [18, p. 16].

Așadar, cartea *Dinamica structurii chitarei clasice*, scrisă de M.D. Stanciu și I. Curtu, reprezintă o viziune proprie asupra evoluției chitarei în cultura muzicală europeană, trasând cele mai importante direcții și marcând schimbările decisive ale instrumentului. Totodată, prezentarea oferită de autori este una succintă și, uneori, schematică și cere o completare substanțială, o căutare a altor surse și informații privind istoria și evoluția instrumentului. În același timp, nu poate fi subapreciat aspectul constructiv al chitarei cercetat de către autorii cărții, mai ales în cadrul secțiunii 2.3.2. *Evoluția formei constructive a chitarei*. Trebuie adăugat că această carte este bogat ilustrată, conține mai multe rezultate ale cercetărilor științifice din domeniul ingineriei lemnului, rezistenței materialelor etc., fapt ce confirmă un loc aparte al acestei surse despre chitara clasică modernă în lista surselor de referință.

Un mare interes prezintă sursele dedicate istoriei chitarei în spațiul românesc. În acest context, o semnificație aparte capătă sursele semnate de T.T. Burada și T. Alexandru. Un prim articol intitulat „Ghitara" se regăsește în studiul lui T.T. Burada *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*. Deși este concis, acesta conține niște date inedite privind rolul instrumentului în cultura muzicală românească. Muzicologul ieșean prezintă un scurt istoric al originilor chitarei, începând cu antichitatea europeană și orientală, afirmând următoarele: „se crede că e tot așa de veche ca și harpa" [14, p. 116], apoi întreprinde o trecere în revistă a evoluției instrumentului în Spania, Franța și Germania. Totodată, pentru noi o valoare aparte capătă informațiile referitoare la răspândirea chitarei în spațiul românesc. „Ghitara, după cât ne spun bătrânii, – afirmă autorul – s-a introdus în țară cam pe la finitul domniei lui Ioniță Sturza Voievod. Boierii și cucoanele se îndeletniceau foarte mult cu studiul ghitarei, ce se află prin toate saloanele, fiind în timpurile vechi instrumentul lor cel mai favorit." [Idem, p. 117]. Instrumentul asigura acompaniamentul vocii în cântece cu tentă lirică. Din afirmațiile autorului, „el servea junilor boieri a acompania vocea, cântând serenade pe străzi, pe sub ferestrele pasiunilor lor, exprimându-și prin această armonie suferințele de care erau cuprinși și care le ardeau sufletul. Ghitara, acompaniind vocea, produce cel mai frumos efect" [Ibidem]. Teodor T. Burada mai relatează că una dintre primele doamne care cânta la chitară era Elena Asachi. În 1818 ea „a început a cânta prin saloanele boierilor romanțe italiene și franceze, pentru a răspândi gustul muzical în societate și a înlocui prin ele cântecele nazale ale muzicii orientale, care pe atunci erau foarte stimate de aristocrația noastră" [Ibidem].

După cum susține autorul, o altă personalitate notorie a culturii românești care s-a ocupat serios cu chitara a fost Vornicul Teodor Burada. „El dădea și lecții în pensionatul său de domnișoare, înființat în anul 1831. El a compus și o metodă de ghitară care urma a se tipări în anul 1833” [Ibidem], care conținea arii, dansuri și cântece semnate de el. Deși manuscrisul acestei gramatici pentru chitară n-a fost editat și s-a păstrat parțial în arhiva personală a lui T.T. Burada, având doar 12 file, el poate fi considerat primul manual de chitară în spațiul românesc. Printre alți muzicieni care au cântat la chitară în prima jumătate a secolului al XIX-lea, menționați de T.T. Burada, au fost: „(…) Ioan și Leonard Bancherul, Cosinski, Papazolu-Zineanu și alții” [14, p. 118]. Totodată, după cum se vede din materialele menționate, interesul față de acest instrument în România secolului al XIX-lea a fost unul destul de modest.

În cartea sa *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, T. Alexandru pornește de la datele oferite de T.T. Burada, începând cu ideea că „chitara ar fi fost introdusă în Principate pe la începutul secolului al XIX-lea, devenind instrumentul preferat al burgheziei” [8, p. 119]. Pe acea vreme cei mai renumiți chitariști erau Ioan Cartu și Leonard Bancherul, iar sulgerul Teodor Burada dădea lecții de chitară elevilor și a elaborat o gramatică proprie de chitară, alcătuită din arii, dansuri și cântece, care, cu părere de rău, nu a fost editată.

Conform opiniei lui T. Alexandru, „în scurtă vreme, chitara a pătruns în tarafurile lăutărești din orașe și târguri, înlocuind cobza cu care acompaniau cântăreții, în timp ce din saloanele protipendadei a izgonit-o pianul” [Ibidem]. Ulterior chitara se răspândește în tarafurile lăutărești din Oltenia și Maramureș, dar în orașele Munteniei și Moldovei se folosește un instrument cu șase coarde, acordat „italienește” [Ibidem]. Iată cum arată un astfel de acordaj: E-A-d-g-h-e[1].

Sub aspect muzical, chitara interpretează niște formule de acompaniament alcătuit din alternarea basului cu acorduri. Concomitent, T. Alexandru subliniază că chitara „are mari posibilități ritmice și armonice, putând să dea acorduri pe trei, patru, cinci sau chiar pe toate șase coardele” [Ibidem]. Conform opiniei autorului citat, lăutarii deseori modificau chitarele obișnuite, scoțând două sau trei strune, drept urmare introducând un acordaj propriu. În Maramureș exista o tradiție de cântat pe două coarde acordate pe sunete *re-la*, cu acompaniamentul construit pe baza unui ritm ostinato. Adăugăm în paranteze niște particularități interpretative amuzante. Astfel, „lăutarii olteni ciupesc strunele chitarei cu o pană de gâscă sau cu mâna și le calcă cu cele patru degete ale mâinii stângi, fără cel mare” [8, p. 120], iar maramureșenii ciupesc coardele cu un plectru de lemn, considerând că pana de gâscă este prea moale și nu contribuie la producerea unui sunet mai tare.

Un alt grup de surse editate în România îl constituie diferite dicționare muzicale care acumulează datele de bază privind construcția, evoluția tehnică, procedeele interpretative. Unul

dintre ele este *Tratat de teoria instrumentelor* de Nicolae Gâscă, editat la București în 1998. În cadrul unui articol dedicat chitarei – scurt, dar foarte relevant – cercetătorul introduce niște date istorice importante privind evoluția chitarei.

Autorul scrie că chitara „este unul din vechile instrumente ale Orientului, aduse de arabi în Europa. Mult timp a avut numai 4 rânduri de coarde: una simplă și 3 duble. Numărul coardelor ajunge la mijlocul secolului al XVIII-lea la 6. Tot acum s-a stabilit și acordajul actual al instrumentului" [15, p. 86]. Secțiunea respectivă conține niște date privind notarea sunetelor destinate chitarei sau descrierea procesului de producere a sunetelor pe fiecare coardă [Idem, p. 87]. De asemenea, sunt formulate și cele mai importante posibilități și procedee tehnico-expresive ale chitarei. După cum afirmă autorul, „se pot executa cu ușurință arpegii, game, pasaje melodice, și cel mai frecvent acorduri arpegiate de cel mult șase sunete, de obicei de tonică și dominantă cu septimă, ca și mișcări paralele în terțe și sexte sau cvinte acompaniate cu terțe" [Idem, p. 88]. Din toate procedeele chitaristice, autorul se axează pe *barré, tremolo, legato, glissando, flageolete naturale* și *artificiale*. N. Gâscă atrage atenția cititorului la un procedeu specific chitarei numit *barré*, când cu scopul interpretării mai ușoare a acordului „se așează degetul arătător plat într-o căsuță, pe mai multe coarde" [Ibidem]. Uneori, precizează autorul, „utilizează în acest scop o bară metalică numită *capodastru*, ce se poate fixa pe gât, modificându-se astfel acordajul instrumentului" [Ibidem].

Din cauza faptului că specificul constructiv al chitarei nu permite producerea unor sunete lungi, sunt introduse niște explicații tehnice privind executarea procedeelor sus-numite. „Notele lungi se realizează prin tremolo, iar legato, prin vibrație" [Ibidem] – precizează N. Gâscă. „În urcare, se ciupește coarda pentru obținerea primului sunet, după care degetul cade ca un ciocănel pe spațiul corespunzător celui de-al doilea sunet, fără a se ciupi din nou coarda, care fiind în vibrație emite și al doilea sunet" [Ibidem]. Explicații asemănătoare se atribuie și notelor lungi în coborâre. Autorul vine cu explicații și referitor la flageoletele naturale și artificiale.

Concluzionând informațiile despre chitară, N. Gâscă aduce exemple de folosire a chitarei în muzica universală, precum *Damnațiunea lui Faust* de H. Berlioz, *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, *Otello* de G. Verdi, *Simfonia a 7-a* de G. Mahler, *Serenada*, op. 24 de A. Schönberg, baletul *La piață* de M. Jora ș.a.

Articolul despre chitară din *Dicționarul de instrumente muzicale* de V. Bărbuceanu [10, pp. 52-54] este, în linii mari, asemănător cu alte surse deja prezentate. Aici sunt expuse succint datele privind originile instrumentului, evoluția lui – atât tehnică, cât și expresivă, se descrie perioada contemporană a instrumentului, sunt enumerate varietățile constructive ale chitarei. În plus, aici putem identifica numele celor mai de seamă interpreți de muzică cultă la chitară clasică

modernă din România: Vasile Colțea, Liviu Georgescu, Constantin și Aurelian Andrei, Valentin Farcaș, Ioana Gandrabur, Attila Guitar Weinberger, Cătălin Ștefănescu, Eduard Panfil ș.a. [Idem, p. 54].

Un alt grup de surse dedicat chitarei clasice moderne este alcătuit din manuale de chitară, ghiduri metodice, metode de predare, care oferă cititorului posibilitatea de a studia chitara în mod autodidact. Toate aceste surse se bazează pe marea popularitate a instrumentului, care este considerat pe bună dreptate cel mai popular instrument al secolului al XX-lea (nu credem că în primele decenii ale secolului al XXI-lea situația s-a schimbat radical). De obicei, toate sursele de această natură au o structură similară: simboluri, sisteme de notație, game și moduri, acorduri și relații armonice, dicționar de termeni, procedee ritmice etc. În acest grup se încadrează *Manualul de chitară* de Gabriel Petric [17] ș.a.

Dar, chiar dacă astfel de surse acumulează mai multe date concrete și informații ce țin de didactica instrumentului, ele sunt destinate preponderent amatorilor de muzică și, prin urmare, toate datele sunt expuse într-o formă adaptată, simplificată. Acest grup de surse include, de asemenea, multe școli video postate pe Internet, de exemplu în rețeaua Youtube, oferind utilizatorilor o multitudine de programe educaționale și metode de predare online. În acest sens, chitara rămâne cel mai răspândit și solicitat instrument în practica muzicală actuală.

Imaginea istoriografiei contemporane românești privind chitara clasică modernă ar fi fost incompletă fără tezele de doctor elaborate și susținute de cercetători din România. Interesul față de tematica chitaristică este sporit, fapt confirmat prin aparițiile recente. Astfel, în 2011 chitaristul Costin Soare obține titlul de *Doctor în Muzică* cu teza intitulată *Sonata pentru chitară în perioada 1920-1950 – Generația neoromantică*.

În 2016 la Universitatea Națională de Muzică din București au fost susținute două teze de doctorat: *Stilemele creației pentru lăută și teorbă a lui Giovanni Girolamo Kapsberger în interpretarea la chitara clasică*, autorul fiind Nicu-Claudiu Lobonț, și *Repere stilistice în creația pentru chitară a compozitorului Mauro Giuliani*, semnată de Tudor Niculescu-Mizil. În baza tezei lui T. Niculescu-Mizil a fost editată cartea *Ipostaze tehnico-interpretative chitaristice în creația compozitorului Mauro Giuliani*, al cărei volum cuprinde 219 pagini [16]. În 2018, la Școala doctorală „Sigismund Toduță" a Academiei de Muzică „Gh. Dima", Luis Angel Sáncez Avila susține teza de doctor *Creația pentru chitară a compozitorilor latino-americani.* Aceste exemple demonstrează interesul sporit al cercetătorilor din România față de problematica chitarei clasice moderne. Cu toate acestea, considerăm că problematica chitarei în cercetarea românească încă nu este epuizată. Legătura evoluției constructive, a practicii interpretative și componistice cu dezvoltarea repertoriului, care duce la înflorirea în secolul al XX-lea a genului de concert pentru

chitară și orchestră, este elucidată doar parțial, fapt care a determinat formularea problemei științifice a lucrării noastre.

Generalizând cele expuse anterior, trebuie afirmat că performanțele școlii științifice românești ne-au servit drept punct de reper pentru studiul nostru, punându-ne la dispoziție un volum considerabil de lucrări științifice de valoare. Totodată, subliniem că nu există un studiu specializat dedicat evoluției repertoriului chitaristic în contextul evoluției instrumentului.

1.3. Chitara clasică modernă în lumina istoriografiei muzicale rusești

Literatura științifică în limba rusă dedicată chitarei clasice moderne este destul de bogată, eterogenă și versatilă din punctul de vedere al genurilor, tematicii, abordării științifice etc. Nu ne propunem drept scop de a descrie toate lucrările dedicate chitarei, axându-ne doar pe cele mai importante dintre ele. Astfel, ediția *Классическая гитара в России и СССР*, alcătuită de M. Iablokov [88], însumează un șir larg de articole dedicate interpreților, compozitorilor și maeștrilor de chitară. Un anumit interes prezintă tezele de doctor despre chitara clasică modernă în limba rusă apărute recent, ai căror autori sunt: A. Petropavlovski, V. Ganeev, K. Ilghin, D. Krutikov [87; 81; 83; 85].

Tematica acestora cuprinde specificul evoluției chitarei clasice pe teritoriul Rusiei, relațiile dintre două construcții diferite de chitară – cu șase coarde și cu șapte coarde, alte aspecte specifice naționale sau regionale, precum și dezvoltarea unor școli locale de interpretare sau de predare a acestui instrument. Spunem între paranteze că și problemele legate de aspectele educaționale, locul și importanța instrumentului în sistemul de învățământ superior din Federația Rusă sunt, de asemenea, incluse în discursul științific al autorilor nominalizați.

Scopul referirii la aceste surse se explică prin faptul că cercetarea lucrărilor autorilor din Rusia ne permite o analiză comparativă a evoluției instrumentului din Rusia și România și, prin urmare, poate contribui la identificarea specificului evoluției instrumentului pe teritoriul Republicii Moldova, a cărei artă interpretativă a sintetizat elementele ambilor culturi muzicale.

Ca și savanții români, în cadrul capitolului 1 al lucrării sale *Гитара в камерном ансамбле*, A. Petropavlovski prezintă tradiția vest-europeană a interpretării la chitară clasică. Periodizarea lui coincide în linii mari cu tradiția vestică de cercetare a evoluției chitarei clasice moderne. Autorul evidențiază diferite epoci, nominalizând perioada timpurie, epoca medievală, Renașterea, secolul al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea și sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea. O etapă aparte o reprezintă perioada ale cărei limite cronologice sunt anii ’30-40 ai secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea [87, p. 12], iar epoca modernă se extinde de la începutul secolului trecut până la etapa actuală [Idem, p. 13].

Evoluția chitarei pe teritoriul Rusiei are o altă periodizare, ea fiind determinată de specificul dezvoltării acestui instrument. Astfel, în cadrul capitolului 2. *Развитие камерно-ансамблевого музицирования с гитарой в России*, A. Petropavlovski enumeră următoarele etape: (a) perioada de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la mijlocul secolului al XIX-lea, când are loc apariția chitarei în Rusia și creșterea popularității atât a chitarei cu șapte coarde, cât și a celei cu șase coarde; (b) a doua jumătate a secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea și (c) secolul al XX-lea – primele două decenii ale secolului al XXI-lea (perioada modernă).

Un interes sporit pentru cercetare prezintă capitolul 3 al lucrării, care este dedicat posibilităților muzical-expresive ale chitarei în cadrul ansamblului cameral. Cercetătorul delimitează cinci domenii diferite de interpretare camerală cu participarea chitarei clasice moderne: chitară cu pian, chitară cu vioară, chitară cu flaut, chitară cu voce și duetul de chitare [87, p. 18], afirmând că aceste componențe instrumentale nu doar că sunt cele mai răspândite și tradiționale, ci și oferă posibilitatea de a „scoate la iveală capacitățile instrumentului în ceea ce privește mijloacele de bază ale expresivității – factura muzicală, echilibrul sonor, dinamica, timbrul, ritmul, articulația, tehnicile specifice și efectele sonore” [Ibidem].

Pornind de la teza că ansamblul cameral este unica sferă care asigură „legătura practică a interpretării la chitară cu cântarea la alte instrumente, precum și cu tradiția de interpretare camerală în general” [Ibidem], autorul consideră că anume studiul posibilităților expresive ale chitarei în cadrul ansamblului cameral facilitează evidențierea naturii unice a instrumentului, realizată în interacțiunea nemijlocită cu alte instrumente [Ibidem].

În cadrul cercetării lui A. Petropavlovski se scot în evidență trei etape ale evoluției interpretării camerale cu participarea chitarei: acompaniament, diferite tipuri de ansambluri și ansamblul cameral ca un apogeu de interpretare în ansamblu. Vom comenta specificul fiecărei etape.

Acompaniamentul reprezintă forma cea mai veche, arhaică a muzicii de ansamblu, cauzată de necesitatea omului de a susține diferite forme ale vieții sociale, precum recitarea, dansul sau cântul. La această etapă, chitara este utilizată ca un instrument de coarde, ale cărui morfologie și posibilități armonice sunt cele mai potrivite pentru acompaniament. „Din punctul de vedere al utilizării posibilităților muzicale expresive ale chitarei – relatează cercetătorul – la această etapă se utilizează, în principal, funcțiile armonice și metroritmice simple ale instrumentului” [87, p. 23]. În ceea ce privește repertoriul din etapa respectivă, putem vorbi despre muzica folclorică sau formele mai simple ale muzicii tradiționale ale diferitelor popoare care practicau chitara. Etapa a doua se referă la *ansamblu* și presupune o anumită egalitate a membrilor ansamblului atât din punct de vedere funcțional, cât și din punctul de vedere al aspirației lor de a dezvălui posibilitățile

expresive ale instrumentelor. Prin urmare, la această etapă se observă creșterea profesionalismului tuturor muzicienilor, inclusiv al chitariștilor. Sub aspect repertorial, în afară de creații folclorice, apar și multiple prelucrări ale muzicii clasice.

Etapa a treia – *ansamblul cameral* – reprezintă, după același autor, cea mai înaltă formă de muzică de ansamblu. Ea „sugerează o utilizare mai completă a mijloacelor de exprimare pe care le are fiecare instrument al ansamblului; orientarea pe un parteneriat egal și implementarea la maxim a unei sarcini de creație" [Idem, p. 24]. Realizarea acestor obiective include prezența a trei factori importanți: (a) specificul estetic care corespunde scopurilor muzicii de cameră; (b) un repertoriu original care reflectă natura estetică a acestuia și cuprinde diferite genuri – de la miniaturi instrumentale până la forme ciclice de amploare (suite, sonate), și (c) un nivel profesionist sporit al interpreților, ceea „ce îi permite nu numai de a realiza sarcinile puse, prezentate mai sus, utilizând la maxim posibilitățile instrumentului, ci și să exploreze activ și să extindă limitele acestor oportunități" [Ibidem].

Generalizând sistematizarea expusă mai sus, A. Petropavlovski notează că toate trei elemente enumerate coexistă, suprapunându-se. Așadar, toate etapele de evoluție ale chitarei clasice moderne sunt prezente în cultura muzicală contemporană.

Din punctul de vedere al istoriei și evoluției chitarei clasice moderne, merită adăugate următoarele: modelul prezentat de A. Petropavlovski, în opinia noastră, poate fi privit ca unul complet și suficient doar în contextul muzicii de cameră (conform tematicii cercetării lui A. Petropavlovski), dar în context mai larg – al repertoriului integral destinat chitarei clasice moderne – se cere o cercetare a modelului propus cu o altă etapă, și anume folosirea chitarei clasice moderne în ipostază de instrument solistic.

Conștientizând faptul că aceasta depășește limitele muzicii de cameră, considerăm că anume folosirea chitarei clasice moderne ca instrument *solo* în cadrul interpretării concertelor pentru chitară și orchestră simfonică poate fi privită ca un apogeu al dezvoltării instrumentului în muzica universală cultă. Această etapă coincide cu activitatea prolifică a celui mai important interpret la chitară clasică modernă a secolului al XX-lea, muzicianul spaniol Andrés Segovia, care a influențat compozitorii pasionați de arta lui interpretativă să compună concerte pentru chitară și orchestră. Anume sub influența artistului iberic, compozitorul brazilian H. Villa-Lobos a scris *Concertul pentru chitară și Orchestră mică*, care pe data de 6 februarie 1956 a fost interpretat în premieră absolută de A. Segovia și Orchestra Simfonică din Huston, SUA. Un alt exemplu de acest gen se referă la creația compozitorului italian Mario Castelnuovo-Tedesco.

În anul 1932 la festivalul Societății Internaționale de Muzică Contemporană, desfășurat la Veneția, Mario Castelnuovo-Tedesco l-a cunoscut pe chitaristul spaniol Andrés Segovia. Întâlnirea

l-a inspirat să-și scrie *Concertul de chitară nr. 1*, unul dintre primele aproape o sută de compoziții pentru acest instrument, ceea ce i-a asigurat reputația unuia dintre cei mai importanți compozitori pentru chitară din secolul al XX-lea. După *Concertul nr. 1* în *re major*, op. 99, care a apărut în 1939, M. Castelnuovo-Tedesco scrie în 1953 *Concertul nr. 2* în *do major*, op. 160. În afară de operele muzicale nominalizate, merită a fi menționat faimosul *Concierto de Aranjuez*, scris în 1939 de compozitorul spaniol Joaquín Rodrigo.

Lucrarea lui V. Ganeev *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса* dezbate un șir de probleme legate de statutul instrumentului în cultura și didactica muzicală rusă. Autorul afirmă că în Federația Rusă s-a format o situație paradoxală, când chitara clasică modernă este privită și tratată ca un instrument popular. O astfel de abordare s-a dezvoltat grație faptului că din punct de vedere istoric pe teritoriul Rusiei coexistă mai multe soiuri de chitară (inclusiv așa-numită „chitară rusă" cu șapte coarde), precum și din cauza unei perioade sociopolitice specifice, însoțite de dictatul ideologic și izolarea Rusiei de comunitatea culturală mondială [81, p. 3].

Autorul afirmă că „În conformitate cu statutul unui instrument popular, s-a format un sistem educațional în cadrul căruia chitara clasică modernă se predă la departamentele sau catedrele de instrumente populare la toate nivelele (primar, secundar, superior). Această prevedere nu corespunde esenței academice a chitarei clasice." [Ibidem]. Potrivit opiniei cercetătorului, se cere o schimbare esențială a atitudinii față de instrument și rolul lui, legată de modernizarea procesului educațional existent [Ibidem].

În lucrarea *Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство* [83], cercetătorul rus K. Ilghin își concentrează atenția asupra specificului evoluției chitarei în spațiul rusesc. Subiectul cercetării îl reprezintă coexistența în cultura muzicală rusă a două tipuri de chitară începând cu secolul al XVIII-lea până în prezent. Chitara clasică în cultura rusă capătă denumirea de „chitară spaniolă", având construcția cu șase coarde și acordajul caracteristic chitarei clasice moderne. Chitara rusă, numită uneori „chitară poloneză", se deosebește, la rândul ei, prin numărul de coarde (șapte) și acordajul pe sunetele trisonului sol major. O altă deosebire a chitarelor constă în faptul că pentru „chitara rusă", de obicei, se utilizează coarde metalice în comparație cu coarde din mat pentru chitara clasică modernă.

Merită menționat faptul că chitara cu șapte coarde a fost răspândită doar pe teritoriul Rusiei (sau în diaspora rusă), devenind o varietate națională a instrumentului. În ceea ce privește raportul ambelor tipuri de chitară, autorul scrie că, din punct de vedere istoric, coexistența a două tipuri de instrumente este o trăsătură unică a culturii muzicale ruse. Deși niciunul dintre aceste tipuri de chitare nu poate fi tratat ca secundar, de-a lungul secolelor XVIII-XX raportul dintre ele s-a

schimbat semnificativ. Din materialele lucrării putem trage concluzia că, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până la începutul secolului al XX-lea, chitara cu șapte coarde predomină în cultura muzicală rusă, iar de la începutul secolului al XX-lea crește rolul chitarei clasice moderne cu șase coarde [Idem, p. 6].

K. Ilghin dezvăluie și unele obstacole în dezvoltarea artei chitaristice din Rusia. Astfel, folosirea chitarei ruse a avut loc preponderent în cercurile amatorilor. Prin urmare, acest instrument a fost tratat mai degrabă ca un instrument popular. Ulterior, din cercurile amatorilor s-a format o comunitate de interpreți profesioniști, s-a dezvoltat repertoriul concertistic pentru chitară, s-a ridicat nivelul interpretativ. Un alt obstacol, menționat și de alți cercetători, avea o natură ideologică. De exemplu, la mijlocul secolului al XX-lea chitara a fost privită ca un „instrument cosmopolitic" [Idem, p. 18], fapt ce a dus la lipsa de susținere a chitarei și a chitariștilor în comparație cu alte instrumente.

Deși lucrarea lui Denis Krutikov, intitulată *Гитарное искусство Петербурга-Петрограда-Ленинграда в первой половине XX века*, se axează doar pe istoria instrumentului în Sankt Petersburg, tezele acesteia demonstrează procesele principale legate de evoluția instrumentului în Rusia. Autorul afirmă că „prima jumătate a secolului al XX-lea reprezintă o etapă complexă și importantă în dezvoltarea artei chitaristice, o perioadă de apariție a conceptelor moderne privind tehnica interpretării la instrument, de formare a repertoriului, de stabilire a contactelor cu chitariștii din străinătate, precum și de instituire a sistemului de învățământ profesional de educație a chitariștilor" [85, p. 3].

Toate procesele sus-numite sunt studiate pe baza culturii muzicale a unei metropole rusești – Sankt Petersburg. Ca și autorii altor lucrări analizate în cadrul articolului respectiv, D. Krutikov confirmă dificultățile de ordin politic, ideologic și economic care au influențat negativ evoluția chitarei clasice moderne, printre care lipsa școlii de predare a instrumentului în perioada menționată, atitudinea de subestimare a chitarei ca instrument al amatorilor, ale cărui posibilități expresive se limitează doar la acompaniament etc.

Concomitent, sunt evidențiate și influențele pozitive asupra dezvoltării artei de interpretare la chitară, datorate turneelor muzicienilor din străinătate – din țările europene sau din continentul american. Această tradiție are o istorie îndelungată. Autorul relatează că pe scenele din Sankt Petersburg au evoluat M. Giuliani și F. Sor, iar în anii 1920-1930 chitaristul spaniol A. Segovia a vizitat, în repetate rânduri (1926, 1927, 1930 și 1936), Rusia [Idem, p. 15]. Colaborarea muzicienilor locali cu genialul chitarist spaniol a contribuit la dezvoltarea repertoriului, îmbogățirea tehnicilor de interpretare și recunoașterea chitarei clasice moderne ca instrument

solistic. A. Segovia a influențat trecerea masivă a muzicienilor locali de la „chitara rusă” la „chitara spaniolă”.

În lucrarea semnată de D. Krutikov găsim niște date foarte importante: „posibilitățile muzicale ale chitarei au fost apreciate de muzicologul și compozitorul B. Asafiev, ceea ce a avut un impact pozitiv asupra dezvoltării interpretării la chitară din Leningrad. Compozitorul a creat un număr impunător de lucrări pentru chitară clasică modernă, inclusiv *Concertul pentru chitară și orchestră*” [Idem, p. 20]. Creația în discuție a fost finalizată în clavir în 1939, iar versiunea pentru orchestră în 1940. Acest fapt confirmă nu doar evoluția rapidă a repertoriului pentru chitară clasică modernă în cadrul școlii componistice din Leningrad, ci și ipoteza noastră că anume genul de concert reprezintă un apogeu al componisticului pentru chitara clasică modernă.

Concluzii la capitolul 1

1. Literatura științifică contemporană care studiază diferite aspecte ale chitarei clasice moderne conține un material științific bogat și util pentru cercetător. Unele lucrări fundamentale, ai căror autori sunt savanți din România, țările europene sau continentul american formează un suport metodologic solid și multiaspectual pentru aprofundarea tematicii evoluției instrumentului în practica muzicală universală.

2. În aria problemelor ce țin de evoluția chitarei clasice moderne se află problematica legată de istoria instrumentului în cultura europeană și americană, multiplele aspecte tehnice și tehnologice, procedeele interpretative, repertoriul universal și național, genurile și stilurile muzicale regionale care s-au format cu implicarea chitarei (*flamenco*).

3. Literatura studiată ne oferă un aparat terminologic dezvoltat și bine structurat, foarte important în procesul de cercetare a temei de studiu formulate. De exemplu, *Glosarul de semne și termeni muzicali* din cartea lui C. Andrei poate servi drept suport în utilizarea corectă a definițiilor științifice de referință. În literatura universală și românească am găsit date de valoare privind aspectele tehnologice, organologice ale chitarei, explicații detaliate privind evoluția tehnică și tehnologică a instrumentului, care, neavând o relevanță directă pentru tema tezei noastre, îmbogățesc totuși perceperea proceselor de creație în corelație cu progresul tehnic și tehnologic (cartea M.D. Stanciu și a lui I. Curtu).

4. Un loc aparte îl ocupă școala rusă de interpretare la chitara clasică modernă, care a influențat și cercetările științifice din această țară. Tradițiile de interpretare la chitara clasică modernă din Rusia s-au format în condiții muzicale specifice, și anume: (a) coexistența a două instrumente diferite; (b) lipsa școlii naționale de interpretare la chitara cu șase coarde, problemă soluționată doar în jumătatea a doua a secolului trecut; (c) evoluția în creștere accelerată a

repertoriului alcătuit din diferite genuri, inclusiv *Concertul pentru chitară și orchestră* semnat de ilustrul muzicolog-academician și compozitor B. Asafiev în prima jumătate a secolului al XX-lea. Materialele studiate scot în evidență problema raportului universal-național în evoluția chitarei clasice moderne pe parcursul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XX-lea.

5. În lucrările studiate am atestat o lacună în ceea ce privește cercetarea rolului concertului pentru chitară și orchestră ca punct culminant în dezvoltarea muzicii scrise pentru chitară în secolul al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea. Prezenta teză are drept scop acoperirea acestei lacune.

2. PRIVIRE ISTORICĂ ASUPRA CHITAREI DE LA ORIGINI PÂNĂ LA BAROC

2.1. Repere istorice privind etapele de evoluție a chitarei

Istoria chitarei (precum și istoria altor instrumente din familia instrumentelor cu coarde ciupite) este una bogată, fiind studiată și documentată în mai multe surse. Dintre acestea am selectat monografia lui Constantin Andrei *Chitara – tradiție și inovație*, cărțile lui Richard Mark French *Technology of the Guitar* și Júlio Ribeiro Alves *The History of the Guitar*, lucrările cercetătorilor din Rusia Aleksei Petropavlovski – *Гитара в камерном ансамбле* (Chitara în ansamblul de cameră) și Boris Volman – *Гитара* (Chitara). Pe baza acestor surse și a altor materiale disponibile (cărți, imagini, resurse online), vom realiza o sinteză a apariției și a dezvoltării interpretării chitaristice propriu-zise, precum și a instrumentelor înrudite, axându-ne pe repertoriul și tratarea instrumentului în practica muzicală din anumite perioade istorice.

În acest scop, pentru sistematizarea materialelor și a datelor de natură istorică privind evoluția stadială a chitarei, în continuare ne vom concentra atenția asupra aspectelor de periodizare a acestui proces ca principal criteriu ce îndrituiește perspectiva de studiu al manifestării și transformărilor succesive în timp ale instrumentului, evidențiind etapele de cercetare cronologică a acestuia. În această privință autorii cercetărilor de profil operează cu abordări diferite. Tradițional, sunt evidențiate următoarele etape de evoluție a instrumentului: instrumente cu coarde ciupite timpurii, Renașterea și primele chitare, era barocului, clasicismul și romantismul timpuriu și, în sfârșit, chitara clasică modernă. Această etapizare se reflectă, de fapt, în lucrările mai multor autori: C. Andrei, J.R. Alves, A. Petropavlovski ș.a., cu unele inconsecvențe.

Astfel, dacă punem în centrul atenției criteriul istorico-stilistic, atunci vom aduce ca exemplu poziția lui C. Andrei, care evidențiază următoarele perioade: originile instrumentului în perioada antică (Egiptul și Roma), epoca medievală, perioada renascentistă, barocul, perioada clasică, romantismul și secolul al XX-lea [9, p. 5, 7, 9, 65, 135, 162, 176]. Cercetătorul A. Petropavlovski, la rândul său, oferă o periodizare care, în linii generale, coincide cu cea expusă anterior, cu unele excepții. După autorul rus, evoluția chitarei conține următoarele etape: perioada timpurie; Evul Mediu; epoca Renașterii; secolul al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea, sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea; anii ’30-40 ai secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea; și secolul al XX-lea ca o etapă contemporană în istoria instrumentului [87, pp. 9-13]. După cum putem observa, această periodizare este mai detaliată în comparație cu celelalte.

În opinia noastră, în toate periodizările sus-menționate sunt îmbinate trei criterii diferite: primul criteriu este unul constructiv-tehnologic, iar cel de-al doilea include (în afară de chitara

propriu-zisă) predecesorii chitarei clasice moderne, care au influențat construcția și metodele de interpretare la aceasta); al treilea criteriu având o natură istorico-stilistică pe larg răspândită în istoria artelor, inclusiv istoria muzicii universale. Vom urmări această tradiție îmbinând datele referitoare la evoluția constructivă a instrumentului cu orientarea la un anumit stil muzical.

Este important să menționăm că în centrul atenției noastre se află repertoriul pentru chitară privit sub aspect evolutiv. Ne vom axa pe următoarea clasificare: originile chitarei (Antichitate și epoca medievală), Renaștere, baroc, clasicism, romantism, secolele XX-XXI.

2.2. Originile chitarei (Antichitate și epoca medievală)

Istoria a consemnat mai multe dovezi privind existența instrumentelor cu coarde ciupite în civilizația europeană și universală. Astfel, savantul român C. Andrei scrie despre „un instrument care avea taste de mat legate pe gât ce poate fi considerat predecesorul chitarei și al tuturor instrumentelor cu gât și coarde ciupite în formă de arc. Dezvoltările ulterioare au făcut acest instrument să fie și mai asemănător, ca formă, cu chitara. O imagine descoperită de către egiptologul Ernesto Schiaparelli, datată în jurul anului 5000 î.Ch., ne redă foarte clar schema chitarei care semăna cu cea din zilele noastre" [9, p. 5].

După cum subliniază R.M. French, „Instrumentele muzicale cu coarde par să fi făcut parte din cultura umană cel puțin atât timp cât au existat înregistrări scrise. Cu siguranță, există dovezi clare despre utilizarea instrumentelor cu coarde în urmă cu mai bine de 4700 de ani" [31, p. 1]. Autorul menționează că „Cel puțin două lire au fost găsite în săpături arheologice la Ur, un vechi oraș sumerian (pe teritoriul Irakului contemporan)" [Ibidem].

Chitara își începe existența în perioada antică a Orientului Apropiat, „unde arheologii au găsit instrumente și reprezentări ale acestora, piatră de temelie pentru istoria relativ incertă a nașterii acestui instrument. Printre artefactele excavate în Babilon, cele mai relevante au fost plăcile de argilă datând din perioada 1900-1800 î.Ch. Acestea reprezentau personaje nude cântând la instrumente muzicale ce aveau un aspect asemănător cu cel al chitarei" [9, p. 4].

O constatare asemănătoare găsim și în cercetarea lui A. Petropavlovski, care scrie: „Primele dovezi ale răspândirii pe scară largă a instrumentelor cu corzi ciupite datează din mileniul III-II î.H. Diferite surse (arheologice, numismatice etc.) datate din această perioadă indică existența diferitelor ansambluri – atât magice, cât și de cult și de divertisment. Instrumentele cu corzi ciupite erau un atribut aproape indispensabil al unor astfel de ansambluri" [87, p. 9].

Imaginile antice ne conturează o viziune generală privind instrumentele sus-numite: „instrumentele aveau corpurile și gâturile diferențiate, iar spatele era, fără îndoială, plat; felul în care instrumentul se sprijinea pe pieptul preotului sugerează posibilitatea unei forme arcuite. Este

clar că mâna dreaptă ciupea coardele, dar, din păcate, numărul coardelor nu poate fi precizat. Pe o altă placă se observă însă că instrumentul are cel puțin două coarde. Mărturii despre instrumente asemănătoare chitarei au fost găsite în Assyria, Susa (un oraș antic din nordul Golfului Persic, capitala Imperiului Persan) și Luristan" [9, p. 4]. În Egiptul Antic se practicau harpele în formă de arc.

Existența unui alt instrument arhaic a cărui construcție părea mai apropiată chitarei contemporane se documentează printr-o pictură egipteană datată din 1422-1411 î.H. Pictura „arată muzicieni care cântă la o harpă și un instrument cu gâtul lung asemănător tanburului mai modern. Acest instrument cu gât este mai sugestiv pentru familia europeană de instrumente cu gât, cu coarde care s-au dezvoltat în chitară" [Idem, p. 2]. Așa se prezintă instrumentul în imaginea de mai jos [104]:

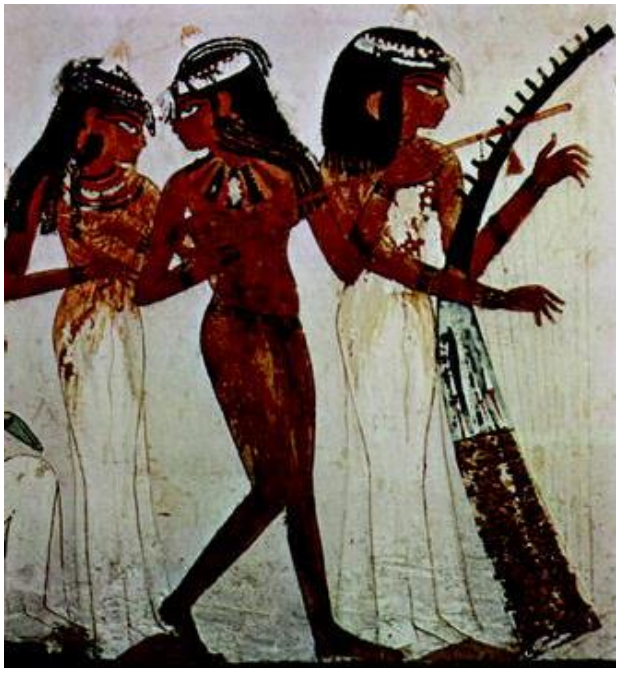


Fig. 2.1. ***Harpa egipteană***

În afară de evidențele plastice, unele ipoteze ce țin de originea chitarei le putem găsi în domeniul lingvistic, și anume studiind etimologia cuvântului *chitară*. În acest context este importantă urmărirea cuvântului *chitară* sau a cuvintelor înrudite în diferite limbi și culturi. Vom cita autorul R.M. French, care scrie: „Cuvântul persan vechi *sihtar* a devenit în opera greacă *kithara*. *Tar* înseamnă în persană coardă și există o serie de instrumente cu coarde cu cuvântul *tar* în denumirea acestora. Poate că cel mai familiar dintre acestea acum, altul decât chitara, este sitarul din sudul Asiei" [31, p. 3].

Civilizațiile și popoarele de pe diferite continente aveau instrumente cu coarde ciupite care pot fi considerate predecesorii chitarei clasice moderne. Este vorba de un areal geografic destul de

amplu: India, China, Africa, Orientul Mijlociu. În afară de aceasta, instrumentele călătoreau împreună cu alte tipuri de produse, erau transportate, ajungând în teritoriile de peste mări împreună cu mirodenii, țesături și alte mărfuri. R.M. French explică acest fapt în modul următor: „Există, așadar, toate motivele pentru a presupune că culturile îndepărtate geografic erau informate despre existența instrumentelor muzicale ale celorlalte culturi la fel cum știau și despre condimente, țesături și alte bunuri. Instrumentele cu coarde erau de obicei compacte și ușor de transportat; ne putem imagina că au fost puse în bagajul călătorilor care doreau să asculte muzică pentru a ușura monotonia călătoriilor lungi" [Ibidem].

Un alt instrument străvechi, a cărui denumire seamănă cu chitara este kithara (κιθάρα), care, de fapt, este o varietate a lirei antice grecești. Vom demonstra acest instrument folosind două imagini. Prima reprezintă sculptura lui Apollon din templul din Cyrene, Libia. Această copie a fost confecționată în secolul al II-lea pe baza originalului elenic, care, la rândul lui, datează din anii 200-150 î.H. O sculptură din colecția Muzeului Britanic de la Londra ne oferă o viziune generală asupra construcției acestui instrument. Este cunoscut faptul că lira era destul de mică și portabilă [95].

O altă dovadă a popularității kitharei și a lirei în Roma antică o constituie fresca romană, datată din anii 40-30 î.H., cu titlul *Femeia care cântă la kithara (lira)*, din colecția Muzeului Metropolitan de Artă din New York City, SUA [122]:





Fig. 2.2. *Copia sculpturii lui Apollo* (templul din Cyrene, Libia)

Fig. 2.3. *Femeia care cântă la kithara (lira),* din colecția Muzeului Metropolitan de Artă, New York City

Totodată, putem identifica niște particularități constructive ale instrumentului care se deosebesc de chitară; nu întâmplător, R.M. French afirmă: „faptul că cuvântul *kithara* seamănă cu cuvântul chitară nu este o dovadă suficientă pentru a stabili kithara ca un precursor al chitarei"

[31, p. 3]. De la cuvântul grecesc *kithara* istoria ne duce la denumirile instrumentului în diferite limbi apărute mai târziu: *qitara* (un dialect andaluzian al limbii arabe), *cithara* în latină, *guitarra* în spaniolă, *guitare* în franceză, *chitarra* în italiană și *Gitarre* în germană [Idem, p. 4]. Așadar, concluzionează cercetătorul, „derivarea numelui sugerează un instrument care și-a început existența în Persia și Grecia – aceleași locuri în care a început civilizația occidentală – și a urmat dezvoltarea culturii și studiului în Europa" [Ibidem].

În perioada la care ne referim, instrumentele cu corzi de ciupit au fost confecționate din diferite materiale, uneori exotice, cum ar fi carapacele de broască țestoasă folosite în Mesopotamia. Totodată, în Roma antică (30 î.H. – 400 d.H.) instrumentul se făcea „în întregime din lemn. Fața cutiei, din piele netăbăcită, este înlocuită cu lemnul pe care sunt cinci mici grupuri de găuri mici. O etapă importantă în evoluția chitarei o constituie apariția unei cutii de rezonanță formată din trei părți: fundul (spatele cutiei de rezonanță), eclisa și fața, ultimele fiind unite" [9, p. 6].

Cercetătorii accentuează că în această perioadă nu este vorba de chitara propriu-zisă, ci despre unele instrumente cu corzi de ciupit înrudite. Astfel, C. Andrei scrie: „nu putem abuza de termenul de chitară în cazul tuturor instrumentelor reprezentate, deoarece numele latin derivă din grecescul kithara care desemna chitara în Evul Mediu. Acesta a dat naștere la denumiri franceze ca: kitaire, quitaire, quitarre, utilizate după anul 1250" [Idem, p. 7].

Generalizând paleta organologică a epocii antice, putem afirma că evoluția mai multor instrumente cu coarde ciupite a pregătit într-o oarecare măsură apariția chitarei, care va avea loc mult mai târziu – în Evul Mediu și epoca Renașterii. Dezvoltarea instrumentelor din acest grup duce la invenția diferitelor construcții organofone, evoluția procedeelor de interpretare și a repertoriului, care vor influența ulterior și interpretarea chitaristică.

Referindu-ne la cultura muzicală a Evului Mediu, este de menționat că multiplele documente iconografice indică faptul că deja în secolele XII-XIII (și posibil mai devreme) „chitara era cunoscută pe scară largă în țările vest-europene și, în primul rând, în Spania, unde a dobândit semnificația unui instrument popular" [87, p. 10]. Dintre multiplele exemple vom enumera doar câteva.

În această perioadă istorică se evidențiază două tipuri de chitare: maură și latină (*guitarra latina* și *guitarra morisca*). Din iconografia timpului putem deduce că acest instrument era folosit pentru acompaniamentul cântului, al dansului sau ca membru al ansamblurilor instrumentale mici. După cum relatează A. Petropavlovski, „Utilizarea acestor instrumente în principal era legată de arta originală a menestrelilor și jonglerilor, despre a căror interpretare sunt destul de multe mențiuni în sursele scrise din Evul Mediu" [87, p. 10]. Anume în această perioadă istorică s-au format ansambluri instrumentale mici, care au servit drept prototipuri pentru duetele și triourile cu

participarea chitarei. Vom ilustra aspectul exterior al ambelor instrumente în figura de mai jos (chitara latină este în partea stângă și chitara maură – în cea dreaptă) [116]:



Fig. 2.4. Chitara latină și chitara maură

După cum afirmă C. Andrei, „în forma aproximativă de azi, chitara a fost adusă în Europa de către arabi când au cucerit Spania în jurul secolului al VIII-lea. Din secolul al XIII-lea (mai precis din anul 1250) se păstrează un manuscris spaniol, Cantigas de Santa Maria, atribuit lui Alfonso al X-lea înțeleptul (1230-1284). În acest manuscris sunt reprezentate distinct două tipuri de chitară: una maură și una latină" [9, p. 7]. Suplimentar, J.R. Alves menționează că *Cantigas de Santa Maria* reprezintă una dintre cele mai mari colecții de cântece monofonice din epoca medievală [20, p. 12].

Vom analiza succint diferența dintre aceste două tipuri de chitară medievală. Imaginea plasată mai sus demonstrează unele particularități constructive ale *chitarei maure*, care sunt descrise în felul următor: „Cutia de rezonanță era ovală, iar fața avea multe găuri pentru o mai bună emisie sonoră. Fundul era bombat și avea coarde metalice la care se cânta utilizând plectrul" [9, p. 8]. În comparație cu chitara maură, *chitara latină* „avea părțile laterale curbe și fundul plat. Coardele erau din mat și se ciupeau cu degetele" [Ibidem]. Comparația aspectului exterior și constructiv al ambelor varietăți ale instrumentului servește drept dovadă a faptului că chitara latină este un predecesor al chitarei moderne.

Aceste instrumente erau diferite nu doar din punctul de vedere al construcției sau al aspectului vizual, ci și din punctul de vedere al originii lor. În timp ce *chitara maură* a fost adusă de mauri, arabii de pe coasta de nord a Africii (de unde derivă și numele ei), chitara latină a ajuns în Spania din altă parte a continentului european. Astfel, după cum afirmă C. Andrei, *chitara latină* ar fi ajuns în Catalonia din Provence, iar „popularitatea câștigată de chitară poate fi atribuită naturii

nomade a trubadurilor. Odată ajunsă aici a putut traversa Spania în mâinile trubadurilor nomazi" [Ibidem].

În ceea ce privește repertoriul muzicienilor de epocă, putem presupune că genurile și formele principale ale perioadei cercetate erau piesele instrumentale simple – atât solo, cât și în diferite ansambluri – sau acompaniamentul vocii. În acest context, cercetătorul rus A. Petropavlovski scrie „despre formațiuni mici – cel mai des duete, care au devenit «prototipuri» ale ansamblurilor camerale clasice cu participarea chitarei, existente în zilele de azi" [87, p. 10].

2.3. Instrumentele cu coarde ciupite în epoca Renașterii

În epoca Renașterii chitara nu se află pe prim-plan, aceasta se dezvoltă pe lângă alte instrumente cu coarde, și anume: lăuta și vihuela, ocupând un spațiu instrumental mai larg și variat spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Concomitent, similitudinile constructive, tehnice și interpretative ale acestor instrumente permiteau o influență reciprocă a unora asupra altora, folosirea unui repertoriu comun, împrumutul procedeelor de interpretare etc. Vom examina pe rând instrumentele cu coarde ciupite care au influențat în diferită măsură formarea chitarei în sensul modern al cuvântului.

Dacă ne raportăm la documentele care s-au păstrat în arhive, colecții muzeistice, picturi și gravuri renascentiste, precum și la instrumentele muzicale care au supraviețuit de-a lungul secolelor, vom ajunge la concluzia că cel mai răspândit și solicitat instrument cu coarde ciupite în perioada Renașterii era **lăuta**, adusă în Europa din țările din est la mijlocul secolului al XIV-lea. Pentru a argumenta această idee, vom cita doar două afirmații ale cercetătorilor. Prima afirmație îi aparține lui B. Volman: „Lăuta a căpătat o semnificație specială în viața muzicală a Europei în general și a Italiei în special în timpul Renașterii, devenind cel mai popular instrument" [79, p. 9]. Aceeași idee se regăsește și în cercetarea lui C. Andrei, care relatează: „În epoca renașterii și a barocului nu a existat o preocupare prea mare pentru literatura chitaristică, în centrul atenției fiind lăuta sau alte instrumente cu coarde" [9, p. 22].

Sub aspect constructiv, „lăuta era alcătuită dintr-un corp oval, convex în partea de jos și plat în partea de sus, un gât scurt, un cap îndoit în spate cu știfturi. Numărul de corzi a ajuns la douăzeci și patru, dar cel mai frecvent a fost folosită lăuta cu cinci corzi împerecheate și una singură. Acordajul corzilor a fost foarte variat. Cântau la ea ciupind corzile cu degetele și mult mai rar cu un plectru – o mică placă ascuțită făcută dintr-o coajă de broască țestoasă" [79, p. 9].

Lăuta își are originile în țările asiatice și în Grecia: unele imagini iconografice ale acestui instrument au fost descoperite în India, iar patria instrumentului este considerată Persia antică. J.R. Alves relatează că „Perșii ar fi fost oamenii care au răspândit lăuta între arabi la începutul

secolului al VII-lea. În cultura musulmană, lăuta a atins cea mai mare proeminență printre instrumente” [20, p. 40]. Introducerea lăutei în țările europene a avut loc odată cu invazia maurilor nord-africani islamici în Peninsula Iberică. „Dominația politică a maurilor asupra creștinilor a dus la răspândirea culturii cuceritorilor asupra poporului cucerit. Era firesc ca instrumentul lor favorit să obțină un statut ridicat în noua țară” [Ibidem].

Este important să precizăm că direcțiile principale de penetrare a cuceritorilor erau Spania și Sicilia, prin urmare, lăuta își capătă cu timpul o mare popularitate în Spania și Italia. Așadar, popularitatea lăutei pe teritoriile sus-numite se datorează unui proces de influență mutuală a culturii europene și a celei arabe. Acest proces a durat până în secolul al XV-lea în Spania și, respectiv, până în secolul al XVI-lea în Italia.

Mai mulți cercetători afirmă că, sub aspect genuistic, practicile muzicale cu implicarea lăutei se bazau pe interpretarea solo sau acompaniamentul vocii. Lăuta își păstrează rolul important în muzica europeană până în secolul al XVIII-lea, totodată fiindu-i modificate unele caracteristici morfologice. Astfel, în perioada medievală lăuta avea patru sau cinci coarde și la ea se cânta cu un plectru. Existau instrumente de diferite dimensiuni, iar funcția principală a instrumentului consta preponderent în acompaniament.

Pentru a demonstra cum arăta lăuta în epoca renascentistă, ne vom referi la capodopera *Interpret la lăută* din 1596, ce aparține pictorului italian Caravaggio și care face parte din colecția Ermitajului din Sankt Petersburg, Rusia. Unele detalii ale picturii transmit o informație valoroasă privind practica muzicală din epoca renascentistă. Astfel, după cum se poate observa, compoziția muzicală pe care eroul o reproduce sunt cele patru madrigale ale lui Jacques Arcadelt din 1539, iar gura deschisă a tânărului servește drept dovadă că acesta cântă cu vocea.



Fig. 2.5. Caravaggio. *Interpret la lăută*

Imaginea de mai sus servește drept dovadă că la sfârșitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVI-lea are loc o schimbare semnificativă a tehnicii mâinii drepte, și anume abandonarea utilizării plectrului în favoarea folosirii vârfurilor degetelor pentru a ciupi coardele.

Această schimbare favorizează considerabil interpretarea texturii polifonice în creațiile compuse pentru lăută. Scriitura polifonică a determinat și creșterea numărului de coarde: astfel, lăuta barocă avea 14 corzi, uneori numărul acestora ajungea la 19, iar în perioada barocului – 26 sau 35 [20, p. 41]. Totodată, apusul instrumentului a avut loc din cauza faptului că chitara capătă un rol mai important în practica muzicală europeană.

Lăutiștii au contribuit considerabil la evoluția tehnicii interpretative, la aplicarea facturii complexe și a procedeelor complexe, la formarea unui repertoriu vast și variat, reflectând foarte amănunțit toate inovațiile stilistice ale timpului. După cum relatează autorul rus B. Volman, lăutiștii renascentiști „au adus interpretarea la instrument la o perfecțiune semnificativă. Au creat o literatură muzicală extinsă, dintre care multe creații sunt interpretate de către chitariștii moderni fără modificări speciale" [79, p. 9].

Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie creația lăutistului și compozitorului italian Francesco da Milano, care, fiind cel mai bun instrumentist al timpului, a lăsat o moștenire componistică ce se deosebește printr-un aspect genuistic variat, cu implicarea tehnicilor compoziționale avansate, inclusiv a celor contrapunctice.

Francesco Canova da Milano (1497-1543) este un faimos lăutist italian din epoca renascentistă, unul dintre cei mai mari compozitori europeni din secolul al XVI-lea. S-a născut la Milano, în tinerețe a venit la Roma, unde a fost acceptat în curând ca lăutist în capela papală. A slujit la curtea papilor Leo al X-lea, Clement al VII-lea, Paul al III-lea și la cardinalul Ippolito de Medici. F. Canova a câștigat respectul în rândul publicului poziționându-se ca interpret virtuoz și compozitor ale cărui lucrări au fost interpretate în toată Europa. Contemporanii l-au numit „il divino Francesco" („divinul Francesco").

În contextul tezei noastre este important să subliniem că în perioada 1536-1548 la Veneția au fost publicate șapte colecții de tabulaturi pentru lăută compuse de F. Canova. Precizăm că 124 dintre operele sale muzicale au supraviețuit până în prezent: 41 de fantezii, 60 de ricercari, o tocată, transcrieri ale cântecelor de lăută sub formă de tabulaturi etc. Francesco Canova a fost înmormântat în biserica Santa Maria della Scala din Milano. În secolul al XVIII-lea, biserica a fost demolată și în locul ei a fost construită faimoasa operă *La Scala*. Francesco Canova da Milano este considerat unul dintre cei mai buni compozitori de muzică de lăută și, fără îndoială, cel mai mare virtuoz al lăutei din toate timpurile. Lucrările sale sunt adesea interpretate în zilele noastre.

Sub aspect genuistic, creația compozitorului cuprinde diferite genuri ale muzicii de orientare academică: fantezii, ricercari, duete, iar limbajul muzical asimilează toate inovațiile stilistice ale timpului său. După cum afirmă sursa britanică, „creațiile sale care au supraviețuit sunt

destul de serioase, fără muzică de dans cu mai multe ricercari și fantezii decât la orice alt luteist" [108].

Fantasia (Ricercar) nr. 38 de Francesco da Milano pentru lăută este scrisă pe baza unei tehnici contrapunctice dezvoltate, perioada de compunere a piesei datând cu mijlocul secolului al XVI-lea (între anii 1530-1545). După cum afirmă D. Bogdanovič, forma piesei „se construiește printr-o serie de expuneri de motive folosite ca niște unități independente creând astfel un flux ritmic fluid bogat în ritmuri încrucișate și relativitate ritmică" [24, p. 40]. Autorul citat evidențiază influența tehnicii motetului, practicată de Josquin des Prez, apreciind „coerența superbă, logica și imaginația tehnicii imitative printr-o dezvoltare și transformație motivică" [Ibidem].

Factura dezvoltată cu aplicarea procedeului de *stretto,* modul mixolidic care scoate în evidență tehnica modală destul de iscusită, este organizată în jurul centrelor modale *d* și *g*. Gândirea modal-tonală demonstrează o fuziune a două sisteme diferite, după cum observă D. Bogdanovič: „straturile modale mai vechi ne dau un simț unic de ambiguitate și rafinament, întrucât construcțiile armonice mai noi (precum transpozițiile și secvențele prin ciclul de cvinte, folosirea trisonurilor etc.) devin niște instrumente puternice de dezvoltare sub aspect arhitectonic" [Idem, p. 4]. Pentru ilustrare, prezentăm un fragment al acestei creații, preluat din cartea lui D. Bogdanovič. După cum menționează însuși autorul, această transcriere se bazează pe ediția lui Arthur J. Ness [Idem, p. 41]:
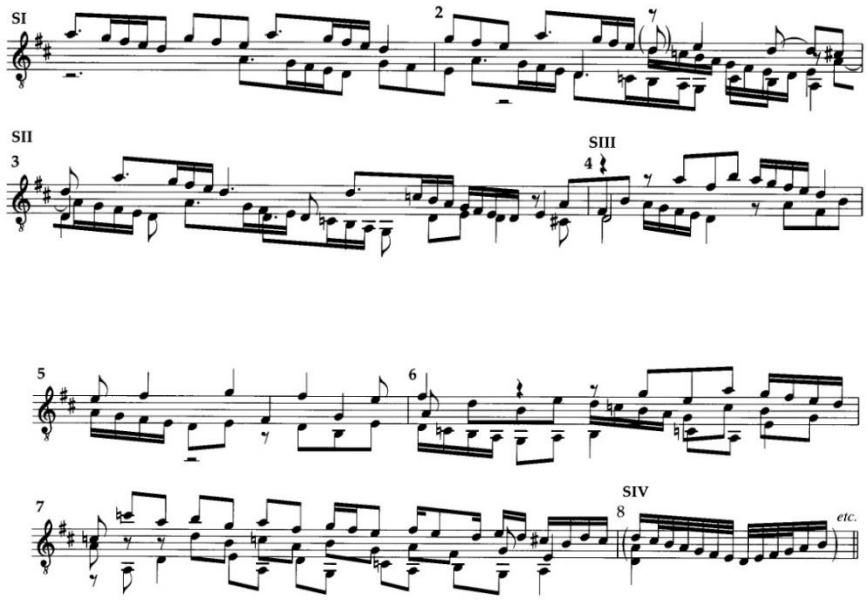


Fig. 2.6. Francesco da Milano. *Fantasia (Ricercar) nr. 38* (mm. 1-8)

Generalizând analiza piesei, autorul afirmă că muzica compozitorului trăiește „între două lumi: una, modală, improvizatorică și flexibilă din punct de vedere ritmic și motivic; cealaltă, verticală și formală, logică, coerentă, prefigurând în mod clar ceea ce urma să devină o piatră de

temelie a esteticii baroce, și anume sistemul armonic major-minor" [Idem, p. 45]. Așadar, o analiză succintă a acestei creații ne permite să tragem concluzia că repertoriul pentru lăută din această perioadă reprezintă o parte integrantă a muzicii europene culte.

În secolele XVI-XVII, pe teritoriul Peninsulei Iberice și al statelor italiene o mare popularitate o capătă **vihuela**. Sub aspect constructiv, vihuela avea mai multe similitudini cu chitara modernă: un corp oval cu crestături pe laturi, gât lung, grif, cap, șase corzi; doar partea inferioară a vihuelei era convexă, ca la lăută. Vihuela era considerată un instrument al elitei spaniole și răsuna în curțile regilor și aristocraților. Vom demonstra cum arăta acest instrument în imaginea de mai jos [189]:



Fig. 2.7. Vihuela

Doar câteva instrumente autentice din secolul al XVI-lea s-au păstrat la Paris: unul se află la *Musée Jaquemart André*, iar altul la *Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique*. Pe parcursul secolului al XVI-lea au fost editate șapte colecții de melodii pentru vihuelă: *Libro de Musica de Vihuela de Mano. Intitulado el maestro* – Luis Milán, Valencia, 1535 (1536); *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela* – Luis de Narváez, Valladolid, 1538; *Tres Libros de Mvsica en Cifras para Vihvela* – Alonso de Mudarra, Sevilla, 1546; *Libro de Mvsica de Vihvela, Intitvlado Silva de Sirenas* – Enríquez de Valderrábano, Valladolid, 1547; *Libro de Musica de Vihuela, agora nuevamente compuesto* – Diego Pisador, Salamanca, 1552; *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra* – Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554; *Libro de Musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso* – Esteban Daza, Valladolid, 1576.

Culegerile enumerate includeau fantezii, sonete, muzică corală (atât sacră, cât și laică) în formulă de voce cu acompaniament, precum și transcrierile instrumentale de muzică vocală polifonică (sacră și laică). Este important să menționăm că dansurile (cu excepția unor pavane) nu fac parte din această culegere. „Nivelul de complexitate, sofisticare și dificultate tehnică este comparabil cu cel al muzicii care apare în publicațiile pentru lăută din același timp. Principala diferență constă în faptul că repertoriul de vihuelă tinde să utilizeze fretele a noua și a zecea" [189].

Pe lângă creațiile pentru lăută, pe parcursul secolelor XVI-XVII s-a format un fond solid de piese muzicale pentru vihuelă. Compozitori și interpreți remarcabili ca Luis de Milán, Miguel

de Fuenllana ș.a. au creat literatura muzicală pentru vihuelă, care, la fel ca muzica de lăută din acea vreme, a rămas în istoria muzicii universale la capitolul „instrumente cu coarde ciupite”.

Luis de Milán (cca 1500-1561), vihuelist și compozitor spaniol din epoca Renașterii, a fost primul compozitor în istoria muzicii europene care în 1536 a publicat la Valencia compozițiile pentru *vihuela de mano* cu titlul *El Maestro*. În cadrul acestei culegeri, „creațiile sale instrumentale (fantezii, tiento[1], pavane) și vocale (romane, villancicos[2], sonete scrise în limbile castiliană, portugheză, italiană) sunt organizate în două volume în conformitate cu principiul complexității crescânde, cu o utilizare tot mai mare a melismaticii și a polifoniei imitative” [194].

Partea introductivă a culegerii reprezintă un mic manual de interpretare la vihuelă și conține informații privind construcția instrumentului, principiile de citire a tabulaturii. În cadrul capitolului final, L. de Milán își expune punctul de vedere „asupra uneia dintre cele mai dificile probleme ale teoriei muzicale renascentiste, și anume cum ar trebui să se determine modul unui întreg multivocal (în opinia sa, nu în conformitate cu tenorul, ci și pe partida vocii superioare)” [Ibidem]. Este important de adăugat că a fost unul dintre primii compozitori în istoria muzicii europene care a început să scrie indicații de tempo în creațiile sale.

Lucrările incluse în această culegere sunt solicitate în zilele de azi în repertoriul chitaristic, fiind adaptate la specificul instrumentului, bineînțeles, cu folosirea notației moderne (reamintim că în epoca lui L. de Milán opusurile muzicale erau scrise în notație tabulară).

Vom face o analiză succintă a celor *6 pavane* pentru chitară scrise în notația modernă. Toate dansurile se deosebesc prin folosirea facturii instrumentale care se bazează pe verticală, pe schimbările acordurilor formate din 2, 3 sau 4 sunete. Tehnica polifonică imitativă practic nu se folosește, deși în interiorul facturii omofon-armonice se regăsesc întârzierile, mișcarea vocilor pe fundalul acordurilor ținute (de obicei, în vocile extreme) și alte procedee care dinamizează factura instrumentală. Sub aspect modal, gândirea compozitorului este foarte iscusită: L. de Milán introduce diferite combinații ale modurilor, creând o paletă sonoră foarte variată și proaspătă. Drept exemplu poate servi *Pavana I*, în care sunt îmbinate modul *la* eolic și ionic, *do* și *sol* lidic, *la* doric etc.

[1] *Tiento* este un gen al muzicii instrumentale spaniole. A apărut la mijlocul secolului al XV-lea, după structură se aseamănă cu fantezia sau ricercarul.

[2] *Villancicos* sunt cântecele tradiționale catalane care se referă la Crăciun sau la iarnă în general. Unele dintre cele mai vechi melodii sunt documentate din secolul al XV-lea, iar epoca de mare popularitate a acestora durează până în secolul al XVIII-lea.
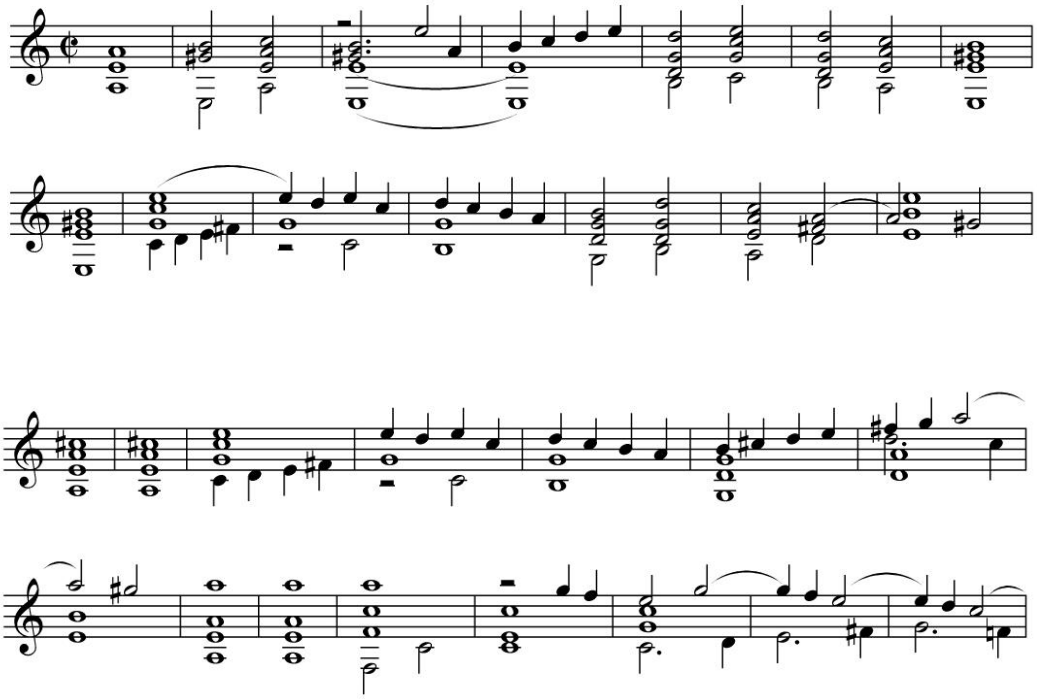


Fig. 2.8. L. de Milán. *Pavana I* (mm. 1-29)

Miguel de Fuenllana (cca 1500-1579) este un alt renumit vihuelist și compozitor spaniol din epoca Renașterii, autorul cărții *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, editată în 1554 la Sevilla și dedicată regelui spaniol Filip al II-lea. Mai jos prezentăm imaginea copertei acestei ediții de o mare valoare istorică [125]:



Fig. 2.9. *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*

Orphénica Lyra conține 182 de piese în șase volume dispuse în conformitate cu creșterea numărului de voci (de la două sau trei voci în volumul I până la cinci sau șase în vol. III). Sub aspect genuistic, aici se regăsesc fantezii (cinci la număr), motete și alte genuri. În plus, culegerea

conține fanteziile semnate de contemporanii lui M. de Fuenllana, precum și aranjamentele pieselor vocale semnate de compozitori din Spania, Italia, Franța și Flandria: Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero și Philippe Verdelot. În aranjamentele sale făcute pentru voce și vihuelă, compozitorul îmbină melodiile cântecelor populare cu tehnica contrapunctică, folosește *cantus firmus* șl alte procedee polifonice [Cf. 164].

Constantin Andrei menționează o altă culegere, și anume *Vihuela book*, apărută în anul 1546, al cărei autor a fost Alonso Mudarra. În această colecție pentru vihuelă „găsim o fantezie în «temple viejos» (vechiul acordaj), alături de alte lucrări cum ar fi: Pavana sau O guardame las vacas, în «temple nuevos» (noul acordaj). Cartea sa mai cuprinde și numeroase lucrări pentru vihuela cu șase coarde duble, lucrări de o excepțională valoare tehnică și interpretativă” [9, p. 9].

Menționăm adițional că Alonso Mudarra (c. 1508-1580), compozitor spaniol, a fost un interpret nu doar la vihuelă, ci și la chitară renascentistă, iar cartea lui cu titlul *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, publicată în 1546 la Seville, conținea nu doar piese pentru vihuela, ci și pentru chitară. Precizăm că ne referim la ediția despre care scrie C. Andrei. Conform unor surse, fiind o culegere pentru vihuelă, aceasta conține, de asemenea, primele piese pentru chitară cu patru coarde care au supraviețuit până în zilele noastre. Aceste piese sunt scrise cu ajutorul semnelor tabulaturii italiene [93].


ALONSO MVDARRA
TRES LIBROS DE MVSICA EN CI
FRAS PARA VIHVELA, EN EL PRIMERO AY MVSICA FACIL Y DIFI
cil en fantasias; y Con Posturas y Pauanas; y Gallardas y Algunas fanta-
sias por guinarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos)
tiene muchas fantasias Por diuersas partes y Com-
posturas glosadas. El tercero es de musica
para cantada y tañida. Tiene mo-
tetes, Psalmos, Romances,
canciones, Sonetos en
castellano y Italiano
Versos de latin. Villançicos. Di-
rigidos al muy magni-
fico señor el se-
Fue impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Seuilla en casa de Iuan de Leon.
1546.

Fig. 2.10. ***Tres libros de musica en cifras para vihuela***

În partea de sus a fiecărei pagini din culegere, A. Mudarra indică acordajul pentru chitară renascentistă, diferențiind două sisteme: *temple nuevos* (acordajul nou), care, de fapt, utilizează același set de intervale ca primele patru coarde ale chitarei clasice moderne, și *temple viejos* (acordajul vechi), care, la rândul său, coincide cu acordajul modern, cu excepția celei de-a patra coardă acordată cu un ton mai jos (*do* în loc de *re*). Toate piesele compuse de A. Mudarra pentru chitară, cu excepția uneia, folosesc „noul acordaj” și, prin urmare, pot fi cântate pe

instrument de tip modern fără a fi necesară o reglare specială, excepție făcând Fantasia, singura piesă care necesită „acordajul vechi” [92].

În pofida răspândirii lăutei și a vihuelei în perioada renascentistă, în secolul al XVI-lea se observă creșterea interesului muzicienilor și al publicului față de chitară. Astfel, în perioada acestui secol se răspândesc două tipuri de chitară, predecesoare ale chitarei moderne: chitara cu patru coarde și ceea cu cinci coarde. Ambele construcții ale instrumentului au apărut în Spania și, ulterior, s-au răspândit pe întreg teritoriul continentului european.

Chitara cu patru coarde avea diferite denumiri în țările Europei. Conform afirmației lui C. Andrei, „În Spania, această chitară purta denumirea de guitarra; în Italia, chitarra da sette corde sau chitarrino; în Franța, guiterre sau guiterne; în Anglia, se numea gyttern, termen împrumutat din Franța” [9, p. 9].

Cercetătorii, printre care J.R. Alves citat anterior, presupun că dimensiunea instrumentului a trecut probabil prin diverse transformări până la stabilirea modelului standard. Totodată, se consideră că chitara cu patru coarde era mai mică decât vihuela, posedând patru perechi de corzi duble și zece frete [20, p. 31].

S-au păstrat documente care dezvăluie interesul muzicienilor și al cercetătorilor față de chitara cu patru coarde. Astfel, în perioada 1549-1555 teoreticianul muzicii spaniole, călugărul franciscan Juan Bermudo a scris un tratat cu titlul *Libro llamado statement de instrumentos musicales,* în care aduce recomandări practice despre cum se face o chitară din vihuelă și invers: „Dacă vrei să transformi vihuela într-o chitară – scoate din ea prima și a șasea coardă” [79, p. 10].

Deși chitara cu patru coarde avea unele avantaje constructive și interpretative în comparație cu alte instrumente de coarde ciupite, perfecționarea constructivă a instrumentului continuă, iar la sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea chitara cu cinci coarde („spaniolă”) înlocuiește atât vihuela, cât și chitara cu patru coarde.

Îmbunătățirea proprietăților acustice ale instrumentului, adăugarea celei de-a cincea coarde și setarea acordajului după cvarte i-au oferit chitarei cu cinci coarde multe avantaje față de vihuelă sau chitara cu patru coarde. Este important să menționăm că primul tratat de chitară spaniolă, deci chitara cu cinci coarde, a fost publicat în 1596 la Barcelona de Juan Carlos Amat (1572-1642), matematician și doctor în medicină proeminent. Acest tratat, intitulat *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado,* este un exemplu tipic al lucrărilor vremii despre chitară, în special, și instrumente de coarde ciupite, în general.

Ca și alte tratate sau culegeri de piese pentru chitară, lăută sau vihuelă, acesta ne conturează o viziune generală privind „muzica predominantă la aceea vreme, căutarea unui număr adecvat de

coarde, acordarea acestora și îmbunătățirea tehnicilor de interpretare" [Idem, p. 11]. În afara aspectelor practice de interpretare, ca și în alte manuale de epocă, aici sunt tratate multiplele aspecte legate de tehnica de interpretare, notația muzicală, problemele teoriei muzicale etc.

Așadar, atât tratatul lui J.C. Amat, cât și realitățile timpului mărturisesc că spre sfârșitul secolului al XVI-lea un nou instrument numit chitara spaniolă (chitara cu cinci coarde ciupite) câștigă recunoașterea internațională, înlocuind, de fapt, lăuta și vihuela pe tot continentul european. Singurul instrument cu coarde ciupite care își păstrează importanța este o varietate de bas a lăutei, numită *theorba,* care era folosită ca un instrument însoțitor, de acompaniament, ce cânta partida basului (*basso continuo*) [Ibidem].

Concluzii la capitolul 2

1. Chitarele renascentiste și, ulterior, baroce au fost predecesoarele chitarei clasice moderne. Sub aspect funcțional, acestea au fost folosite mai des ca instrumente cu funcție ritmică în diferite tipuri de ansambluri și mai rar ca instrumente solo. Chitarele renascentiste câștigă concurența cu alte instrumente cu coarde ciupite, precum lăuta, vihuela ș.a., grație unei construcții mai avansate, unui acordaj mai reușit, unor posibilități tehnice și expresive noi, care au influențat dezvoltarea repertoriului.

2. O etapă nouă în evoluția chitarei coincide cu perioada renascentistă, și anume secolul al XVI-lea. Vihuela și chitara cu patru coarde au jucat un rol crucial în evoluția chitarei moderne în perioada studiată.

3. Perfecționarea constructivă a chitarei cu patru coarde duce la apariția chitarei cu cinci coarde (așa-numita „chitară spaniolă"), un instrument care înlocuiește atât vihuela, cât și chitara cu patru coarde. Această schimbare esențială a avut loc spre sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea.

4. În epoca Renașterii se creează premisele pentru dezvoltarea repertoriului și aplicarea tehnicilor compoziționale mai avansate. Drept exemplu în acest sens servește creația lăutistului și compozitorului italian Francesco da Milano. Printre cele mai faimoase exemple ale muzicii notate pentru chitară poate fi nominalizată *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* pentru chitară solo de Gaspar Sanz, apărută în anul 1674.

5. Un alt aspect important al evoluției artei chitaristice din perioada studiată îl constituie apariția unui șir de tratate, precum: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana (1554), *Tres libros de musica en cifras para vihuela* de Alonso Mudarra (1546), *Libro llamado statement de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (1549-1555),

Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado de Juan Carlos Amat (1596) ș.a.

3. CHITARA BAROCĂ ÎN SPAȚIUL CULTURAL EUROPEAN: REPERE ISTORICE, TEORETICE, PRACTICO-INTERPRETATIVE

3.1. Inovațiile majore ale barocului: trecerea la chitara cu cinci coarde duble, apariția Alfabeto, formarea școlilor naționale de interpretare chitaristică

Cercetătorul american Júlio Ribeiro Alves relatează: „Evoluția instrumentului este profund legată de stilurile predominante și de practicile muzicale desfășurate în Spania, Italia și Franța. În timpul barocului, elementele indigene muzicii acestor țări au fost în mod constant încrucișate în compoziții pentru chitara cu cinci coarde. Viața itinerantă era comună muzicienilor, iar mulți compozitori spanioli, italieni și francezi și-au părăsit țara de origine și au petrecut ceva timp în altă țară" [20, p. 44].

Barocul marchează o schimbare crucială în evoluția chitarei clasice, plasând în prim-plan chitara cu cinci coarde. Evoluția instrumentului capătă un caracter pluridimensional. Se dezvoltă tehnici de interpretare, se îmbogățește repertoriul, apare o pleiadă de interpreți și compozitori talentați, care promovează noile tendințe în practica chitaristică. Pentru a înțelege mai bine specificul dezvoltării chitarei baroce cu cinci coarde, vom recurge la o abordare holistică, multiaspectuală, care acoperă diferite domenii – construcția instrumentului, schimbările scriiturii chitaristice și, concomitent, modificarea procedeelor și a tehnicilor interpretative. De asemenea, trebuie studiat și rolul unor personalități marcante care au contribuit la completarea repertoriului chitaristic.

În ceea ce privește inovațiile majore, care au modificat esențial practica chitaristică și repertoriul pentru chitara cu cinci coarde, sursele de referință formulează următoarele puncte de vedere: schimbarea scriiturii muzicale, și anume trecerea practicii componistice de la polifonie la stilul omofon-armonic; introducerea unui sistem de notație nou – *Alfabeto*, care reflecta mai adecvat transformările limbajului muzical și ale facturii chitaristice; formarea școlii componistice și interpretative spaniole. Metamorfozele menționate mai sus au fost realizate grație activității interpreților, teoreticienilor și compozitorilor precum J.C. Amat, G. Sanz, L.R. de Ribayaz, S. de Murcia, F. Corbetta, R. de Visée, N. Desroziers, G.B. Granata, A. Carré ș.a. Ne referim, de asemenea, la analiza repertoriului compus de interpreții și compozitorii celebri, alcătuit preponderent din dansurile de curte de origine spaniolă, germană, italiană și franceză.

Una dintre schimbările stilistice esențiale în această perioadă a devenit *trecerea de la stilul polifonic renascentist la stilul omofon-armonic* tipic barocului. Procesul în cauză a lăsat o amprentă vizibilă asupra repertoriului pentru chitara cu cinci coarde. După cum afirmă Júlio Ribeiro Alves în lucrarea sa *The History of the Guitar*, „Un aspect important al muzicii pentru chitară în baroc a fost trecerea de la stilul de cântat complicat contrapunctic, care era în vogă în

timpul Renașterii, la unul nou, în care rolul instrumentului și cerințele de a cânta au devenit mai simple. Acest fapt a redat, cu siguranță, atractivitatea instrumentului, generând o creștere substanțială a rolului chitarei în societățile europene" [Ibidem]. Conform opiniei autorului, tranziția a avut loc sub influența stilului italian – melodic și monovocal.

Dacă vorbim despre stilurile interpretative dominante în epoca barocului, trebuie să clarificăm semnificația a doi termeni: *rasgueado* și *punteado.* În general, *punteado* este un termen folosit cu referire la „tehnica de chitară barocă, care denotă «ciupirea» corzilor individuale cu vârful degetelor, spre deosebire de rasgueado" [139]. *Rasgueado*, la rândul lui, reprezintă un stil de cântare la chitară, în care coardele sunt lovite [Ibidem]. Cercetătorul român C. Andrei relatează că stilurile respective aveau scopuri diferite: „Atât în Italia, cât și în Spania chitara cu cinci coarde a fost folosită în două moduri diferite de interpretare, și anume: stilul Rasgueado, pentru acompanierea dansurilor, și stilul Punteado, pentru a cânta părțile de solo ale dansurilor" [9, p. 65].

Pentru a explica mai elocvent specificul tehnicii *rasgueado*, vom apela la tezele cărții lui Ioannis Anastassakis *The Art of Rasgueado*. Autorul tratează tehnica *rasgueado* ca pe cel mai impresionant și caracteristic element al chitarei *flamenco,* aplicabil și în cadrul interpretării la chitară clasică. I. Anastassakis explică impresia produsă de folosirea acestui procedeu astfel: „Prima dată când am asistat la un concert al unui chitarist flamenco, am fost hipnotizat de felul în care își mișca mâna dreaptă și de toate sunetele pe care le producea simultan. Mi-am dat seama că 3 chitare cântau în același timp! Subtilitățile mișcărilor lui păreau infinite; cu toate acestea, el a reușit să-și înlănțuie ritmurile într-o manieră fără întreruperi care a avut un sens complet al muzicii" [21, p. 5].

Folosirea acestui procedeu îi permite chitaristului să producă un sunet mai puternic și mai tare, un lucru extrem de important în contextul interpretării vocal-instrumentale cu participarea dansatorilor. Iată cum explică acest specific sonor al lui *rasgueado* autorul citat mai sus: chitara „se auzea deasupra vocii răsunătoare a cântăreței și a jocului de picioare trepidant al dansatorului" [Ibidem].

A doua inovație esențială a timpului a devenit inventarea *unui sistem nou de notație muzicală pentru chitara cu cinci coarde numit Alfabeto*. După cum am menționat anterior, apariția unui sistem nou de notație a acordurilor a apărut grație schimbărilor de ordin stilistic. În acest context, J.R. Alves relatează: „Atât monodiile de la sfârșitul secolului al XVI-lea din Italia și Spania, cât și *canzonettele* și *villanellele* au dus la inventarea unui sistem de notație pentru chitară numit *Alfabeto*. Sistemul a fost una dintre inovațiile majore utilizate pe tot parcursul barocului. Au fost folosite litere ale alfabetului și simboluri pentru a indica anumite acorduri. În mod normal, acordul implica toate cele cinci coarde ale chitarei" [20, p. 44].

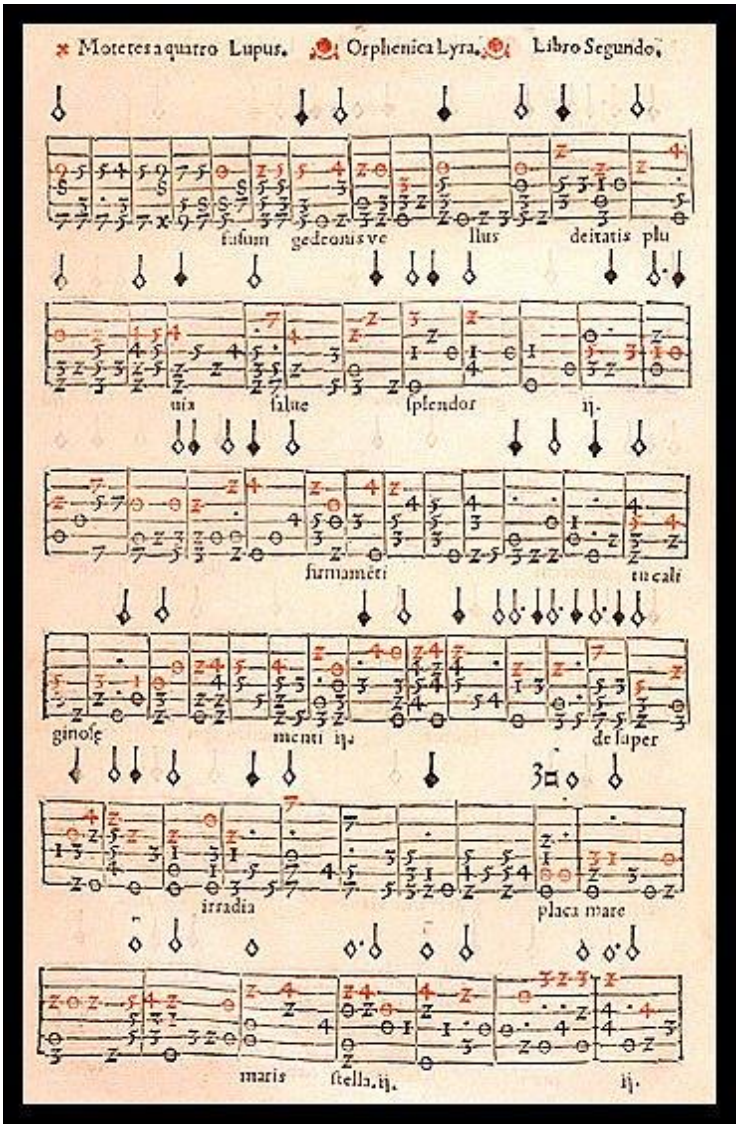


Fig. 3.1. *Orphenica Lira. Libro Segundo*

Autorii sursei în cauză confirmă că notația nouă pentru chitară ilustrează schimbările stilului muzical, accentuând că Juan Carlos Amat, autor al primei publicații pentru chitara cu cinci coarde, a fost cel care a prezentat în tratatul său *Guitarra española, y vandola* (1586) un sistem de notație nou cu indicarea degetelor, acordurilor și succesiunilor armonice. „El compară armoniile unei piese cu culorile unui tablou și apoi face afirmația îndrăzneață că oricine poate juca împreună cu orice piesă dacă înțelege structura armonică” [92] – se scrie în sursa respectivă. Adăugăm că, în opinia mai multor interpreți și teoreticieni de epocă, acest sistem de notație chitaristică a fost mai accesibil în comparație cu tabulatura.

A treia inovație a timpului constă în *formarea a trei școli componistice și interpretative diferite: spaniolă, italiană și franceză*. Cercetătorii atestă interacțiunea a două tendințe opuse: pe

de o parte, se formează un spațiu chitaristic european comun, interpreții și compozitorii călătoresc și activează departe de țara lor de origine, fapt ce stimulează un anumit cosmopolitism stilistic și interpretativ; pe de altă parte, se atestă formarea a trei școli diferite – spaniolă, italiană și franceză. Fiecare școală tratează în felul său mijloacele de expresivitate muzicală, posibilitățile instrumentului, creează un repertoriu marcat de specificul limbajului muzical național. Totodată, unii cercetători accentuează rolul deosebit al *tradiției spaniole*, care a dat denumirea instrumentului baroc – chitara spaniolă.

Concomitent, deși în cercurile largi de amatori de muzică chitara e asociată cu Spania, nu putem crede că acest instrument este exclusiv spaniol. În perioada barocului, Italia și Franța au avut o tradiție de chitară la fel de bogată ca cea a Spaniei în ceea ce privește practicile interpretative, abordarea teoretică și alte aspecte [67, p. 35].

Revenind la specificul fiecăreia dintre cele trei școli interpretative și componistice europene din perioada barocului, Michael Lorimer afirmă: „compozitorii spanioli s-au inspirat din instrumentele în sine; în cazul chitarei, aceasta producea culori și armonii interesante, neobișnuite. Muzica spaniolă a fost, așa cum este până astăzi, un hibrid exotic – exuberant, idiomatic, direct, senzual și vital. Stilul italian avea rădăcini în cântec: era virtuos, extrovertit, expresiv și dispus la ritmuri directe, vii, dramatice și contrastante. Stilul francez reflecta dansul: era reținut, grațios, impresionist și înclinat spre ritmuri complicate, eleganță, sugestie, nuanță și echilibru fără simetrie. Exprimând aceste naturi, chitara barocă s-a născut în Spania, a crescut în Italia și a înflorit în Franța" [apud 20, p. 46].

3.2. Chitara barocă în Spania

În analiza specificului școlii naționale spaniole ne vom baza pe suportul faptelor istorice, pe manualele editate, repertoriul creat și interpreții celebri. Conform tradiției stabilite în Renaștere, practica chitaristică în baroc reprezintă o multitudine de aspecte, precum compoziția, interpretarea, crearea manualelor și a lucrărilor de natură metodică, biografiile celor mai de seamă compozitori-interpreți la chitară barocă etc.

Teoria chitaristică spaniolă reprezintă o imagine bogată și variată. Vom elucida succint cele mai importante tratate care reflectă schimbările apărute în practica componistică și interpretativă a timpului. Menționăm din start că aceste volume au un caracter sintetic. Ele includ atât indicații metodice, cât și repertoriul autorilor care le-au semnat, oferindu-ne o imagine sistemică asupra existenței chitarei spaniole în perioada barocului.

Mai întâi de toate, reamintim că prima publicație pentru chitara spaniolă cu cinci coarde îi aparține lui **Juan Carlos Amat** și este intitulată *Guitarra española y vandola, en dos maneras de*

guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes (volumul apare în 1596). Imaginea plasată mai jos reprezintă coperta ediției din anul 1701, dar conținutul acesteia este identic.


GUITARRA
ESPAÑOLA, Y VANDOLA
EN DOS MANERAS DE GUI-
tarra, Caſtellana, y Cathalana de cinco
Ordenes, la qual enſeña de tẽplar, y ta-
ñer raſgado, todos los pũtos naturales,
y b, mollados, con eſtilo
maravilloſo.
Y PARA PONER EN ELLA QVAL-
quier tono, ſe pone vna tabla, con la qual
podrà qualquier ſin dificultad cifrar el
tono, y deſpues tañer y cantarle por do-
ze modos: Y ſe haſe mencion tãbien
de la Guitarra de quatro ordenes.
En Barcelona: En la Imptẽta de GABRIEL
BRÒ, à la Riera S. Juan Año 1701.

Fig. 3.2. Juan Carlos Amat. *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*

Conținutul ediției se referă la acordaj (menționăm că acesta coincide cu acordajul contemporan pentru chitara clasică modernă cu șase coarde), tipurile de notație muzicală (*Tabulatura, Alfabeto* ș.a.), procedeele de interpretare, repertoriul potrivit și alte aspecte [79, p. 11]. Acestea sunt confirmate prin explicații, scheme și desene dedicate acordajului, poziției mâinilor, digitației, construirii acordurilor și altor probleme. Având o structură bine gândită, un limbaj simplu, clar și accesibil, expus ca proces de instruire adresat de autor fratelui său, manualul este precedat de trei sonete dedicate autorului și chitarei cu cinci coarde.

Propunându-ne drept scop analiza importanței tratatului lui J.C. Amat pentru chitara barocă, merită să subliniem următoarele. Această lucrare este primul tratat dedicat chitarei spaniole, al cărui conținut îmbină diferite aspecte legate de predarea și învățarea instrumentului. Totodată, cel mai important element de noutate al acestei cărți îl constituie descrierea unui sistem nou de notație muzicală. Conform opiniei lui F.W. Koonce, expuse în cartea sa *The Baroque Guitar in Spain and The New World*, „Amat a introdus un sistem de identificare a acordurilor cu

cifre (numere), care a permis o largă răspândire a cântecelor la public și le-a oferit amatorilor mijloace de a învăța acompaniamentul la chitară cu dificultate minimă” [40, p. 2].

În continuare evoluția școlii spaniole de interpretare la chitară a fost susținută de apariția mai multor cărți, manuale, culegeri de piese. Printre ele merită a fi nominalizate: *Libro segundo de tonos e villancicos a una, dos, tres, y quatro voces… con la zifra de la Guitarra Espanola a la usanza Romana* de Juan Aranies, publicată în 1624 la Roma, și *Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español* de Luis de Briçeño, editată la Paris în 1626, iar muzicianul portughez Nicolao Doizi de Velasco a fost autorul cărții *Nuevo modo de cifra para taner la guitarra*, editată în 1640 la Napoli” [Idem, p. 5].

Următorul interpret, compozitor și teoretician care a avut un rol important în promovarea chitarei spaniole a fost **Gaspar Sanz** (1640-1710), care în 1674 editează la Zaragoza cartea cu titlul *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.* Potrivit opiniei lui J.R. Alves, acest volum „este considerat cel mai cuprinzător tratat de chitară al vremii sale” [20, p. 47]. Ediția „conține muzică care confirmă fuziunea stilurilor deja menționate, cum ar fi Villanos, Españoleta, Canarios și Jacaras spaniole, cu Tarantela, Saltaren și Baile de Mantua italiene și unele stiluri din alte țări europene, inclusiv unele dansuri în stil francez. Prezintă atât stilul de cânt *rasgueado*, cât și stilul *punteado*, deși îl favorizează pe cel din urmă. G. Sanz a inclus o explicație a basului figurat pentru chitara cu cinci coarde și o secțiune interesantă despre regulile compunerii fugii” [Ibidem]. Vom demonstra foaia de titlu a ediției [121]:


INSTRVCCION
DE MVSICA SOBRE LA
GVITARRA ESPAÑOLA;
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.
CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE SONES, Y Dances de Raſgueado, y Punteado, al eſtilo Eſpañol, Italiano, Francès, y Inglès.
CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION, ſobre la parte muy eſſencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, reſumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Compoſicion.
DEDICADO
AL SERENISSIMO SEÑOR, EL SEÑOR
DON IVAN.
COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Inſigne Vniverſidad de Salamanca.
Con licencia: En Zaragoça, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.

Fig. 3.3. G. Sanz. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*

Textul de pe copertă ne informează complementar asupra faptului că această colecție include douăsprezece reguli și cele mai importante exemple de contrapunct și compoziție. În ceea ce privește sistemul de notație, C. Andrei precizează că această carte este „completată cu un scurt tratat de acompaniament și cu o serie de piese scrise în tabulatură mixtă sau tradițională (cifre pe 5 linii). Majoritatea pieselor propuse sunt dansuri: *Pasacalii, Canarios și Jacaras*; Metoda este

ilustrată de exerciții” [9, p. 81].

Cu un an mai târziu tot la Zaragoza a fost tipărită o altă carte a aceluiași autor – *Libro segundo de cifras sobre la Guitarra Española*, „care conține o serie de dansuri spaniole, în cea mai mare parte *Rujeros, Paradetas, Españoletas, Villanele italiene, Pavane*, balete franceze, dar și o piesă portugheză (*Minina de Portugal*). *Libro segundo* mai conține și explicații asupra acordurilor (abecedaria)” [Idem, p. 83].

A treia carte – *Libro tercero de cifras sobre la Guitarra Española*, apare cu 22 de ani mai târziu, fiind comasată cu cele două precedente. Spre deosebire de primele două tratate, acesta reprezintă un manual destinat interpreților avansați, fiind axat pe repertoriul de dansuri de epocă. Colecția de manuale a lui G. Sanz a avut o influență considerabilă asupra răspândirii interpretării chitaristice în Spania și nu numai: „prin indicațiile sale de interpretare și prin calitatea operelor, Gaspar Sanz a dominat școala spaniolă timp de mai bine de un secol” [Idem, p. 85].

În ceea ce privește rolul lui G. Sanz în evoluția muzicii spaniole baroce și nu numai, merită subliniat faptul că acesta este considerat cel mai important compozitor baroc din Spania, care a influențat dezvoltarea ulterioară a școlii componistice, și un teoretician avansat. Astfel, în una din sursele enciclopedice se afirmă că „el a devenit figura dominantă a muzicii baroce spaniole și a inspirat mai mulți compozitori până în secolul al XX-lea. Spre exemplu, *Instrucción de música sobre la Guitarra Española* a influențat în mare măsură «Fantasia para un Gentilhombre» a lui Joaquin Rodrigo” [112]. Patrimoniul lui componistic și teoretic apreciat de contemporanii și de generațiile viitoare include atât tratatul *Instrucción de música sobre la Guitarra Española*, cât și *Suite Española*.

După cum se poate observa din fragmentul partiturii plasate mai jos, scriitura muzicală a acestei creații este una omofon-armonică, cu includerea treptată a mai multor voci, organizate în acorduri, iar notația contemporană este îmbinată cu tabulatura răspândită în perioada barocului [Ibidem]:
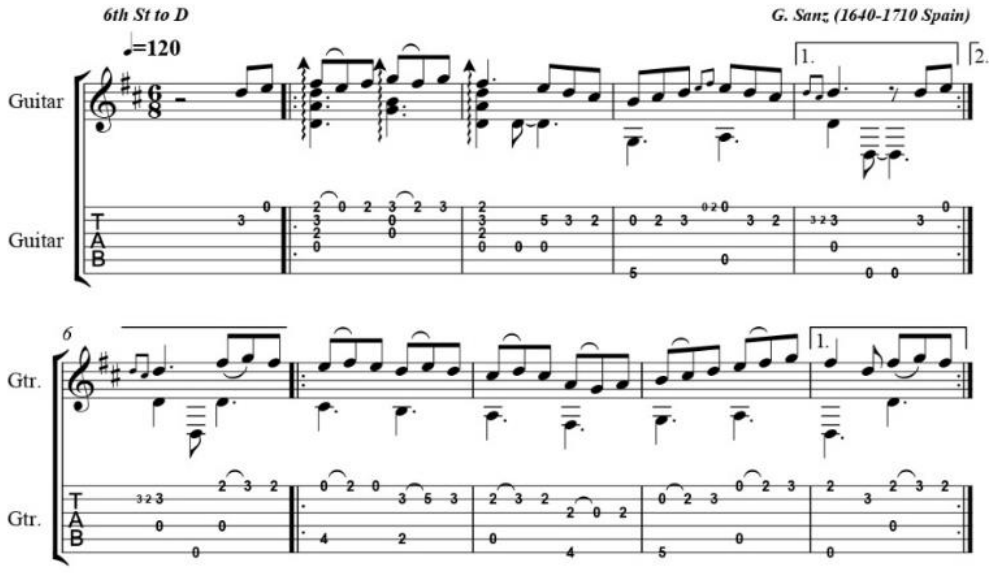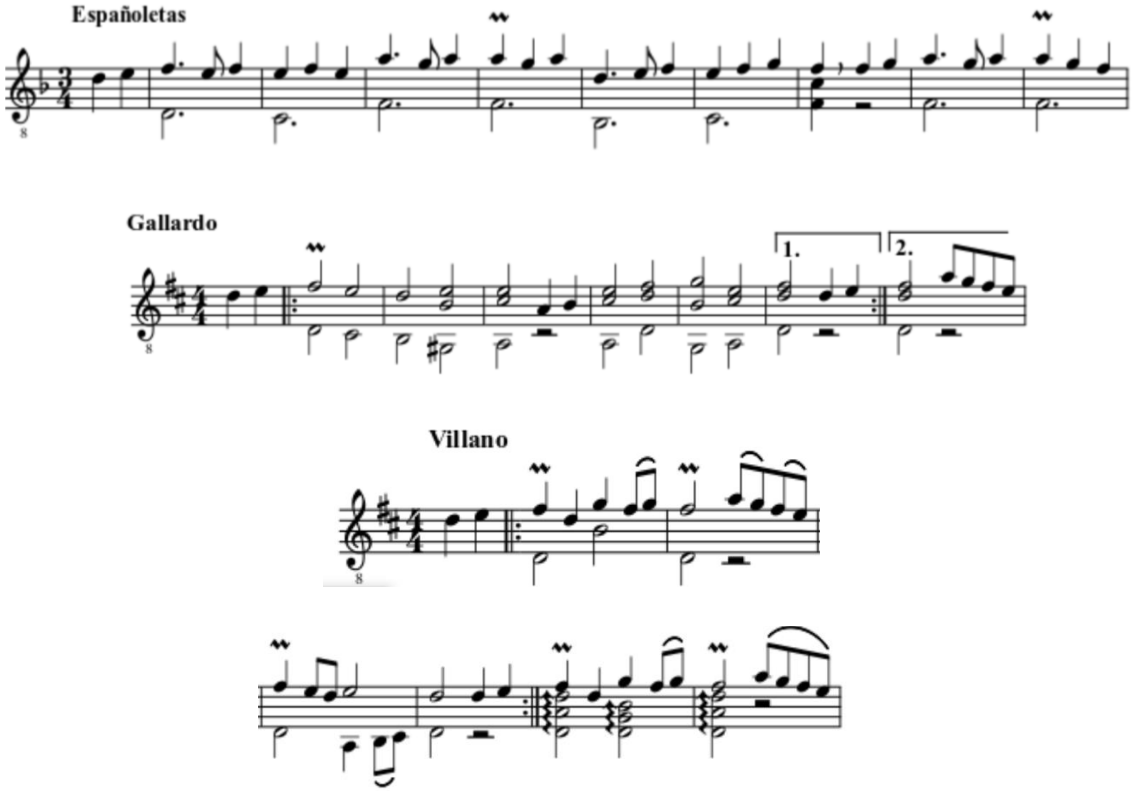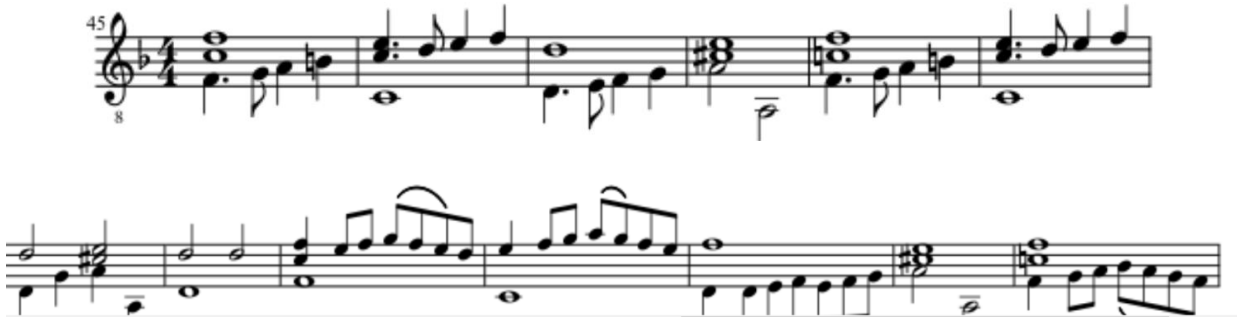


Fig. 3.4. G. Sanz. *Suite Española* (mm. 6-10)
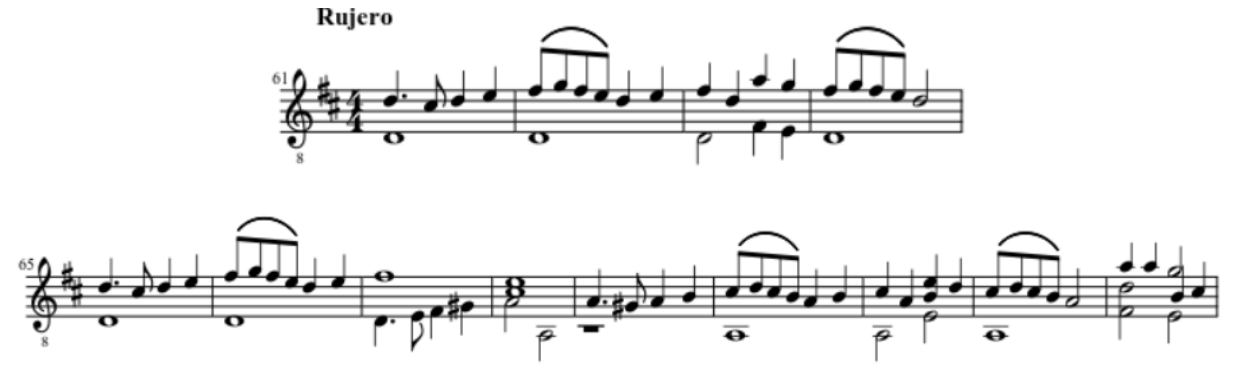
Un alt set de exemple muzicale prezentate mai jos demonstrează elocvent predilecția compozitorului pentru stilul omofon-armonic, pe de o parte, și genurile de dans de origine spaniolă, pe de altă parte. Prin aceasta, creația compozitorului contribuie semnificativ la valorificarea creației populare în cadrul muzicii academice spaniole. Introducem niște fragmente notate din creația lui G. Sanz – *Españoletas, Gallardo, Villano, Danza de las hachas, Rujero, Paradetas, Zarabanda al aure español, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Folias, La Miñona de Cataluña, Canarios* [113]:
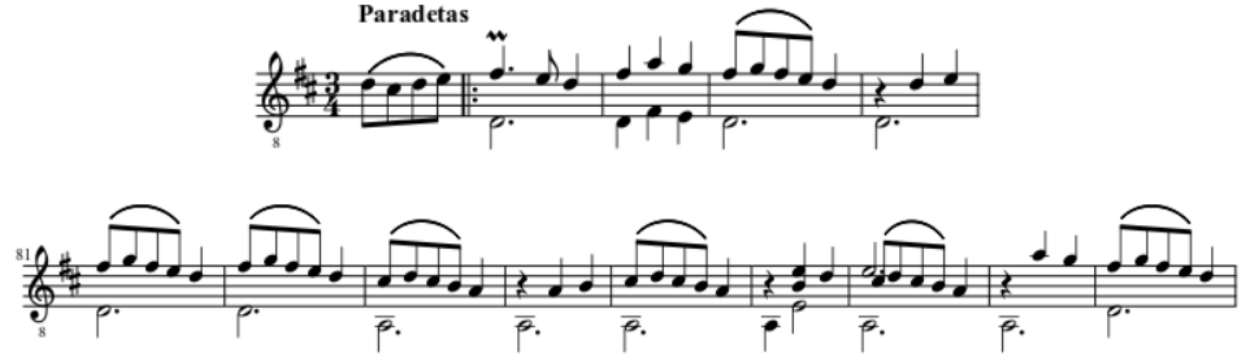


Danza de las hachas
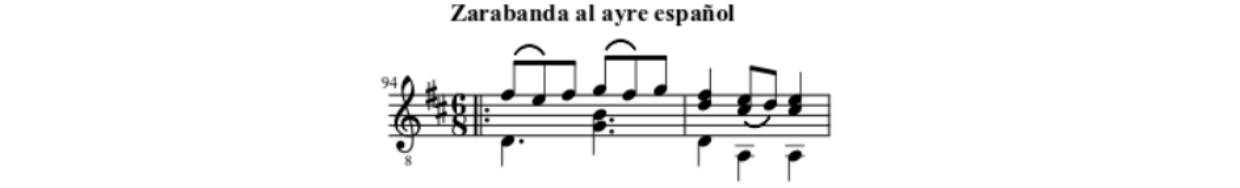


Rujero
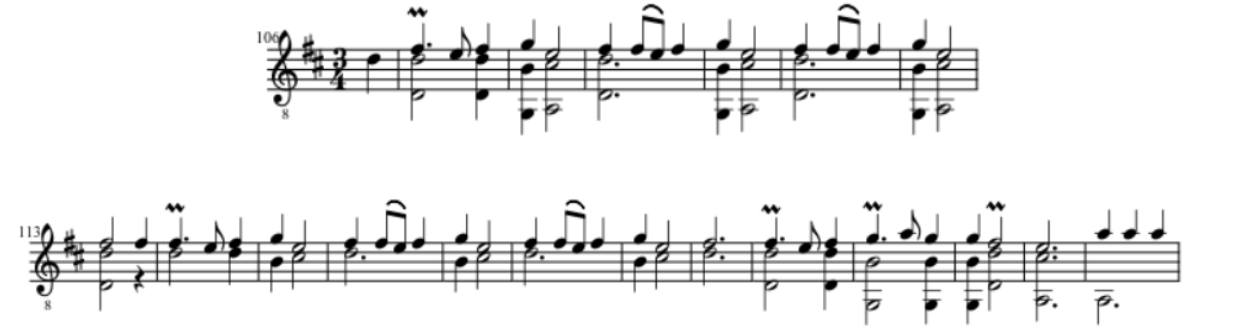


Paradetas



Zarabanda al ayre español



La Cavalleria de Napoles con dos Clarines
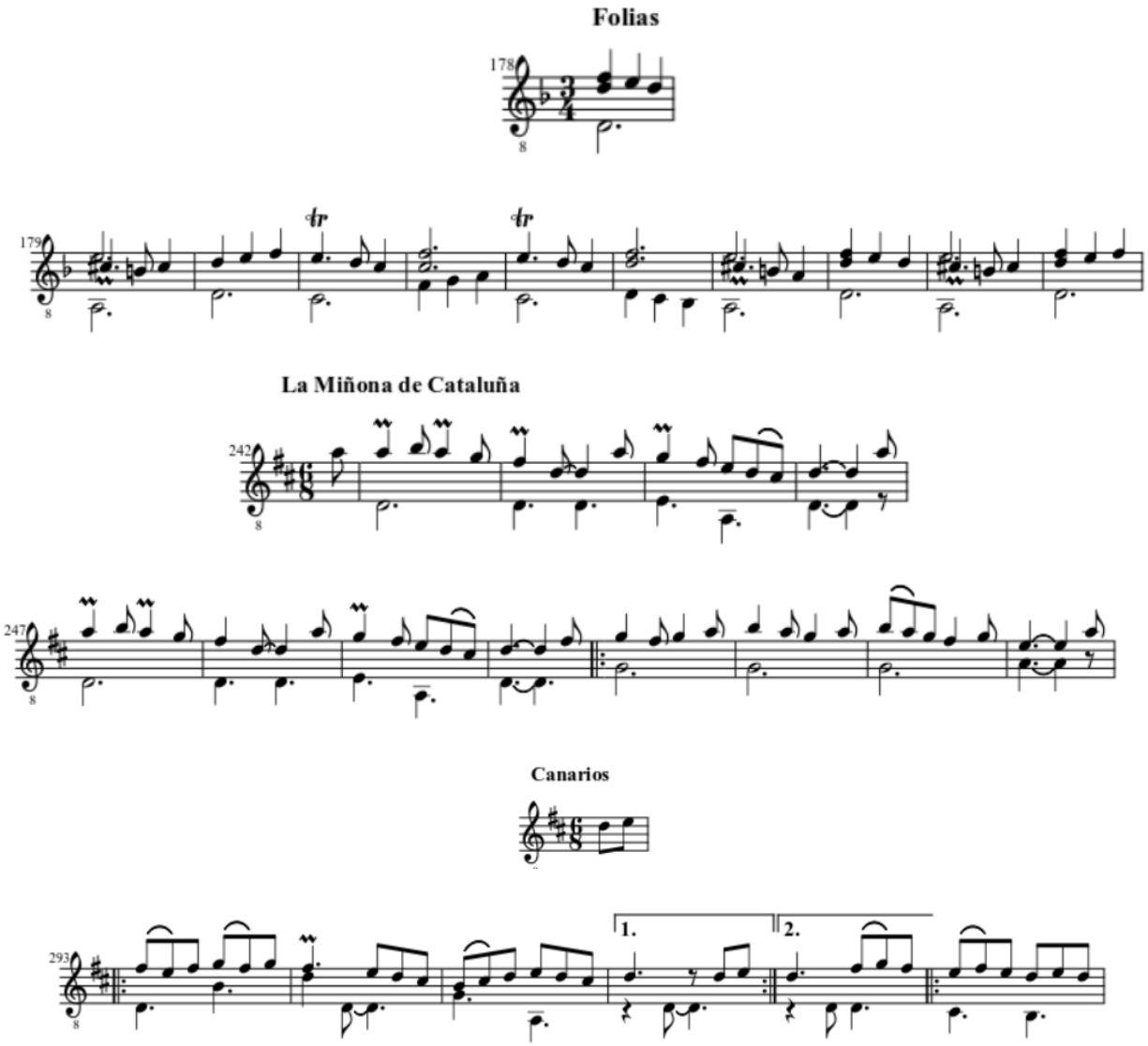




Fig. 3.5. G. Sanz. ***Españoletas, Gallardo, Villano, Danza de las hachas, Rujero, Paradetas, Zarabanda al aure español, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Folias, La Miñona de Cataluña, Canarios***

Un aport considerabil în dezvoltarea aspectelor metodice și interpretative îi aparține contemporanului lui G. Sanz **Lucas Ruiz de Ribayaz**, compozitor, chitarist și harpist spaniol (1626?-1677?), autorul cărții *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte*, apărute în anul 1677 [126].


LVZ·Y NORTE
MVSICAL
PARA CAMINAR POR LAS
Cifras de la Guitarra Eſpañola, y
Arpa, tañer, y cantar á compás por
canto de Orgaños, y breue explicacion
del Arte, con preceptos faciles, indu-
bitables, y explicados con claras
reglas por teorica, y
practica.
CONSAGRALE A LA REYNA DE LOS
Angeles MARIA Santiſſima de Conſolegio
Patrona de dicha Colegial.
CON PRIVILEGIO.

Fig. 3.6. L. Ruiz de Ribayaz *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte*

Potrivit sursei citate anterior, cartea „conține recomandări de bază privind interpretarea la chitara cu cinci coarde. Piesele din ea sunt dansuri în stiluri precum passacalles, canarios, jácaras și altele. Ribayaz a fost foarte influențat de Sanz, ceea ce poate fi confirmat de citatele ample din Instrucción lui Sanz" [20, p. 47]. C. Andrei, la rândul lui, scrie că manualul lui L.R. de Ribayaz, fiind singura lucrare teoretică a acestuia, „conține un text teoretic pentru cântatul la chitară și harpă, urmat de tabulaturi folosite pentru cele două instrumente" [9, p. 86].
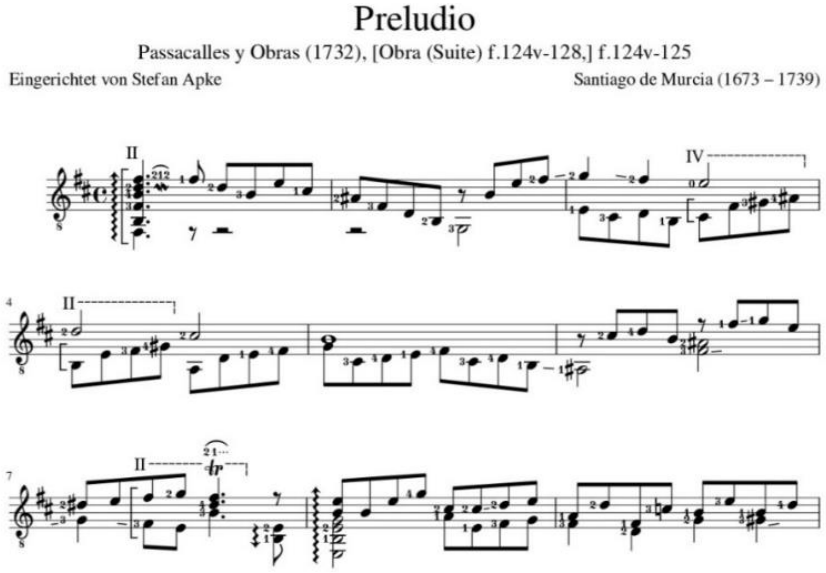
În anul 1694 la Madrid apare o colecție de piese pentru chitara cu cinci coarde – *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra Española* [110] a lui **Francisco Guerau**, în care „autorul dă câteva indicații despre tehnica interpretării, principii de tabulatură și de interpretare a ornamentelor. Toate piesele sale sunt sub formă de variațiuni: Pasacalia, Jacaras, Marizapalos, Españoletas etc." [Ibidem]. Așadar, compozitorul utilizează activ dansurile de curte de origine spaniolă în practica sa componistică, pedagogică și interpretativă.

Tradiția stabilită de J.C. Amat și G. Sanz este preluată de **Santiago de Murcia** (1673-1739), o altă personalitate importantă în istoria chitarei spaniole, care în anul 1714 a publicat tratatul *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* și în 1732 cartea *Passacailles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales*. Trebuie specificat faptul că ediția conține explicațiile compozitorului privind descifrarea sistemului de notație *Alfabeto*.

Caracterizând *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, J.R. Alves afirmă că S. de Murcia este considerat a fi unul dintre cei mai buni compozitori care au scris muzică pentru chitara cu cinci coarde, iar „cartea sa a fost ultima care a apărut în tabulatură în Spania. A fost foarte influențat de școala franceză și a compus mai multe suite instrumentale care prezentau adesea un preludiu, allemande, courante, sarabande și gigue, adesea urmate de dansuri opționale precum bourrée, gavotte, menuet, passacaille și chaconne” [20, p. 48].

Opinia privind calitățile componistice ale lui S. de Murcia este împărtășită și de C. Andrei, care susține că atât cartea menționată anterior, cât și a doua publicație a autorului, și anume *Passacailles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales* apărută în 1732 „oferă o importantă panoramă asupra repertoriului chitarei baroce; după o secțiune substanțială despre basul continuu, găsim aranjamente ale dansurilor și contradansurilor franceze, menuete, diverse piese spaniole și suite” [9, p. 86]. Manuscrisul este alcătuit din două secțiuni: prima conține diferite exemple de passacaglia, iar cea de-a doua – 12 suite. Putem găsi dansuri de curte tipice pentru suita barocă precum alemanda, curanta, sarabanda, giga, gavota, menuetul ș.a.m.d.

Santiago de Murcia a rămas în istoria artei chitaristice ca unul dintre cei mai influenți compozitori pentru chitară, ale cărui piese sunt interpretate până astăzi [197]. Demonstrăm un fragment din această ediție – *Preludiul* – scris în notația contemporană:
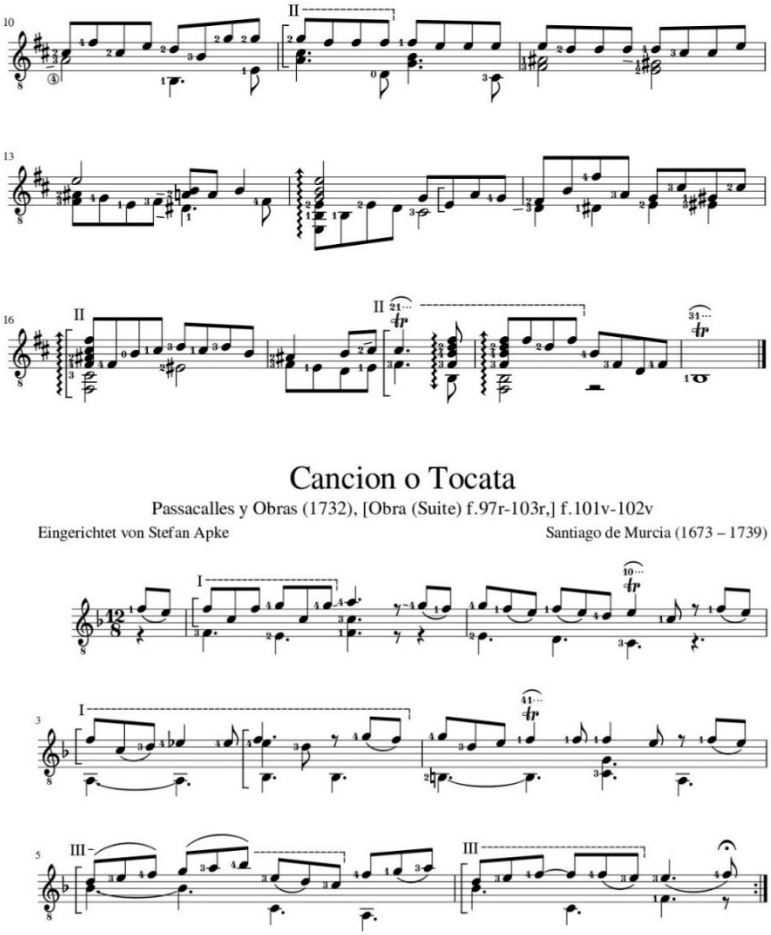




Fig. 3.7. S. de Murcia. ***Preludio. Cancion o Tocata***

După cum se vede în exemplele de mai sus, limbajul muzical al creațiilor lui S. de Murcia se caracterizează printr-o mare varietate de procedee melodice, armonice și facturale, care nu și-au pierdut actualitatea în creația componistică contemporană pentru chitară.

Lista manualelor și culegerilor cu repertoriul pentru chitara spaniolă cu cinci coarde ar fi fost incompletă fără alte ediții de epocă. Astfel, A. Pizà include în listă autorii care lipsesc în cercetările lui C. Andrei sau J.R. Alves. Ne referim la următoarele volume: *Guitarra española* y *sus diferencias de sones* de Francisco Corbera, anul apariției fiind 1621, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* de Luis de Briceño, 1626, și *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados* de Antonio de Santa Cruz, anul publicației – 1650.

Figura plasată mai jos reprezintă coperta ediției *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño [129]:

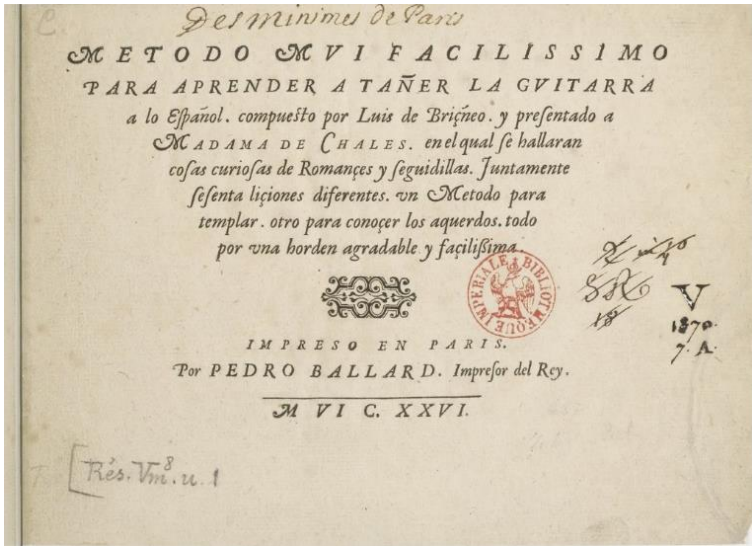


Fig. 3.8. L. de Briceño. ***Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español***

Culegerea *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados* de A. de Santa Cruz include 26 de piese de origine spaniolă (marionas, villano, gallarda, pavana, españoleta, torneo, jácara, canario, maripalo), scrise în diferite tonalități, după cum urmează: patru creații numite *fantasía* și o colecție alcătuită din 12 piese de gen passacaglia. Așadar, spre deosebire de alți compozitori spanioli de epocă, care includeau dansurile de origine germană sau franceză (cu excepția lui F. Guerau), A. de Santa Cruz, în ediția în cauză, abordează genurile de dans de sorginte spaniolă.

Vom menționa două ediții care completează imaginea procesului instructiv privind chitara spaniolă cu cinci coarde din perioada barocului: 1) *Reglas, y advertencies generales par taner la guitarra…*, al cărei autor a fost Pablo Minguet y Yrol, și 2) *Arte Para Aprender con Facilidad (y sin Maestro, á templar y tañer rasgado) la Guitarra (de cincon órdenes o cuerdas, y tambien la de quarto o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...)* de Andres de Soto. După cum relatează J.R. Alves, aceste ediții nu conțin idei și principii noi, dimpotrivă, primul tratat, publicat în 1752, reunește de fapt muzica extrasă din cărțile lui J.C. Amat, G. Sanz, L.R. de Ribayaz și S. de Murcia, iar volumul al doilea, publicat în 1760 și, repetat, în 1764, reproduce conținutul cărții lui J.C. Amat publicate în 1596 [20, p. 49].

3.3. Dezvoltarea artei chitaristice în Italia și Franța

În perioada barocului în **Italia**, la fel ca și în alte țări europene, chitara devine unul dintre cele mai des folosite instrumente [106, p. 172], fiind pe larg utilizată pentru acompaniamentul cântului sau al dansului. Dacă încercăm să identificăm tipul de chitară utilizat în Italia pe parcursul secolului al XVII-lea, observăm că începând cu anul 1650 predomină *chitarra battente*. Este o

varietate a instrumentului cu cinci coarde metalice duble [61, p. 218]. Corzile metalice duble asigurau o sonoritate amplă, tare, care permitea folosirea instrumentului în aer liber. Această varietate a instrumentului își va păstra valoarea până în secolul al XVIII-lea, când chitariștii încep să renunțe la folosirea coardelor duble, deoarece era destul de greu de găsit coarde cu caracteristici identice. În această perioadă predomină două tipuri de stiluri de interpretare chitaristică: stilul ciupit (sau *punteado*) și stilul lovit (*rasgueado*).

În cultura muzicală italiană de epocă, interpretarea chitaristică se încadrează pe deplin în contextul social și cultural. După cum relatează interpretul la chitară barocă și cercetătorul din Regatul de Jos Lex Eisenhardt, acestui instrument îi revenea un rol important „în cultura muzicală mai largă – carnaval, pastorală, bal mascat – colorată cu imaginile commedia dell'arte și condimentată cu critică socială" [106, p. 172]. Interpretarea chitaristică se baza pe „abordarea intuitivă, nonintelectuală în contrast cu manierismul stilului tipic madrigalului de la sfârșitul secolului al XVII-lea sau cu precizia de notație a ornamenticii melodice folosite de compozitori precum Giulio Caccini sau Sigismondo d'India" [Ibidem].

Sub aspect evolutiv-stilistic, Italia secolului al XVII-lea era o scenă perfectă pentru inovațiile legate de monodia vocală nouă și operă, teză confirmată prin faptul că mai mulți compozitori renumiți de epocă aveau colecțiile ariilor strofice simple cu folosirea *Alfabeto*. „În acest repertoriu existau exemple numeroase ale «ciocnirilor» armonice problematice, unii compozitori oferind acompaniamentul scris cu *Alfabeto* în concordanță cu melodia și linia basului" [Ibidem]. Acceptarea largă a acompaniamentului acordic la chitară reflectă, probabil, schimbarea gusturilor publicului din acea perioadă. Concomitent, după cum afirmă L. Eisenhardt, „s-ar putea chiar face o ipoteză că marea popularitate a chitarei a modelat într-o oarecare măsură preferințele muzicale ale publicului larg" [Ibidem].

Genurile vocale italiene ale timpului se bazau pe melodiile expresive și bine conturate, fiind susținute de un fundal armonic. Acompaniamentul pieselor noi „lăsa mai mult spațiu pentru succesiunile acordice mai puțin obișnuite, mai ales din cauza lipsei unei teorii bine puse la punct" [Ibidem].

În repertoriul chitaristic, variațiunile sau piesele pe baza ostinato, regulile vechi ale polifoniei vocale n-au mai fost relevante în comparație cu perioada precedentă. Aspectul armonic vine în prim-plan și se tratează foarte liber în cadrul repertoriului pentru chitară solo începând cu anul 1630, iar în secolul al XVIII-lea devine o normă stilistică. În plus, chitara a adus muzica exotică sau străină în casele oamenilor, precum și o mare varietate de genuri naționale (de exemplu, ciacona din Spania bazată pe stilul lovit sau curanta franceză (în stil ciupit)) [Ibidem].

Una dintre cele mai renumite personalități care aparține școlii italiene, dar în același timp aparține diferitelor școli europene de chitară este **Francisco Corbetta** (cca 1620-1681). Cariera europeană a muzicianului provoacă unele neclarități în atribuirea apartenenței lui la o anumită școală națională. Spre exemplu, în cartea lui C. Andrei informațiile privind acest autor sunt plasate în compartimentul dedicat chitarei baroce din Franța (a se vedea 3.3. *Franța, compozitorii și lucrările lor*, pp. 74-80), în timp ce în alte surse se afirmă că este un chitarist și compozitor italian, drept exemplu servind cartea lui J. Tyler și P. Sparks, în care compartimentul dedicat lui F. Corbetta este inclus în capitolul intitulat *Italy: the creation of repertory* [61, p. 60]. Ambele abordări își au dreptul la existență, deoarece activând în străinătate muzicienii italieni deveneau cei mai de seamă reprezentanți ai diferitelor țări europene, promovând tradițiile școlii italiene de interpretare și compoziție pe plan european. Adăugăm că, după cum relatează M. Hall, mulți dintre interpreții și compozitorii angajați la curțile nordice care au jucat roluri principale în dezvoltarea stilului omofon-armonic erau italieni originari din Roma, Napoli, alte regiuni ale țării [119, pp. 37-38].

Într-adevăr, cariera lui F. Corbetta ca muzician a fost legată de diferite țări, precum Italia, Franța, Anglia, Țările de Jos. Fiind posesorul unei școli chitaristice renumite din Bologna, activează acolo în calitate de profesor de chitară și ulterior, până în anul 1643, lucrează pe lângă curtea ducelui de Mantua. Începând cu anul 1648, obține protecția arhiducelui d'Autriche. În anul 1654 este chemat de Louis al XIV-lea la curtea Franței. La Paris F. Corbetta lucrează împreună cu Jean-Baptiste Lully, realizând un balet de curte, prin aceasta atrăgând interesul aristocrației franceze față de chitară. O perioadă relativ scurtă (1662-1671) activează la curtea regelui Angliei.

În ceea ce privește perioada activității sale în Anglia, trebuie să menționăm că chitara a avut o mare popularitate. Prin urmare, F. Corbetta avea mai mulți elevi din rândurile nobilimii locale. Colecția lui cu titlul *La guitarre royalle,* editată în anul 1671, a fost dedicată lui Charles al II-lea, regele Angliei, un chitarist amator și un mare entuziast al instrumentului.

F. Corbetta a lucrat și în Olanda, contribuind la creșterea interesului față de instrument pe teritoriile Țărilor de Jos. Prezența lui F. Corbetta a fost atestată de culegerea intitulată *Varii scherzi di sonate per la chitara spagnola*, publicată la Bruxelles în 1648. Interesul generat de Corbetta a fost menținut până la sfârșitul secolului al XVII-lea, deși sursele naționale urmează să apară abia în secolul următor. De aici putem trage concluzia privind influența deosebită a lui F. Corbetta asupra evoluției chitarei în spațiul european. Chitaristul a fost considerat unul dintre cei mai mari virtuozi ai timpului, fapt confirmat printr-o apreciere dată de către Gaspar Sanz, care, în partea introductivă a manualului său *Instruccion de musica* din 1674, îl caracterizează ca „el mejor de todo", ceea ce înseamnă „cel mai bun dintre toți".

Ca și alți colegi de breaslă din perioada barocului, F. Corbetta a scris o serie de cărți care reflectă pe deplin practica interpretativă și componistică a timpului, precum și „evoluția stilului în secolul al XVII-lea. Primele două sunt publicate în Italia, între anii 1639-1648 și sunt destinate chitarei spaniole. Ultimele două, editate la Paris, realizează o fuziune între stilul lovit și o scriitură melodică tradițională. Intitulate *La guitarre royalle,* ele sunt dedicate regelui Angliei și regelui Franței, Louis al XIV-lea" [9, p. 74].

În studiul M. Hall, în care găsim informații detaliate privind moștenirea componistică și metodică a lui F. Corbetta, sunt nominalizate cinci lucrări. Le prezentăm în ordine cronologică: *De gli scherzi armonici*, editată în 1639 la Bologna (editura Giacomo Monti și Carlo Zennero); *Varii capricii per la ghittara spagnuola*, publicată la Milano în anul 1643; *Varii scherzi di sonate*, care apare la Bruxelles în 1648. Urmează *La guitarre royale*, publicată în 1671 la editura Hierosme Bonneüil din Paris și reeditată la aceeași editură în 1674 [119, p. ii].

Lucrarea lui F. Corbetta *La guitarre royatte,* realizată în anul 1671, conține o colecție de suite baroce (14 la număr), fiecare dintre ele urmărind o structură tipică genului: preludiu, alemanda, curanta, sarabanda, passacaglia ș.a. Așadar, compozitorul dezvoltă și tratează principiile suitei instrumentale baroce vechi, implicând dansurile de curte de origine diferită (germană, spaniolă, franceză). Apelând la genul de sarabandă, el scrie piesa *Le Tombeau sur la Mort de Madame d'Orleans,* care devine foarte celebră. Colecția include, de asemenea, două pagini de explicații ale autorului privind ornamentica și digitația.

Culegerea, „apărută în anul 1674, conține, la început, 12 piese pentru două chitare, dintre care distingem: Fanfares, o Gigue cherie du Roy, o sarabandă, La dauphine, și dansuri negrupate în suite" [9, p. 74]. Unii cercetători afirmă că trei sau chiar patru lucrări dintre ele au fost pierdute. Astfel, M. Hall scrie despre o carte publicată ipotetic în anul 1643 sau 1648. În anii 1650 apare o altă carte despre tabulatura italiană, dedicată ducelui Brunswick-Lüneburg. Potrivit afirmației autoarei citate anterior, această ediție „include câteva piese ale lui Granata pe care Corbetta le-a piratat pentru a se răzbuna pe Granata, care mai devreme a inclus unele dintre piesele lui Corbetta într-una dintre cărțile sale" [119, p. ii].

Pe parcursul aceluiași deceniu, cartea despre tabulatură a fost publicată la Paris și dedicată regelui Ludovic al XIV-lea. Ulterior „plăcile au fost furate, retipărite cu alte câteva piese și dedicate unui «prinț străin»" [9, p. ii]. În anul 1677 la Londra editorul John Carr tipărește *Easy Lessons on the Guitar for Young Practitioners*. Deși pe copertă este indicat numele lui Francisco, există o ipoteză că această lucrare i-ar aparține lui F. Corbetta.

În ceea ce privește materialul notografic, ne bazăm pe o ediție cu titlul *Francesco Corbetta. Selected pieces for baroque guitar from B.Lc Ms. 245 Copied by Jean Baptiste de Castillion* (1680-

1753), transcripția și editarea aparținându-i lui M. Hall. Culegerea a fost editată în anul 2010. În partea introductivă a culegerii, autoarea precizează că „toate piesele din manuscris sunt scrise în tabulatură standard de chitară” [119, p. iv].

Referitor la aspectul genuistic al lucrărilor pentru chitară ale lui F. Corbetta, observăm că predomină dansurile de curte de origine germană, franceză, spaniolă și engleză integrate în suitele instrumentale. Printre dansurile mai des folosite vom evidenția alemanda, curanta, menuetul, passacaglia, ciacona, rondoul și giga, iar tonalitățile folosite au mai puține semne la cheie (do major, la major, fa major, sol major, mi minor, la minor, re minor, si bemol major, sol minor, do minor etc.).

Înainte de a exemplifica cele expuse prin fragmente din culegerea *Francesco Corbetta Selected pieces for baroque guitar from B.Lc Ms. 245, Copied by Jean Baptiste de Castillion (1680-1753)*, este important să precizăm că notația de chitară barocă era destul de complexă, îmbinând mai multe informații detaliate și indicații interpretative privind tehnica mâinii drepte. Acest lucru se datorează faptului că tehnica mânii drepte a chitarei baroce era diferită de cea a lăutei. După cum relatează M. Hall, în comparație cu lăuta, unde fiecare notă a acordului se interpreta cu degete separate, la chitară toate sunetele acordului se interpretează fiind lovite sau ciupite; dacă sunt lovite, se indică direcția loviturilor – în jos sau în sus – și, mai mult decât atât, se concretizează desenul ritmic al loviturilor [118, p. 285].

Vom exemplifica prin două fragmente notate, care scot în evidență sistemul de notație utilizat de F. Corbetta. Astfel, *Prelude* în *sol minor* se deosebește printr-un stil improvizatoric, bazat pe arpegii în direcția ascendentă și descendentă, tipic pentru acest gen de miniatură care deseori deschide suita barocă [109, p. 12].
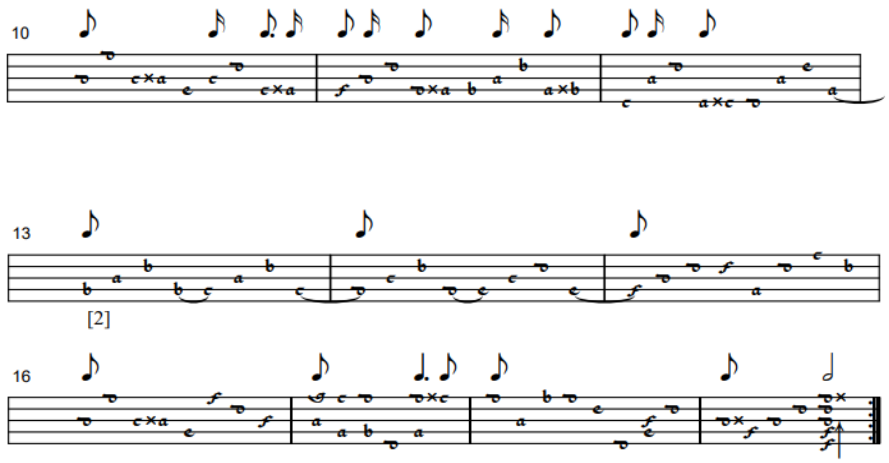
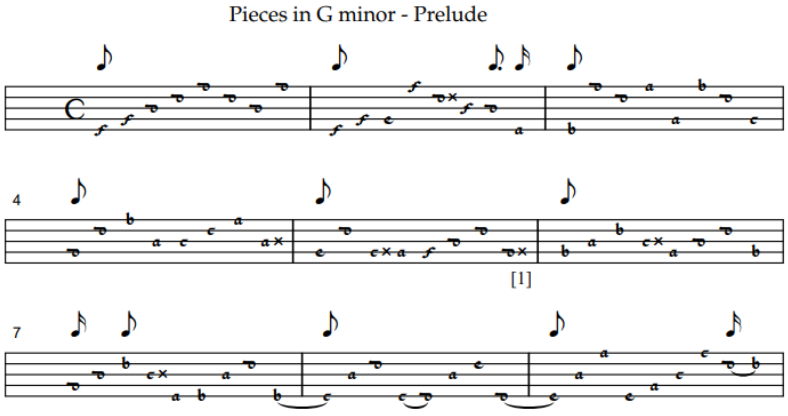




Fig. 3.9. F. Corbetta. *Pieces in G minor – Prelude* (mm. 1-20)

În *Curanta* pe prim-plan se află un stil acordic, cu structuri verticale alcătuite din 3-5 sunete, după exemplul de mai jos:

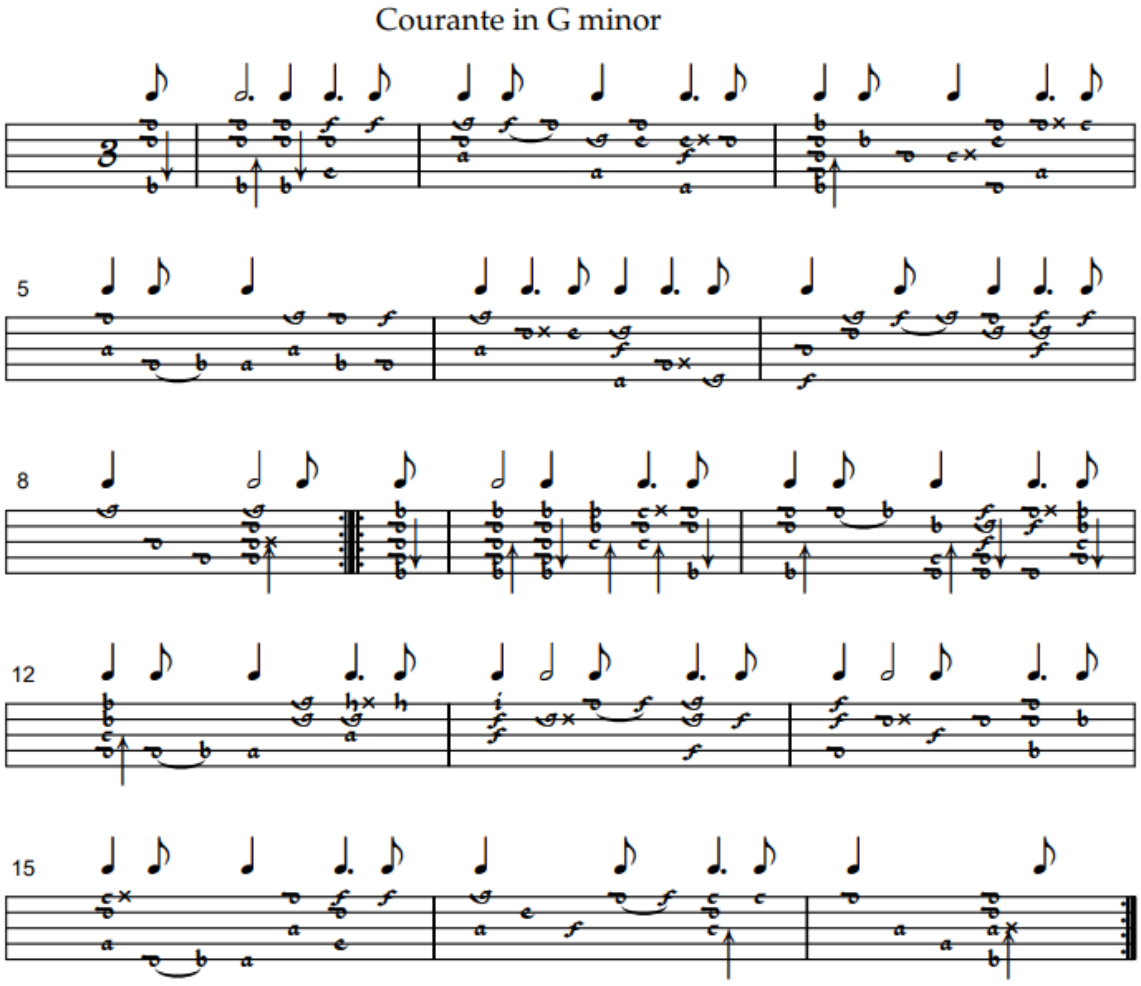


Fig. 3.10. F. Corbetta. *Courante in G minor* (mm. 1-18)

Raportându-se la aceste exemple, C. Andrei apreciază că F. Corbetta a fost „primul autor care a folosit o scriitură jumătate melodică, jumătate verticală (armonică)” [9, p. 73]. Totodată, confirmă și opinia cercetătorilor privind stilul armonic al creațiilor lui F. Corbetta pentru chitară, care se deosebea printr-o complexitate sporită, lucru deja menționat. Adăugăm că acest fapt a fost conștientizat de compozitor însuși, care scria că este de acord cu opinia contemporanilor săi care considerau că stilul lucrărilor lui este „cromatic (colorat), delicat și în sfârșit complicat” [118, p. 284].

Așadar, fiind format în cadrul școlii italiene, F. Corbetta a influențat semnificativ dezvoltarea școlii franceze de chitară cu cinci coarde duble, fapt confirmat prin îndrumarea multiplilor discipoli ai săi. Astfel, elevul lui F. Corbetta **Robert de Visée** a fost autorul cărții *Livre de guittarre dédié au Roy*, editate la Paris în anul 1682. Lucrarea conține un șir de piese „grupate în 6 suite, conținând fiecare între 6 și 13 piese introduse printr-un preludiu. Având o scriitură remarcabilă, ele se numără printre capodoperele literaturii pentru acest instrument” [9, p. 77]. Remarcăm că „muzica lui este considerată cea mai rafinată a perioadei, se spunea că numele lui R. de Visée este apogeul chitarei în Franța în timpul său” [20, p. 56]. Vom demonstra un exemplu tipic al stilului lui R. de Visée [140]:

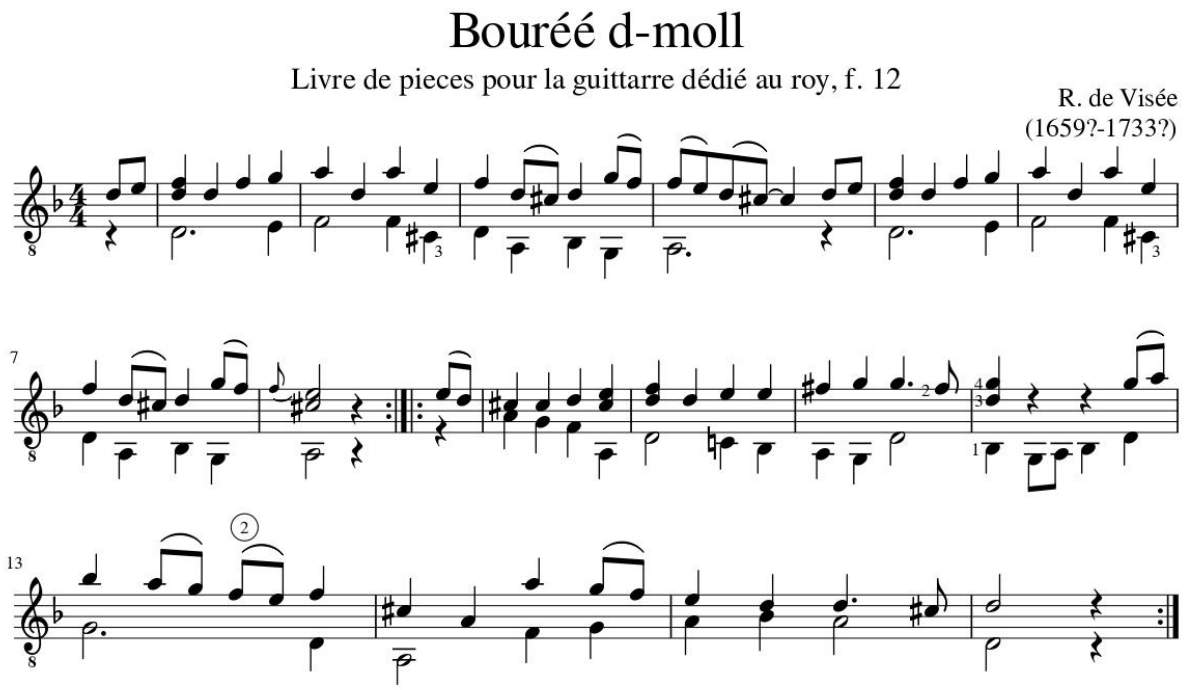


Fig. 3.11. R. de Visée. *Bouréé d-moll* (mm. 1-16)

O altă lucrare a aceluiași autor, cu titlul *Livre de pièces pour la guitarre* (Paris, 1686), conține dansuri, al căror limbaj muzical este mai accesibil în comparație cu mostrele muzicale din prima culegere. „Prin calitățile scriiturii sale și prin frumusețea temelor (...) – adesea împrumutate

din operele lui Jean-Baptiste Lully – opera lui Robert de Visée corespundea cerințelor esteticii impuse de curtea de la Versailles" [9, p. 78]. Menționăm că ambele cărți folosesc atât tabulatura, cât și notația tradițională.

Printre elevii maestrului F. Corbetta a fost și **Giovanni Battista Granata**, a cărui lucrare cu titlul *Soavi concenti*, apărută în anul 1659, este una dintre puținele surse care includ piese pentru *chitarra atiorbata*, un instrument cu cinci coarde duble și șapte coarde de bas deschise. Compozitorul prefera ansambluri camerale cu participarea chitarei alcătuite din diferite combinații ale viorii, chitarei și *basso continuo*; trei dintre cărțile lui conțin lucrări pentru ansamblu.

Și alți reprezentanți ai școlii chitaristice franceze au lăsat o moștenire importantă în ceea ce privește literatura metodică și repertoriul componistic. În acest context, merită menționate două cărți semnate de elevul lui F. Corbetta **Antoine Carré**: *Livre de Guitarre Contenant Plusieurs Pièces… Avec la Manière de Toucher Sur la Partie ou Basse Continue*, editată în anul 1671 la Paris, care îmbina piesele pentru chitară solo cu textul de natură metodică, și *Livre de Pièces de Guitarre de Musique*, care conține diverse piese de F. Corbetta și include „zece piese de ansamblu pentru două chitare, un instrument melodic («dessus») și basso continuo" [20, p. 58].

Nu poate fi trecut neobservat un alt elev al lui F. Corbetta – **Rémy Médard**, care a adus o contribuție notabilă la literatura muzicală pentru chitară barocă în Franța prin culegerea sa *Pièces de Guitarre*, publicată la Paris în 1676. Acest volum conține instrucțiuni despre ornamentică și ritm, precum și un duet de chitară.

Lucrarea cu titlul *Livre de guitarre et autres pièces de musique* de **Henri Grenerin**, apărută tot în capitala Franței în anul 1680, se încadrează perfect în tradiția componistică și metodică franceză din perioada barocului. Culegerea „conține 15 suite, care au între 5 și 12 piese, simfonii pentru două viori cu acompaniament de chitară și teorbă, arii acompaniate, instrucțiuni pentru a cânta la bas continuu" [9, p. 77].

Prin aceasta se confirmă faptul că chitara a fost implicată în crearea repertoriului cameral împreună cu alte instrumente cu coarde ciupite de epocă. Lista chitariștilor francezi poate fi completată cu numele lui **Nicolas Desroziers**, un chitarist de origine franceză, care a activat în Germania și Olanda, lăsând 12 uverturi (1688) și două cărți: *Les principes de la guitarre*, publicată la Amsterdam în 1696, și *Nouveaux principes*, tipărită la Paris în anul 1699.

Concluzii la capitolul 3

Pornind de la cele expuse pe parcursul acestui capitol, vom formula concluziile ce urmează.

1. Moștenind tradiția Renașterii, traiectoria evolutivă a chitarei continuă la nivel de practică și creație în perioada barocului, când cultura muzicală manifesta un interes crescând pentru

valorificarea artistică a calităților tehnice și de expresie, consolidarea identității timbrale și promovarea imaginii instrumentului.

2. În spațiul muzical european apare o pleiadă de compozitori și interpreți care contribuie considerabil la evoluția instrumentului: J.C. Amat, G. Sanz, L.R. de Ribayaz, S. de Murcia, F. Corbetta, R. de Visée, N. Desroziers, G.B. Granata, A. Carré ș.a., iar chitara cu cinci coarde duble devine cel mai important instrument cu coarde ciupite.

3. În diferite țări europene se elaborează multiple manuale, tratate de instrument, culegeri de piese, ai căror autori sunt nu doar muzicienii locali, ci și interpreți și profesori invitați. Aceste lucrări au avut o menire dublă: pe de o parte, au fost acumulate cele mai recente cunoștințe teoretice și aptitudini practice privind interpretarea la chitară, pe de altă parte, aici sunt concentrate creațiile muzicale care fac parte din repertoriul de epocă pentru chitară.

4. Grație faptului că mai mulți interpreți, compozitori și profesori de chitară activau în străinătate, au avut loc multiple interferențe culturale și stilistice, drept exemplu servind activitatea lui F. Corbetta, compozitor și chitarist de origine italiană, care a contribuit semnificativ la înflorirea chitarei nu doar în țara lui de baștină, ci și în Franța, Anglia și Țările de Jos. Astfel, chitara cu cinci coarde duble devine un instrument muzical paneuropean.

5. Sub aspectul stilului muzical, constatăm că repertoriul nou se orientează preponderent spre scriitura omofon-armonică. În comparație cu stilul polifonic, greu de reprodus la chitară, noul tip de scriitură muzicală s-a înrădăcinat în repertoriul chitaristic din perioada următoare – epoca clasicismului european, stimulând, la rândul său, interesul publicului larg față de acest instrument.

6. Pentru a reda mai adecvat specificul stilistic al timpului, apare un sistem de notație nou – *Alfabeto*, menit să reflecte mai adecvat transformările limbajului muzical și ale facturii chitaristice de tip nou. F. Corbetta a fost unul dintre compozitorii care a avut un rol esențial în procesul de apariție a stilului omofon-armonic. Scriitura individuală a pieselor pentru chitară semnate de acest compozitor, deosebindu-se printr-o gândire acordică avansată, plină de sonorități disonante, a influențat înflorirea stilului omofon-armonic în muzica europeană, stil care ulterior a devenit unul dominant în cultura muzicală clasicistă.

7. În cadrul tradiției chitaristice spaniole din perioada barocului se formează două tipuri de interpretare chitaristică de bază, și anume: *rasgueado* (stil lovit) și *punteado* (stil ciupit). Dacă tehnica *punteado* a fost tipică pentru practica muzicală de epocă, fiind aplicată la diverse instrumente de coarde ciupite (teorbă, lăută) și având un sunet mai slab și delicat, tehnica *rasgueado* îi permitea chitaristului să îmbine firesc acompaniamentul chitaristic cu cântul și dansul, păstrând echilibrul sonor al tuturor componentelor interpretării muzicale.

4. PERIOADA MODERNITĂȚII CHITAREI CLASICE: EPOCA CLASICĂ ȘI ROMANTICĂ

4.1. Probleme de periodizare a etapei chitaristice moderne

Perioada modernității chitarei clasice este considerată îmbinarea etapelor clasică și romantică, ale căror limite cronologice pot fi determinate de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la începutul secolului al XX-lea. Totodată, în literatura științifică contemporană dedicată istoriei chitarei nu există o viziune comună privind limitele cronologice ale etapelor de evoluție a instrumentului în ceea ce privește perioada clasicismului și romantismului. Acest fapt reflectă complexitatea procesului de dezvoltare a instrumentului pe continentul european și nu numai.

Totodată, există niște abordări comune: de exemplu, cercetătorii instrumentului din România, Marea Britanie și SUA – C. Andrei, J. Taylor și P. Sparks – afirmă că după perioada barocului vine perioada modernității, care cuprinde atât clasicismul, cât și romantismul muzical. În ceea ce privește periodizarea mai detaliată, cercetătorii nu au o abordare univocă. De exemplu, C. Andrei în capitolul IV al monografiei sale *Epoca „modernității" chitaristice și consecințele procesului de standardizare* afirmă că prima jumătate a secolului al XIX-lea se referă la perioada clasică [9, p. 135], iar cea de-a doua jumătate a secolului respectiv – la cea romantică [Idem, p. 162].

James Tayler și Paul Sparks supun unei cercetări detaliate o etapă legată de apariția chitarei cu șase coarde și câștigarea popularității acestei varietăți constructive a instrumentului – atât pe continentul european, cât și în țările Americii de Nord și de Sud. Conform clasificării mai amănunțite propuse de autori, etapa apariției și înfloririi chitarei cu șase coarde cuprinde trei perioade diferite.

Prima etapă, cuprinsă între anii 1750-1769, se referă la apariția chitarei cu șase coarde pe mapamond, căpătând o importanță mai pronunțată în Spania, Portugalia, Franța, Britania și țările Americii de Sud [61, p. 193]. În cadrul etapei a doua, care acoperă anii 1770-1789, se manifestă primele mostre de confecționare a instrumentului, precum și primele încercări de perfecționare constructivă a acestuia de către meșterii apăruți în țările și regiunile lumii menționate anterior. În acest context, lista țărilor în care se răspândește practica interpretativă și componistică legată de chitara cu șase coarde trebuie completată cu Austria și Germania [Idem, p. 229].

Perioada cuprinsă între anii 1770 și începutul anilor 1800 este considerată de autori drept una de triumf pentru chitara cu șase coarde în toate țările în care se practica acest instrument [Idem, p. 254]. Suntem de acord cu ambele abordări, înțelegând cu claritate că J. Tyler și P. Sparks au analizat foarte atent premisele apariției și popularității enorme a chitarei cu șase coarde, care au

dus la dominația acestui tip de instrument în cultura muzicală până în prezent, precum și au fundamentat procesele care au determinat schimbarea esențială în istoria instrumentului.

Secolul al XIX-lea, perioada de glorie a romantismului, este considerată „epoca de aur" a chitarei. Mulți compozitori vest-europeni ai secolului al XIX-lea – F. Schubert, C.M. von Weber, R. Kreuter, A. Diabelli, L. Spohr, J. Hummel și alții – au scris lucrări pentru chitară *solo,* precum și pentru diferite ansambluri cu participarea chitarei. Chitara a fost folosită în opere de diverse genuri semnate de L. Spohr, A. Gretry, G. Rossini, C.M. von Weber și G. Verdi. F. Schubert și-a însoțit adesea cântul cu voce la chitară, iar textura acestor cântece reflecta cu siguranță specificul facturii chitaristice.

Un alt fapt important în evoluția chitarei clasice moderne îl constituie aportul compozitorului francez H. Berlioz. În celebrul său *Tratat de instrumentație și orchestrație,* editat în 1844, autorul a dedicat chitarei un întreg capitol, grație faptului că el însuși cânta cu măiestrie la chitară. H. Berlioz afirmă: „acesta este un instrument potrivit pentru însoțirea vocii și pentru participarea la unele compoziții instrumentale cu sonoritatea slabă, precum și pentru interpretarea unor piese polifonice mai mult sau mai puțin complexe, a căror adevărată frumusețe se dezvăluie atunci când sunt interpretate de virtuozi incontestabili" [77, v.1, p. 187].

În continuare autorul explică unele detalii privind acordarea instrumentului, modul în care sunt extrase semitonurile cromatice, diferite tipuri de triluri (pe ton sau pe semiton), precum și demonstrează procedeele simple de acompaniament la chitară, cum ar fi: acorduri, arpegii (în mișcare directă ascendentă și descendentă), mișcare treptată, game expuse multisonor – cu terțe sau sexte și *flageolete*. Ca exemplu muzical, autorul introduce fragmentul din Actul II al operei *Otello* de Giuseppe Verdi, subliniind că în partitura orchestrală a operei sunt incluse mandolina și chitara [Idem, pp. 191-194].

Dacă ne referim la specificul repertoriului pentru chitara cu șase coarde, creat de compozitori din diferite țări, trebuie să menționăm că acesta se deosebește printr-o varietate stilistică și de gen. Din acest punct de vedere, în secolul al XIX-lea arta chitaristică demonstrează o ascensiune deosebită, mai ales în primele decenii ale secolului al XIX-lea, când au fost create multe lucrări pentru chitară cu șase coarde – atât *solo*, cât și ansambluri instrumentale cu componență diferită.

După cum afirmă cercetătoarea Nalin Komentrakarn, repertoriul contemporan pentru chitară își are începuturile în creațiile lui Fernando Sor, printre care se numără o colecție de variațiuni, inclusiv renumitele *Variațiuni pe tema lui W.A. Mozart* (op. 9), sonate, precum și *Grand Solo*, o piesă scrisă, la fel, în formă de sonată. Mauro Giuliani, un alt muzician și compozitor de epocă, este cunoscut grație la trei concerte pentru chitară și orchestră simfonică, cel mai renumit

fiind *Concertul nr. 1* în *la major*. În afară de formele ample, compozitorul a semnat o listă impresionantă de piese pentru chitară *solo*, duete sau alte componențe camerale cu participarea chitarei.

Vom menționa și alți compozitori, mai puțin cunoscuți pentru dezvoltarea repertoriului chitaristic: compozitorii italieni Matteo Carcassi cu *Studiile* pentru chitara cu șase coarde (op. 60) și Ferdinando Carulli cu *Sonata*, op. 16, precum și compozitorul spaniol Dionisio Aguado cu *Variațiunile pe Fandango*, op. 16 [39, p. 16]. Lista poate fi completată cu numele compozitorului francez Napoléon Coste, autor al mai multor studii de virtuozitate pentru chitară, fantezii ș.a. Un loc aparte în moștenirea compozitorului îl ocupă piesa de proporții cu titlul *La Sourse du lyson*. Giulio Regondi, compozitor de origine elvețiană, care a activat în Franța și Marea Britanie, a creat mai multe piese care au devenit faimoase grație virtuozității sale, drept exemplu servind lucrările *Rêverie Nocturne*, op. 19, și *Introduction et Caprice*, op. 23 [Ibidem].

Compozitorii care au adus o contribuție considerabilă la îmbogățirea repertoriului din perioada clasică și romantică sunt de două categorii. Prima categorie este alcătuită din personalități artistice care îmbină postura compozitorului cu cea de interpret-chitarist. O pleiadă de compozitori-interpreți talentați a apărut practic în fiecare țară europeană din perioada vizată. Astfel, cei mai renumiți reprezentanți ai școlii componistice și interpretative **italiene** sunt Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841), Luigi Rinaldo Legnani (1790-1877), Luigi Boccherini (1743-1805), Francesco Molino (1775-1847) și Filippo Gragnani (1767-1812). Cea de-a doua categorie o reprezintă compozitorii care nu au o tangență directă cu chitara (sau chitara nu este un instrument favorit pentru ei), dar care totuși au impactat evoluția ulterioară a chitarei cu șase coarde și printre aceștia îl vom nominaliza pe Niccolò Paganini (1782-1840).

4.2. Școala italiană a chitarei clasice moderne

Mauro Giuliani este o personalitate marcantă în arta chitaristică italiană, dar și în cea europeană și mondială a secolului al XIX-lea. Referindu-se la figura artistică a muzicianului, reputata ediție *Handbook of Guitar and Lute Composers* relatează: „Stilul său a fost influențat de clasicismul vienez și el a compus concerte clasice pentru chitară și orchestră, compoziții în formă de sonată, variațiuni, care constituie o treime din întreaga producție. Volumul creațiilor este atât de mare încât a fost publicat în 39 de volume” [22, p. 79]. Într-adevăr, lista lucrărilor compozitorului M. Giuliani este destul de numeroasă și cuprinde circa 200 de lucrări, printre care cele 150 de compoziții care au fost scrise pentru chitară și care constituie un nucleu al repertoriului

chitaristic din secolul al XIX-lea. Compozitorul a semnat atât piese pentru chitară *solo* destul de complexe, cât și lucrări pentru duete cu participarea chitarei.

Atragem atenția asupra unui grup mare de lucrări compuse pentru chitară, și anume ne referim la tema cu variațiuni, o formă răspândită în epoca clasicismului vienez, care îi permitea compozitorului să demonstreze pe deplin posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului, implicând procedee componistice noi. Pe de o parte, este un gen care se bucură de mare popularitate în Viena clasicistă, pe de altă parte, ideea variațiunilor permitea perfecționarea diferitelor procedee, tipuri de factură, explorarea raportului melodie-acompaniament și alte aspecte atât componistice, cât și interpretative. M. Giuliani a scris *Variațiunile pe o temă de Händel*, op. 107, a căror temă inițială a fost împrumutată din *Aria* din *Suita* nr. 5 în *mi major* pentru clavecin de G.F. Händel. Un alt exemplu este *Șapte variațiuni,* op. 38, pe tema unui cântec popular austriac *A Schisserl und a Reindl*. Menționăm între paranteze că această temă apare și în *Tema și variațiuni pentru flaut și pian,* op. 105, nr. 3 a lui L. van Beethoven.

Dintre alte lucrări reprezentative pentru chitară *solo* vom enumera șase fantezii, op. 119-124, al căror material muzical constituie ariile din operele lui G. Rossini (piesele sunt intitulate *Rossiniane*). Această serie de transcripții marchează un punct culminant al potpuriurilor de operă pentru chitară din secolul al XIX-lea. Admirația compozitorului față de muzica lui G. Rossini se reflectă și în transcrierea uverturii din opera *Bărbierul din Sevilla* pentru două chitare. M. Giuliani este autorul mai multor sonate pentru vioară și chitară sau flaut și chitară: *Sonata,* op. 15, în trei mișcări este considerată de cercetători și interpreți drept culmea genului de sonată în repertoriul chitaristic din toate timpurile. În ceea ce privește genurile muzicii camerale cu participarea chitarei atât instrumentale, cât și vocale, descoperim un *Cvintet,* op. 65, pentru coarde și chitară, câteva colecții pentru voce și chitară și o uvertură scrisă în stil italian.

Dacă ne referim la alte genuri din creația compozitorului, merită să menționăm *Gran Quintetto* pentru chitară și instrumente de coarde în *do major,* op. 65, alcătuită din trei mișcări – I. *Introduzione*, II. *Tema și variațiuni pe aria Nel cor più non mi sento*, III. *Polonaise*, și variațiuni pe tema *Numi perdonami in tale stante* pentru chitară și cvartet de coarde, op. 102.
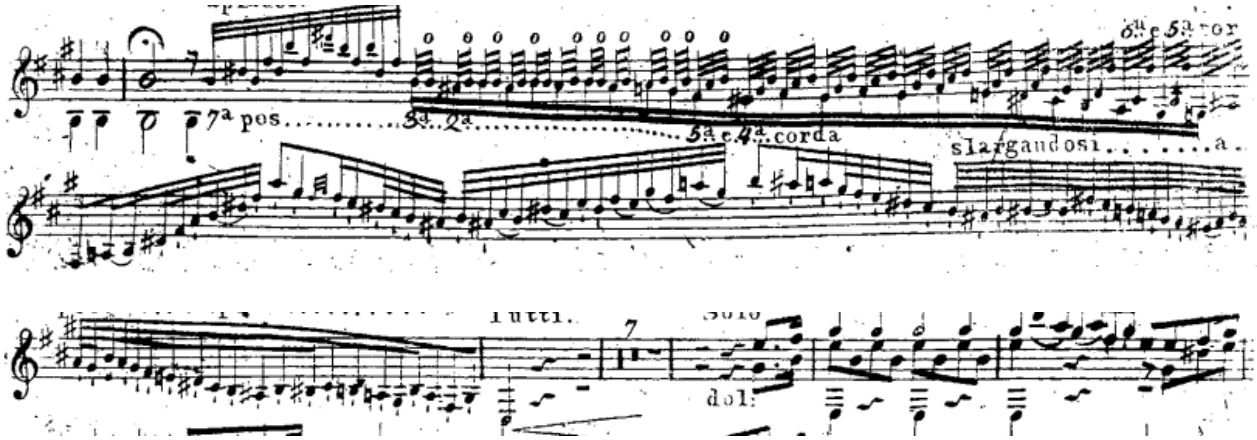
Totodată, cel mai important aport în dezvoltarea chitarei și a repertoriului pentru acest instrument îl constituie cele trei concerte ale sale pentru chitară (op. 30, 36 și 70). În unele surse, de exemplu în enciclopedia rusească, se vorbește despre patru concerte. Cu părere de rău, informațiile privind cel de-al patrulea concert pentru chitară și orchestră n-au fost găsite. În unele surse, de exemplu *Spotify*, sunt indicate înregistrările celor trei concerte cu descrierea lor destul de detaliată [114].

Aportul lui M. Giuliani constă în dezvoltarea genului de concert pentru chitară și orchestră. Fiind autor al celor trei concerte, inclusiv Concertul nr. 1 în *la major*, op. 30, alcătuit din trei mișcări (I. *Allegro Maestoso,* II. *Siciliana. Andantino,* III. *Polonaise. Allegretto*), Concertul nr. 2 în *la major*, op. 36 (I. *Maestoso,* II. *Andantino,* III. *Rondo. Allegretto*), și Concertul nr. 3 în *fa major*, op. 70 (I. *Allegro Moderato,* II. *Andantino alla Siciliana con variazioni*, III. *Polonaise. Allegretto*), compozitorul a transformat chitara într-un complet instrument solistic. Astăzi, concertele și piesele *solo* ale lui Giuliani sunt interpretate de profesioniști pentru a demonstra complexitatea lor compozițională.

Având drept scop analiza specificului stilistic și interpretativ al creațiilor compozitorului M. Giuliani, vom analiza în limitele spațiului disponibil *Concertul nr.* 1 pentru chitară și orchestră, care pune în evidență abilitățile deosebite ale interpretului. Premiera lucrării a avut loc în aprilie 1808 cu orchestră simfonică, iar în toamna anului 1816 *Concertul* a fost interpretat la Praga cu C.M. von Weber la pupitrul dirijoral [22, p. 78].

Limbajul muzical al Concertului nr. 1 de M. Giuliani se bazează pe factura orchestrală mozartiană, limpede și destul de reținută din punctul de vedere al dinamicii sonore, ceea ce îi permite chitaristului interpretarea partidei sale, asigurând un echilibru sonor al participanților. Compozitorul păstrează toate tiparele unui concert clasic – forma tripartită repede-lent-repede, nivelul sporit de virtuozitate și alte procedee clasiciste, iar prezența cadențelor solistului constituie o altă trăsătură tipică genului. Aceste secțiuni ale mișcărilor oferă o imagine privind nivelul de complexitate a facturii, care poate fi comparată cu scrisul pianistic.

Vom susține această idee, demonstrând materialul muzical al celor două cadențe din partea I a Concertului nr. 1:
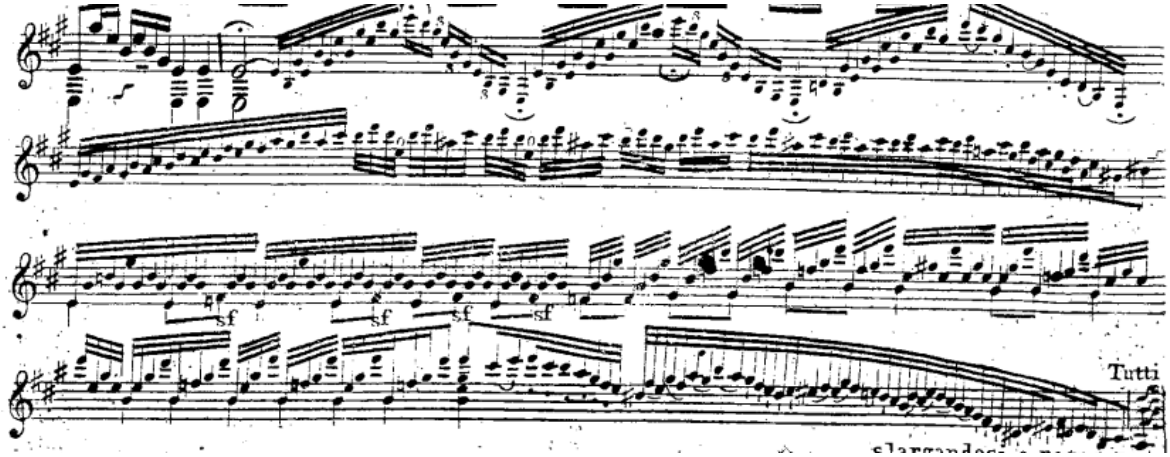




Fig. 4.1. M. Giuliani. ***Concertul nr. 1 pentru chitară și orchestră, partea I, Cadenza***

O altă trăsătură tipică a concertelor lui M. Giuliani o constituie melodicitatea temelor muzicale. În acest sens, o revistă muzicală, editată la Londra în anii 1833-1835, a apreciat stilul compozitorului, opinând că M. Giuliani „a făcut chitara să cânte” [Ibidem].

Într-adevăr, muzica lui M. Giuliani îmbină cantilena în piesele lente cu virtuozitatea în pasajele rapide. Mișcarea treptată este, deseori, prezentată cu terțe sau sexte paralele, solicitându-i chitaristului o adevărată măiestrie interpretativă. Perfecțiunea tehnică, articulația clară și calitatea sunetului – iată principalele cerințe pe care M. Giuliani le impune unui interpret. Este important să subliniem că lui M. Giuliani îi aparține și un aport considerabil la dezvoltarea didacticii chitaristice, având numeroase lucrări metodice, printre care se numără *Metodo per chitarra* [130].

În scurta *Prefață* a primei ediții a manualului, scrisă de autor însuși, se relatează: „Ocupația mea preferată a fost întotdeauna studiul chitarei și mi-am îndreptat toate eforturile pentru a atinge cea mai înaltă perfecțiune și cunoaștere a acestui instrument. Am căutat cele mai ușoare și scurte modalități de a-mi atinge scopurile. Curând mi-am dat seama că trebuie să-mi urmez propria cale spre un ideal care mă va împlini sufletește și care încă n-a fost atins de nimeni. Dar zelul și perseverența mea mi-au dat un oarecare succes și, în curând, am fost plin de dorință de a lăsa altor colegi să mi se alăture pe parcursul anevoios, (...) roadele cercetării mele, (...) dorind să pună la dispoziție un ghid nou, (...) care, din câte cunosc, nu apăruse vreodată.” [130, p. 5].

Lucrarea este alcătuită din patru secțiuni: prima „are exerciții speciale pentru mâna dreaptă, conținând 120 de arpegii în toate combinațiile”; secțiunea a doua include sunetele mai des folosite și exercițiile pentru mâna stângă; a treia secțiune demonstrează alte exemple, o mare parte fiind ornamentele, potrivite pentru instrument, și ultima secțiune reprezintă 12 lecții construite după gradul de dificultate [Ibidem]. Metoda lui M. Giuliani și-a păstrat actualitatea și în zilele noastre, fiind folosită de profesorii moderni în diferite țări ale lumii.

Ferdinando Carulli (1770-1841) a fost un alt chitarist, profesor și compozitor italian din perioada romantismului muzical. Ca și M. Giuliani, inițial a învățat să cânte la violoncel, apoi a studiat chitara ca autodidact, devenind un chitarist profesionist. În 1818 s-a stabilit la Paris. Împreună cu Mauro Giuliani și Matteo Carcassi a câștigat faima unuia dintre cei mai buni chitariști ai timpului. Carulli a fost un compozitor prolific. A compus circa 400 de lucrări, inclusiv piese pentru chitară *solo*, concerte pentru chitară și orchestră, duete de chitare, lucrări cameral-instrumentale, piese pentru chitară cu vioară sau flaut, pentru chitară și pian, precum și trei concerte pentru chitară și orchestră de cameră, toate creațiile fiind remarcate prin măiestria lui instrumentală și tehnică de interpretare avansată [115].

Lista selectivă a creațiilor lui F. Carulli arată astfel: pentru chitară *solo*: 3 piese *solo,* op. 76, sonate pentru chitară: Sonata, op. 5, Sonata, op. 16, 3 Sonate, op. 21, 3 Sonate, op. 81, 3 sonatine, op. 56; duete de chitare: *Grand duo* în *sol major*, op. 34, 3 duete de chitare, op. 62, *Notturno concertante*, op. 118; 3 *Serenade* pentru 2 chitare, op. 96 ș.a.; alte tipuri de duete: pentru chitară și pian: *Duetul* în *do major*, op. 11, *Duetul* în *re major*, op. 37, *Duetul* în *la major*, op. 63, *3 duete* în *do major*, op. 130, 134 și 135, op. 150 și 151, *3 duete*, op. 189 și 196b; o serie de *Grand Duo,* op. 45, 65, 70, 86; pentru flaut și chitară: 6 *Serenade* pentru flaut și chitară în *re major*, op. 109; pentru trio cu participarea chitarei: 3 trio pentru flaut, vioară și chitară, op. 9, trio în *re major* pentru flaut, vioară și chitară, op. 12.

Dintre creațiile de alte genuri putem nominaliza *3 valsuri* pentru chitară și pian, op. 32, *6 valsuri,* op. 106, *Uvertura* pentru chitară, op. 6, 6 piese, op. 73, *3 divertismente spaniole*, op. 209, *Nocturne* pentru flaut și chitară, op. 190, *Nocturne* pentru chitară și pian în *sol major*, op. 127, op. 208, *3 rondo* pentru chitară, op. 172. Transcripțiile pentru chitară și pian includ *Variațiuni pe tema lui Beethoven* în *fa major*, op. 169, *La clochette* de N. Paganini, op. 325, Uverturile din operele lui G. Rossini: *Armida, Il Barbiere di Siviglia, La Gazza Ladra, La Cenerentola* și *L'Italiana in Algeri.*

Genul de concert, de asemenea, a atras atenția compozitorului. Invențiile lui la capitolul tematism, factură chitaristică, raportul chitară-orchestră s-au manifestat în trei creații: două concerte pentru chitară și orchestră în *la major*, op. 8a (*I. Allegro, II. Polonaise*), și în *mi minor*, op. 140 (*I. Allegro, II. Largo, III. Allegro*), precum și *Concertul* pentru flaut, chitară și orchestră în *sol major* (*I. Allegro, II. Tema con variazioni: Larghetto, III. Allegro*).

Una dintre cele mai importante lucrări ale compozitorului este *Concertul* pentru chitară și orchestră cu coarde în *mi minor*, op. 140, cu titlul *Petit Concerto de Société,* în cadrul căruia compozitorul stabilește normele stilistice ale unui concert pentru chitară și orchestră. Printre cele mai importante procedee sunt: introducerea temelor principale *solo* în partida chitarei,

acompaniamentul foarte delicat, rafinat și transparent având drept scop menținerea echilibrului sonor și dinamic în coordonarea partidei solistice cu orchestra, procedeul responsorial și altele.

De asemenea, merită menționată partida chitaristică, ce are un caracter foarte complex, dezvoltat, cu implicarea aproape a tuturor procedeelor tehnice ale timpului. Compozitorul oferă un spațiu larg pentru a demonstra măiestria solistului în cadrul mai multor cadențe [107].
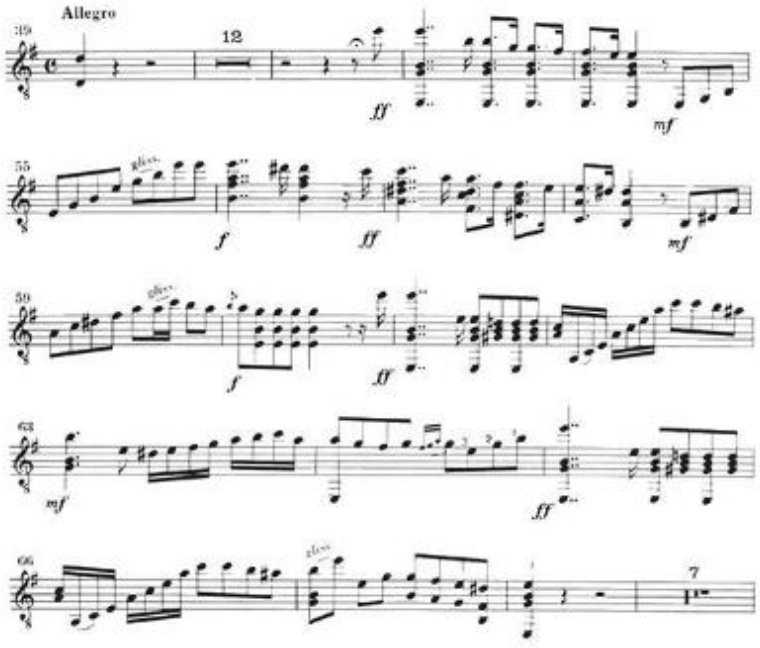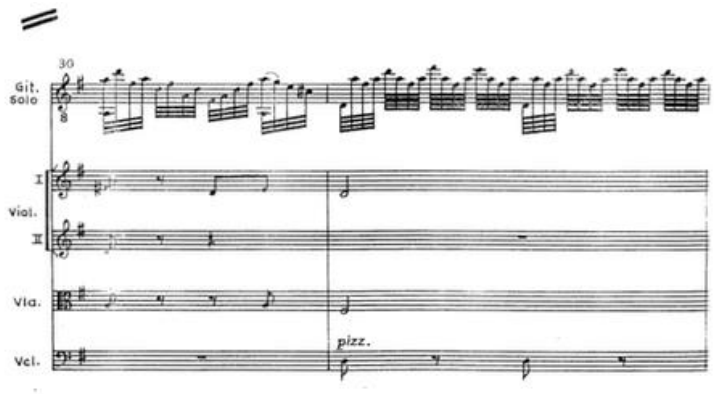


Fig. 4.2. F. Carulli. *Petit Concerto de Société, partea I, Cadenza* (mm. 39-68)

În partea mediană factura orchestrală este una foarte laconică: predomină pedalele, motivele scurte în orchestră, care servesc drept fundal pentru evidențierea tematismului și a facturii bogate în partida chitarei [Ibidem]:
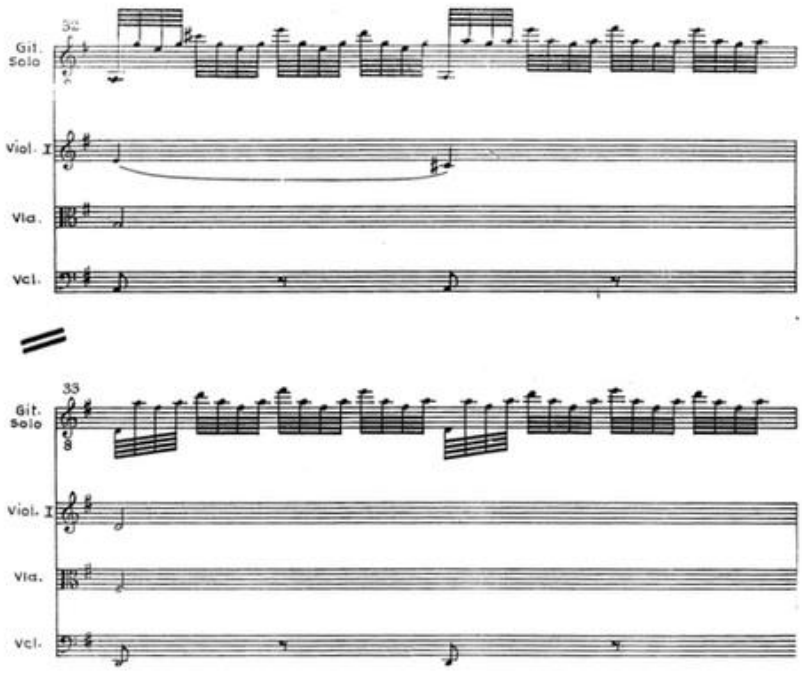




Fig. 4.3. F. Carulli. *Petit Concerto de Société, partea a II-a* (mm. 30-33)

Două lucrări teoretice scrise de F. Carulli au căpătat o largă recunoaștere – *Méthode complète pour guitare ou lyre*, op. 27 (1810), și un tratat despre transcrierea literaturii muzicale universale pentru chitară numit *L'harmonie appliquée à la Guitare* (1825), care este unic în literatura pentru chitară [96]. Lucrările metodice ale compozitorului s-au bucurat de o popularitate deosebită, au trecut prin mai multe ediții fiind publicate după moartea autorului.

Cu referire la compozitorii-interpreți pentru care chitara nu a fost un instrument principal, se cere un studiu mai detaliat al aportului lui **Niccolò Paganini**. Este știut faptul că celebrul violonist și compozitor italian a fost un chitarist iscusit, lăsând o moștenire bogată pentru chitară sub aspect genuistic. N. Paganini a fost interpretul și compozitorul care în mare măsură a determinat dezvoltarea stilului muzical al romantismului.

Limbajul muzical al creațiilor sale, „marcat de independența stilului, îndrăzneala facturii muzicale, caracterul inovator, a servit drept punct de pornire pentru dezvoltarea ulterioară a artei muzicale" [192] nu doar violonistice, dar și a celei pianistice sau orchestrale.

O influență deosebită asupra muzicii din perioada romantismului a avut-o și stilul melodic nou caracteristic romantismului muzical. Savantul rus V. Grigoriev, în cartea sa dedicată maestrului cu titlul *Никколо Паганини: жизнь и творчество* [82], afirmă că ultimul din cele *24 capricii* ale lui N. Paganini a fost compus inițial pentru vioară și chitară, având titlul *Variațiuni bravure pe o temă originală* și fiind dedicată artiștilor [Idem, p. 23].

Nalin Komentrakarn aduce o dovadă convingătoare privind rolul chitarei în viața artistică a lui N. Paganini, și anume o mărturisire a unei persoane care a asistat la concertul interpretului:

„La seratele muzicale Paganini putea fi văzut cântând la vioară și, alternativ, la chitară, schimbând atât de repede un instrument cu altul, făcând acest lucru practic neobservat. Când cânta la un instrument ciupit, avea să-l țină pe cel înclinat între genunchi” [39, p. 42]. Paganini este autorul mai multor creații pentru vioară și chitară, dintre care vom nominaliza lucrările care aparțin genului de sonată: *6 sonate,* op. 2 (1801-06), *6 sonate,* op. 3 (1801-06), *Cantabile* în re minor, *Sonata*, *Grande Sonata*. Lista lucrărilor pentru ansambluri instrumentale de cameră este alcătuită din *Terzetto concertante* pentru violă, violoncel și chitară (1833) și 15 cvartete pentru vioară, violă, chitară și violoncel apărute în perioada 1818-1820 [196].

De asemenea, Nalin Komentrakarn afirmă că „N. Paganini a fost un violonist-virtuoz, dar faptul că acesta cânta și la chitară nu este cunoscut atât de bine. Totodată chitara l-a însoțit pe parcursul dezvoltării sale creative. El a folosit chitara și, nu pianul, pentru compozițiile sale. *Pizzicato* la mâna stângă poate proveni din tehnica chitaristică” [39, p. 153].

În centrul atenției autoarei se află analiza celor 37 de sonate M.S. 84 pentru chitară *solo* reprezentative pentru stilul componistic al lui N. Paganini. Vom remarca, în subsidiar, că în lucrarea la care facem referință poate fi găsită lista completă a creațiilor pentru chitară sau cu participarea chitarei semnate de N. Paganini, fiind grupate în felul următor: lucrări pentru chitară *solo* (pp. 53-58), lucrări pentru vioară și chitară (pp. 58-64), ansambluri camerale – trio și cvartete cu participarea chitarei (pp. 65-67). O listă impunătoare a lucrărilor cu implicarea instrumentului servește drept dovadă a importanței chitarei în patrimoniul sonor al compozitorului N. Paganini.

Sonatele pentru chitară *solo* M.S. 84 ale lui N. Paganini sunt alcătuite, de obicei, din două sau trei mișcări, excepție făcând câteva sonate monopartite. În toate creațiile de acest gen, în partea I în mod obligatoriu este prezent *Minuetto* ca gen de dans, iar partea a II-a, de regulă, este scrisă într-un tempo mai rapid, cum ar fi *Allegretto* (Sonatele nr. 2, 6, 8, 12, 14, 16, 18, 19, 23), *Andantino* (Sonatele nr. 5, 13, 22, 24, 28, 29, 33), *Allegro* (Sonata nr. 30), de obicei fără indicarea genului. Totodată, sub influența timpului, în ciclurile lui N. Paganini apar valsuri, drept exemplu servind părțile finale ale Sonatelor nr. 3, 7, 9, 10, 20, 21, 25, 27, 31, 32.

Astfel, tiparele genuistice ale stilurilor precedente coexistă cu trăsăturile epocii romantice. Merită a fi menționate și ciclurile tripartite, mai rar întâlnite, printre care sunt Sonata nr. 23, alcătuită din *Minuetto detto in Matto, Allegretto*, sau Sonata nr. 31, ale cărei trei mișcări sunt *Minuetto, Rondoncino și Valtz.* Completând imaginea de ansamblu a sonatelor pentru chitară *solo* scrise de N. Paganini, vom menționa și Sonatele nr. 35, 36 și 37, care sunt cele monopartite, având drept bază genul dansant de *Minuetto*.

Analizând specificul procedeelor interpretative chitaristice manifestate în cele 37 de sonate pentru chitară *solo,* Nalin Komentrakarn relatează că cele mai complexe procedee sunt, de regulă,

concentrate în partea I a ciclului, *Minuetto,* unde compozitorul folosește „pasaje pline de virtuozitate, de dificultate sporită, game în tempo rapid, schimbări bruște de registru, mișcări în terțe, sexte, octave, decime paralele, note cântate *legato* în mâna stângă și succesiuni rapide de acorduri. A doua mișcare este melodioasă” [39, p. 153]. În colecția de sonate pentru chitară *solo* putem găsi o mulțime de procedee și tipuri de factură care exemplifică complexitatea și virtuozitatea sporită a literaturii chitaristice din perioada romantismului.

Vom evidenția conceptul expus mai sus prin câteva exemple muzicale preluate din ediția notografică *Nicolò Paganini Opere per chitarra sola. II. 37 sonate M.S.84* [136]:

- mișcarea paralelă a vocilor construite pe terțe (partea I *Minuetto* a Sonatei nr. 4):
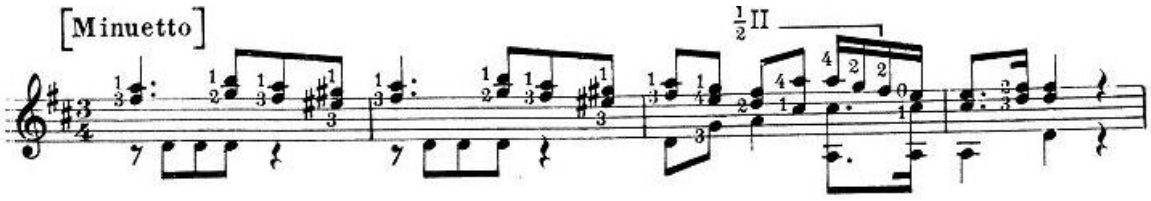


Fig. 4.4. N. Paganini. Sonata nr. 4, *Minuetto* (mm. 1-4)

- implicarea procedeului de origine clasică numit *basso albertino* (partea I a Sonatei nr. 9 *Minuetto*):

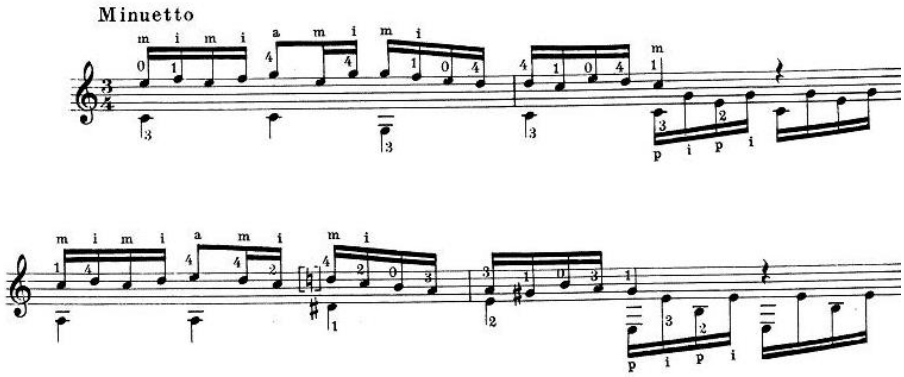


Fig. 4.5. N. Paganini. Sonata nr. 9, *Minuetto* (mm. 1-4)

- pasajele construite pe sunetele gamei, pe mișcarea treptată în tempo sporit (partea I a Sonatei nr. 12 *Minuetto*):

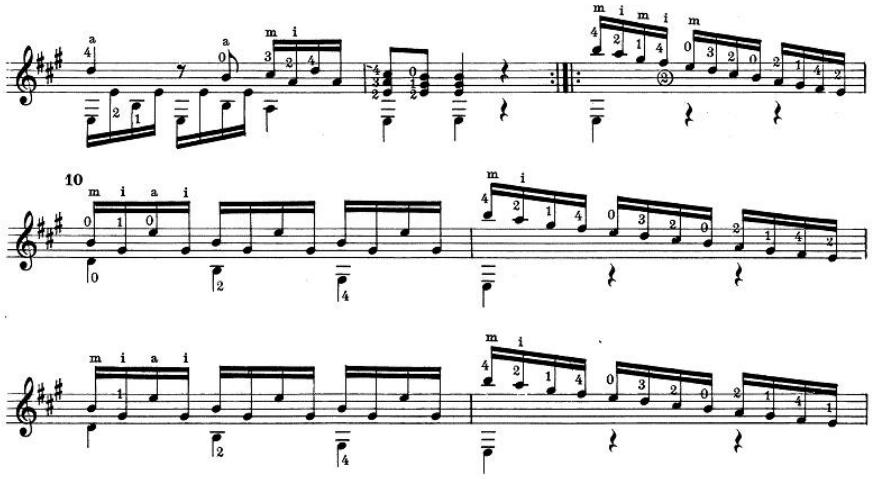


Fig. 4.6. N. Paganini. Sonata nr. 12, *Minuetto* (mm. 7-13)

- factura multistratală: *Valtz*, partea a II-a din Sonata nr. 9:

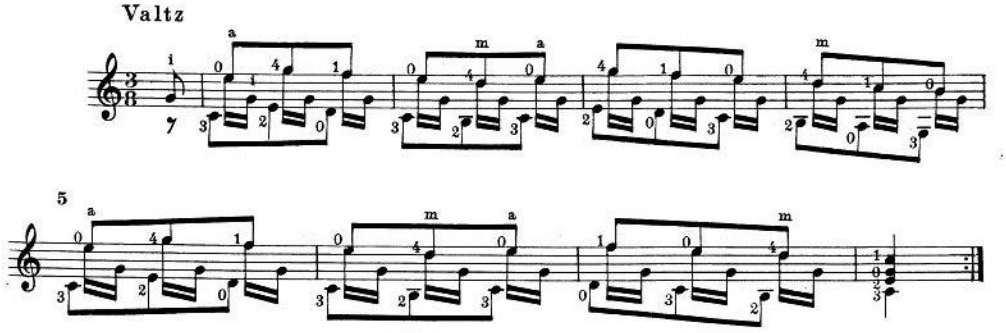


Fig. 4.7. N. Paganini. Sonata nr. 9, partea a II-a, *Valtz* (mm. 1-8)

- extinderea ambitusului instrumentului (partea I *Minuetto* a Sonatei nr. 15):

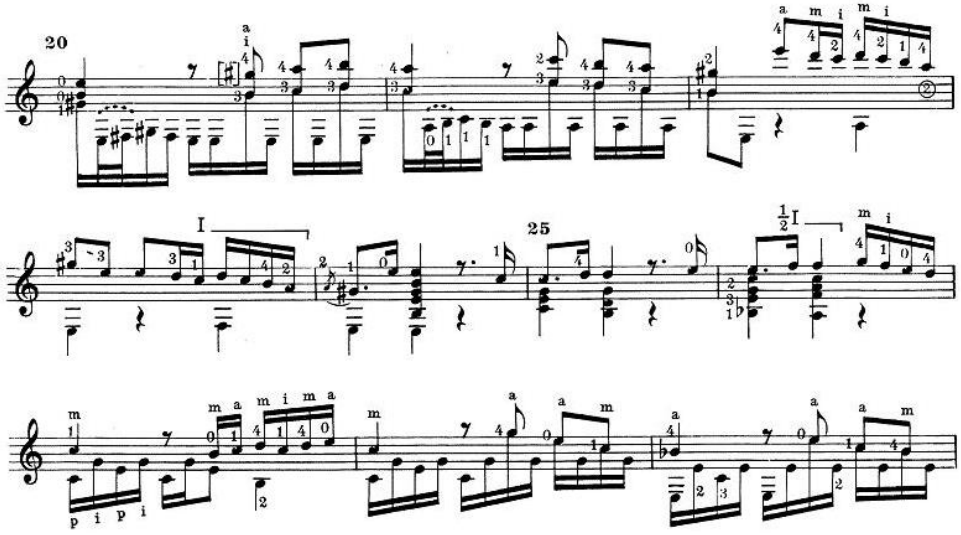


Fig. 4.8. N. Paganini. Sonata nr. 15, partea I, *Minuetto* (mm. 1-8)

4.3. Poziționarea chitarei clasice moderne în cultura muzicală a Spaniei

În Spania chitara cu șase coarde începe să domine la confluența secolelor XVIII-XIX. Descrierea detaliată a construcției varietății instrumentului practicate în această perioadă se află în ediția apărută în 1799 *Arte de tocar la guitarra espanola par musica*, autorul fiind **Frédéric Moretti**, un muzician de origine italiană, care a contribuit semnificativ la dezvoltarea artei chitaristice spaniole. S. Tyler afirmă: „Înaintea lui Moretti, muzica pentru chitară fusese scrisă fie în tabulatură, fie în notație, fără nicio încercare de a separa straturile diferite ale facturii și fără indicații precise ale duratelor întregi ale tuturor notelor. Mulți ani mai târziu, atât Aguado, cât și Sor au adus un omagiu lui F. Moretti ca primul compozitor de chitară care a făcut distincția între diverse voci din compozițiile sale" [61, p. 234]. Acest fapt a contribuit la autonomia planurilor facturale, la dezvoltarea limbajului muzical și a sistemului de notație a lucrărilor scrise pentru chitară, care corespundea cerințelor timpului.

În pofida aptitudinilor sale incontestabile de interpret, F. Moretti nu avea încredere în forțele expresive ale instrumentului, sfătuind chitariștii „să se concentreze în principal pe însușirea artei acompaniamentului, deoarece, în opinia sa, chitara era mai potrivită pentru aceasta decât pentru execuția muzicii instrumentale solo" [Ibidem]. Compozitorul era de părere că este dificil să se cânte satisfăcător linia basului simultan cu pasajele rapide în poziții înalte, deoarece produce un sunet prea uscat [Ibidem]. Moretti recomanda chitariștilor să folosească vioara sau flautul pentru interpretarea melodiilor, utilizând chitara pentru interpretarea basului și armoniei. Totuși, evoluția repertoriului chitaristic a mers pe altă cale.

Cei mai de seamă reprezentanți ai școlii de compoziție și interpretare chitaristică din Spania sunt considerați Fernando Sor (1778-1893), compozitor și interpret născut în Spania, care ulterior a fost stabilit în Rusia și Franța, Dionisio Aguado (1784-1849) și Francisco de Assis Tárrega Eixea (1852-1909).

Fernando Sor (1778-1893) este un renumit chitarist și compozitor spaniol din perioada clasicistă, privit drept întemeietor al școlii naționale de chitară. Potrivit afirmațiilor lui C. Andrei, acesta „a fost și un muzician desăvârșit cu abilități tehnice deosebite. Talentul său a devenit atât de cunoscut, încât a fost invitat în marile orașe din Europa și Asia, pentru a cânta nobilimii de rang înalt din acele vremuri" [9, p. 149].

După cum relevă una din sursele de referință, „Realizările interpretative ale lui Sor au fost asociate în mare măsură cu inovațiile sale tehnice, acceptate de toți chitariștii de astăzi (folosirea pe scară largă a tehnicii *barre*, care asigură utilizarea liberă a tonalităților, o nouă setare a mâinii stângi, care a deschis posibilitatea îmbunătățirii tehnice)" [201].

Paleta genuistică a lucrărilor lui F. Sor este una foarte diversă și include sonate, duete, variațiuni, fantezii, divertismente, numeroase menuete, studii, care au dezvăluit cele mai bogate posibilități ale chitarei. Aceste compoziții se deosebesc prin frumusețea melodică, claritatea clasicistă a formelor muzicale, prin urmare au avut un rol semnificativ în ascensiunea artei chitaristice din secolul al XIX-lea.

Fernando Sor este autor al mai multor creații, dintre care vom nominaliza 6 Arii din *Flautul fermecat,* op. 19, *Introduction et Thême varié,* op. 20, *Introducție și variațiuni pe tema Malborough s'en va-t-en guerre*, op. 28, *6 valsuri*, op. 17, op. 18, op. 44b, *6 valsuri și galop*, op. 57, *3 menuette,* op. 116, un ciclu de piese, op. 45, *Six petites pièces,* op. 32, op. 47, *6 divertismente,* op. 1, op. 2, *6 Short Pieces*, op. 5, 24 *Pièces progressives*, op. 44, *Grand Solo*, op. 14, *Thème varié suivi d'un menuet*, op. 3, *Fantaisie villageoise*, op. 52.

Genul de sonată este prezentat de patru creații: Sonata nr. 1 în *re major*, op. 14, Sonata nr. 2 în *do major*, op. 15b, Sonata nr. 3 în *do major*, op. 22, și nr. 4 în *do major*, op. 25. Compozitorul tratează sonata ca un ciclu alcătuit din patru părți sau ca o formă monopartită. Un alt grup important îl constituie fanteziile: *Fantezia* nr. 1 în *la major*, op. 4, *Fantezia* nr. 2 în *do minor*, op. 7, *Fantezia* nr. 3 în *fa major*, op. 10, *Fantezia* nr. 4 în *do major*, op. 12, *Fantezia* nr. 5, *Fantezia* nr. 6, op. 16, *Les adieux*, op. 21, nr. 7, *Variations brillantes sur deux airs favoris connus*, op. 30, *Fantaisie sur un air favori écossais*, op. 40, *Souvenirs d'amitié,* op. 46, *Fantaisie villageoise*, op. 52, *Fantaisie facile* în *la major*, op. 58, și *Fantaisie élégiaque* în *mi major*, op. 59.

Variațiunile sunt o altă formă de mare popularitate, care face parte din patrimoniul muzical al lui F. Sor: *Variațiuni și Minuetto,* op. 3, *Introducție și variațiuni pe temele lui Mozart*, op. 9, *2 teme și 12 minuete*, op. 11, *Les folies d'Espagne și un minuet, op. 15a, Variațiuni* în *do major*, op. 15c, *Introducție și variațiuni*, op. 20, *Introducție și variațiuni* pe tema *Gentil houssard*, op. 27, *Introducție și variațiuni* pe tema *Malbroug,* op. 28.

În unele surse se relatează despre simfonia pentru chitară și coarde, care a fost interpretată de chitarist în premieră pe data de 24 mai 1817 pe scena Societății Filarmonice din Londra [201]. Cu regret, nu am reușit să găsim niciun detaliu privind această creație.

Literatura didactică elaborată de compozitor include diferite culegeri de studii și exerciții: 12 *Studii,* op. 6, 12 *Studii*, op. 29, 24 *Exercices très faciles*, op. 35, *Leçons progressives*, op. 31, *25 studii progresive,* op. 60, *3 duete ușoare*, op. 55 și 61 etc. Unele lucrări au drept scop dezvoltarea aptitudinilor interpretative în cadrul duetelor de chitare, drept exemplu servind astfel de creații precum *L'encouragement* în *mi major,* op. 34, *Divertissement* în *sol major*, op. 38, *6 valsuri,* op. 39, *Fantezia,* op. 54b, *Divertissement* în *mi major,* op. 62 etc.

Abel Carlevaro, autorul unei ediții metodice dedicate studiilor lui F. Sor, îl caracterizează astfel: „Sor este unul dintre principalii chitariști-compozitori ai secolului al XIX-lea, a cărui personalitate muzicală individuală puternică merită recunoaștere deplină. Compozițiile sale sunt structurate logic, cu un simț acut al echilibrului muzical, în special în *Studiile* sale, dintre care multe sunt bijuterii muzicale. Acestea afișează măiestria resurselor tehnice ale lui Sor, care, cu toate acestea, întotdeauna contribuie la un rezultat expresiv” [27, p. 4].

Lucrările pentru chitară ale lui F. Sor se bucură de mare popularitate în rândurile chitariștilor, fiind scrise în maniera școlii clasice; compozitorul nu se limitează doar la prezența melodiei și acompaniamentului, tratând chitara ca instrument polifonic. Apropo, menționăm că, grație profunzimii gândirii muzicale, F. Sor a fost numit „Beethoven al chitarei”, iar sonoritatea moale și catifelată a chitarei lui l-au făcut unul dintre cei mai mari chitariști ai timpului său [201].

În tratatul semnat de F. Sor cu titlul *Méthode pour la Guitare,* care apare la 1830, sunt abordate multe dintre problemele esențiale ale cântării la instrument (armonie, timbru etc.). *Méthode pour la Guitare* este considerată drept cea mai remarcabilă lucrare despre tehnica de interpretare la chitară din istoria instrumentului [Ibidem].

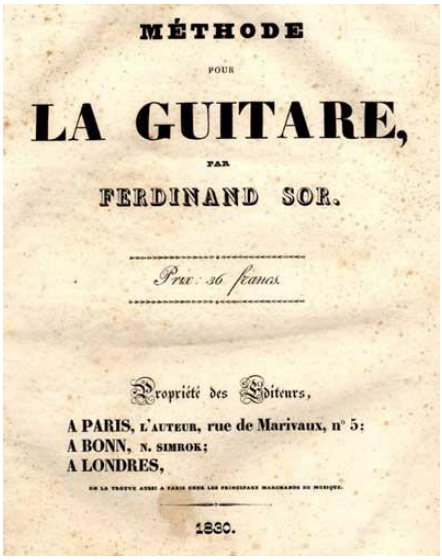

MÉTHODE
POUR
LA GUITARE,
PAR
FERDINAND SOR.
Prix : 36 francs.
Propriété des Éditeurs,
A PARIS, L'AUTEUR, rue de Marivaux, n° 5;
A BONN, N. SIMROK;
A LONDRES,
1830.

Fig. 4.9. F. Sor. *Méthode pour la Guitare*, copertă

Dionisio Aguado (1784-1849) este o altă personalitate marcantă în istoria chitarei clasice, virtuoz, compozitor și profesor spaniol din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Ca interpret s-a remarcat printr-un sunet ușor, luminos și strălucitor. Ca și compozitor n-a lăsat o listă impresionantă de lucrări. Creația lui este reprezentată de studii, dansuri de epocă, fantezii pentru chitară și alte lucrări. Vom enumera doar unele dintre ele, care aparțin diferitelor forme muzicale, precum rondo (*Rondo*, 1825; 4 Rondos Brillants, 1827) sau variațiuni (Variaciones, Variaciones brillantes, Variations on the Fandango, 1849). Alte genuri ale muzicii de dans sunt reprezentate de

menuete (*Le Menuet Affandangado*, 1848), valsuri (*Muestra de afecto y reconocimiento/6 Valses de guitarra, Douze Valses, une Marche Militaire et un Thème Varié, Valses Caractéristiques, 6 Valses, 12 Valses, 1926; 4 Andantes and 4 Valses*) sau miniaturi (*8 Petites Pièces, 1830; 6 Petites Pièces, 1830; 10 Petites Pièces non difficiles, 1848*).

Moștenirea sa creativă reflectă pe deplin căutările și experimentele muzicianului în domeniul tehnicilor inovatoare de a cânta la chitară. Având relații bune cu Fernando Sor, D. Aguado cânta de multe ori în duet cu colegul său, iar F. Sor i-a dedicat lui D. Aguado duetul cu titlul *Doi prieteni*, op. 41. În ciuda relațiilor amicale, muzicienii aveau opinii diferite privind tehnica de interpretare la chitară. Sor prefera să cânte cu vârful degetelor mâinii drepte pentru producerea unui sunet mai catifelat și mai plin, în timp ce D. Aguado recomanda să se folosească tehnica unghiei. Anume D. Aguado este considerat primul chitarist care a propus și a aplicat această idee, obținând un sunet mai luminos și mai puternic. Sub aspect stilistic, creațiile compozitorului D. Aguado au fost scrise sub influența stilului clasicilor vienezi: J. Haydn, W.A. Mozart și L. van Beethoven.

În postura sa de profesor, D. Aguado a contribuit considerabil la dezvoltarea metodei de predare a instrumentului, fiind autor al câtorva ediții cu caracter didactic. Printre ele se numără *Colección de estudios para guitarra*, editată la Madrid la începutul anilor 1820, și *Méthode complète pour la guitare*, a cărei importanță își păstrează actualitatea pe parcursul secolelor. Lucrarea a fost reeditată în repetate rânduri, devenind un ghid principal în cursurile de chitară la instituțiile de învățământ muzical mediu și superior din întreaga lume. În ultimii ani de viață, manualul lui D. Aguado a fost prelucrat și redactat, având denumirea *Nuevo método para guitarra.*

Francisco Tárrega Eixea (1852-1909) este un renumit chitarist, compozitor și profesor spaniol. A studiat instrumentul cu chitaristul autodidact M. Gonzalez, apoi a absolvit Conservatorul din Madrid la specialitățile pian și compoziție. Până în anul 1906 muzicianul a avut numeroase turnee în Spania și în alte țări din Europa de Vest. Fiind un chitarist virtuoz remarcabil, muzician de înaltă cultură, acesta este considerat părintele artei interpretative moderne, atât în Spania, cât și pe plan mondial.

Moștenirea sa componistică include 50 de studii dedicate perfecționării tehnicii chitaristice. Printre acestea putem găsi studiile orientate spre un anumit nivel interpretativ, cum ar fi 30 de studii elementare și 25 de studii destinate chitariștilor cu nivel mediu și superior. Studiile sunt dedicate diferitelor tipuri de factură chitaristică, implicând trăsăturile specifice ale diverselor genuri (drept exemplu fiind *Estudio en forma de Minuetto)*, tonalități (*Estudio in A major, Estudio in E minor*), procedee interpretative (*Estudio en arpegios* (studiul bazat pe arpegii)). O altă parte a studiilor se bazează pe muzica altor compozitori, cum ar fi *Estudio sobre una fuga de Bach* sau

Estudio brillante de Alard (este vorba de un studiu compus pe baza melodiei care aparținea compozitorului francez din secolul al XIX-lea Jean-Delphin Alard).

Printre alte genuri abordate de autor aflăm 35 de preludii și 31 de piese originale – mazurci (*Mazurka in G major* sau *Mazurka para dos guitarras* (pentru două chitare)), tangouri (de exemplu, *El Ratón Tango*), valsuri (*Gran vals* și *Vals* în *re-major*), menuete (*Minuette* în *mi-major* și *Minuette* de J. Haydn). Dansurile spaniole, la fel, se regăsesc în lista creațiilor lui F. Tárrega. Ca exemplu, putem cita *Malagueña fácil, Pavana, Jota sobre motivos populares* și altele. O altă parte importantă a componisticii lui F. Tárrega reprezintă transcripții ale lucrărilor care aparțin perioadei baroce, clasice și romantice. Astfel, el este autorul transcripțiilor compozitorilor din perioada barocului – J.S. Bach și G.Fr. Händel, clasicilor vienezi – J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, autorilor romantici – F. Schubert, R. Schumann, H. Berlioz, F. Chopin și J. Massenet, autorilor de operă – G. Verdi și P. Mascagni, precum și ale compozitorilor ale căror creații aparțin sfârșitului secolului al XIX-lea – începutului secolului al XX-lea cu referire la muzicienii spanioli – J. Malats și I. Albeniz.

Deși în mai multe surse se menționează transcripțiile compozitorului care constituie o parte componentă a moștenirii sale, din păcate, deseori sunt nominalizate doar numele compozitorilor. Totodată, am reușit să identificăm o listă completă a transcripțiilor descoperită într-o singură sursă online dedicată compozitorului, din care putem înțelege că autorul a ales cele mai complexe și inovatoare creații din muzica europeană, adaptându-le pentru chitară.
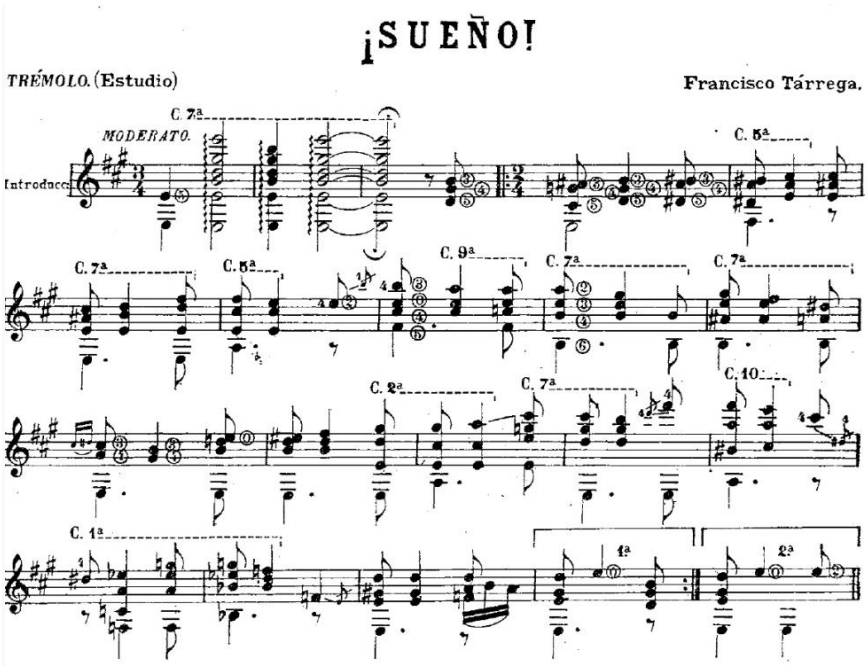
Dintre acestea putem numi opusurile lui G.F. Händel – *Coral* și *Minuetto*, J. Haydn – *Andante, Largo assai, Minuetto,* W.A. Mozart – *Minuetto la patru coarde,* L. van Beethoven pentru pian – *Claro de Luna* din Sonata, op. 27, nr. 2, *Marcia Funebre* din Sonata, op. 26, *Largo* din Sonata, op. 7, *Scherzo* din Sonata, op. 2, fragment din *Simfonia* nr. 7, *Adagio* în Sonata, op. 13 ș.a., F. Mendelssohn-Bartholdy – *Romanță, Cântece fără cuvinte,* op. 19, nr. 6, nr. 12, F. Schubert – *Adieu, Minuetto* din *Fantezia*, op. 78, R. Schumann – *Au soir,* op. 12, *Feullies Variés, Fuga, Preludio, Romanza,* op. 51 și *Saint Nicolás, Variaciones sobre „El Carnaval de Venecia”* de Paganini. Din creația lui F. Chopin au fost alese pentru prelucrare următoarele miniaturi: *Mazurka* nr. 22, *Mazurka*, op. 3, nr. 4, *Nocturnă*, op. 9, nr. 2, *Preludii* nr. 6, 7, 15, 20. Muzica lui G. Verdi este prezentă prin *Fantezia pe temele operei „Traviata”* pentru chitară *solo* și *Fantezia pe temele operei Rigoletto* pentru duetul de chitare [200].

Creația artistică a lui Francisco Tárrega Eixea sintetizează performanțele școlii chitaristice spaniole din secolele XVIII-XIX și trasează niște direcții noi. Posedând o tehnică interpretativă deosebită – extinsă și coloristică, muzicianul a consolidat capacitățile expresive ale instrumentului. Pe lângă reputația lui ca interpret, F. Tárrega este autorul lucrărilor pentru chitară care au devenit

o parte componentă a repertoriului contemporan de chitară clasică modernă, printre care sunt compoziții originale: *Recuerdos de la Alhambra*, *Capricho Árabe*, *Danza Mora*, *Danza Odalisca*, *Alborada*, *Jota aragonesa*, diverse variațiuni, preludii, studii și dansuri (*Tango, El Ratón Tango Malaguena*) ș.a.

Conform opiniei unor exegeți ai domeniului, F. Tárrega „a întemeiat tehnica modernă a chitarei, inventând procedeul cunoscut de atunci sub denumirea de appoyando. Deosebindu-se de tirando, procedeul constă în ciupirea corzii în așa fel, încât degetul să se sprijine pe coarda următoare. Se obține un sunet foarte percutant și mai puternic, prin care se evidențiază foarte bine melodia" [9, p. 159]. Așadar, compozitorul și chitaristul, prin practica sa de creație și interpretativă, a extins considerabil procedeele de expresivitate muzicală la chitară. Merită apreciat faptul că anume F. Tárrega a fost primul muzician care a încercat „să imite expresivitatea altor instrumente; de pildă, tremolo, un procedeu foarte îndrăgit astăzi, a fost popularizat tot de către Tárrega" [Ibidem].

Vom argumenta această idee prin reproducerea unui fragment din lucrarea lui F. Tárrega (sursa notografică fiind o pagină web dedicată creației compozitorului) [201]:
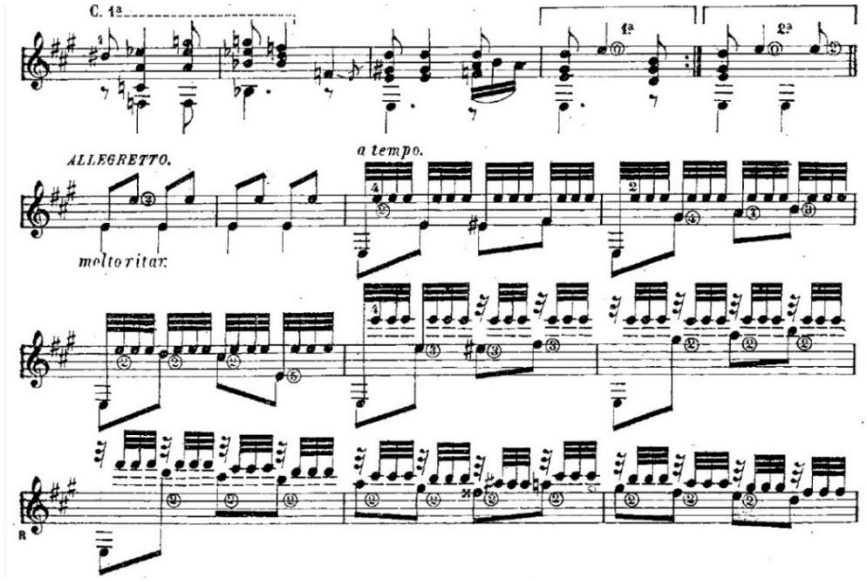




Fig. 4.10. F. Tárrega. *Sueño* (mm. 1-35)

Un alt exemplu de utilizare a tehnicii *tremolo* în lucrările compozitorului îl reprezintă piesa de proporții cu titlul *Recuerdos de la Alhambra,* una dintre cele mai solicitate piese din repertoriul concertistic contemporan mondial pentru chitară clasică modernă [201]:
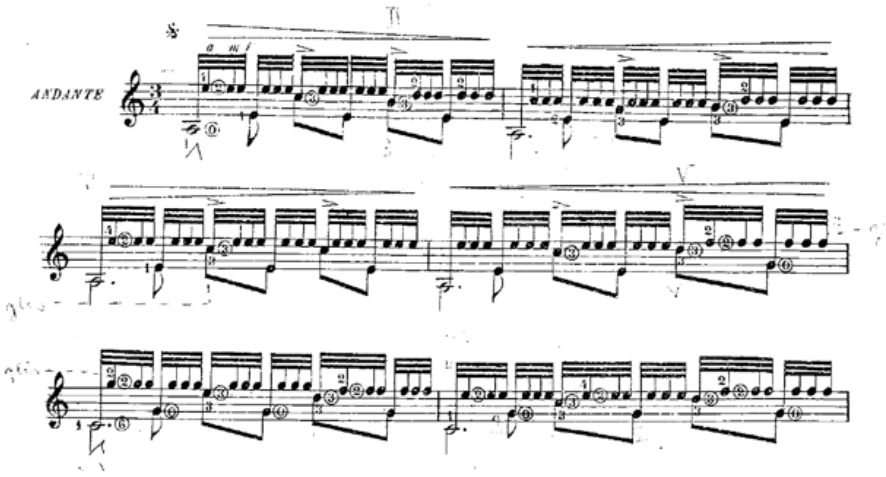


Fig. 4.11. F. Tárrega. *Recuerdos de la Alhambra* (mm. 1-6)

4.4. Chitara în Germania, Austria și Franța

Viziunea de ansamblu asupra repertoriului chitaristic european ar fi incompletă fără compozitorii din **Germania.** Un loc de frunte în promovarea artei chitaristice îi aparține întemeietorului operei romantice germane **Carl Maria von Weber** (1786-1826). Fiind un multiinstrumentist care cânta la pian, vioară, clarinet și fagot, el a dedicat mai multe creații ale sale chitarei. Pentru compozitor „chitara a fost instrumentul care l-a fascinat” [9, p. 155]. În creația sa, chitara este tratată preponderent ca un instrument acompaniator al vocii. Folosind pe deplin

posibilitățile instrumentului, C.M. von Weber a compus *6 Lieder mit Gitarre*, op. 13 (1810); *5 Lieder mit Gitarre*, op. 25 (1812); *3 Kanzonette mit Gitarre*, op. 29 (1811), *Lieduri*, op. 71 (1818) ș.a. Dintre exemplele muzicii instrumentale cu implicarea chitarei putem nominaliza *Divertimento assai*, op. 38, pentru chitară (sau pian), și *Duetul pentru chitară și clavir*, op. 30 [Ibidem].

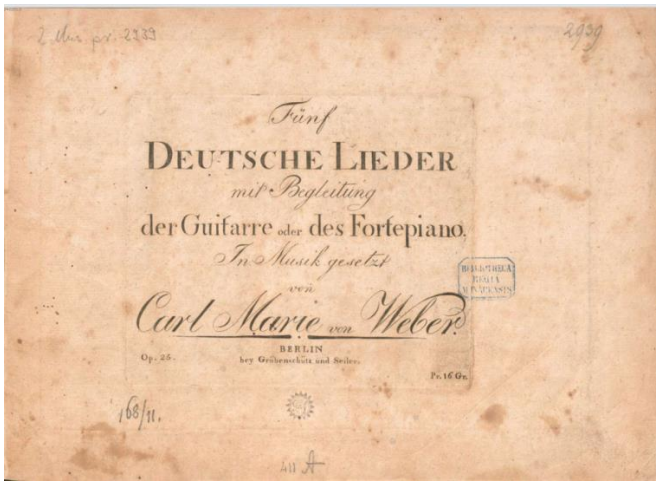

Fünf
DEUTSCHE LIEDER
mit Begleitung
der Guitarre oder des Fortepiano.
In Musik gesetzt
von
Carl Marie von Weber.
BERLIN
bey Gröbenschütz und Seiler.

Fig. 4.12. C.M. von Weber. *Fünf Deutche Lieder* mit Begleitung der Guitarre oder des Fortepiano (copertă)

Pentru a demonstra specificul stilului componistic al lui C.M. von Weber în repertoriul cu participarea chitarei, vom ilustra un fragment din ciclul *Fünf Deutche Lieder, op. 25*, pentru voce și chitară sau pian. Iată câteva fragmente din ciclul numit: nr. 1, liedul incipient *Die Liebe Glühen*, și nr. 3, *Der arme Minnesäger.* Menționăm că sunt introduse ambele partide ale acompaniamentului – chitară și pian:
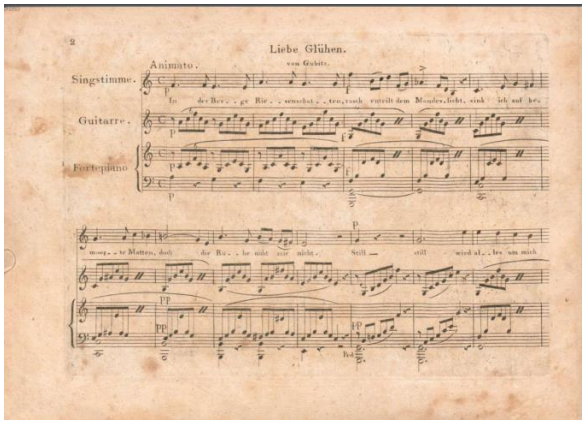


Fig. 4.13. C.M. von Weber. *Fünf Deutche Lieder, op. 25*, nr. 1, *Die Liebe Glühen* (mm. 1-12)
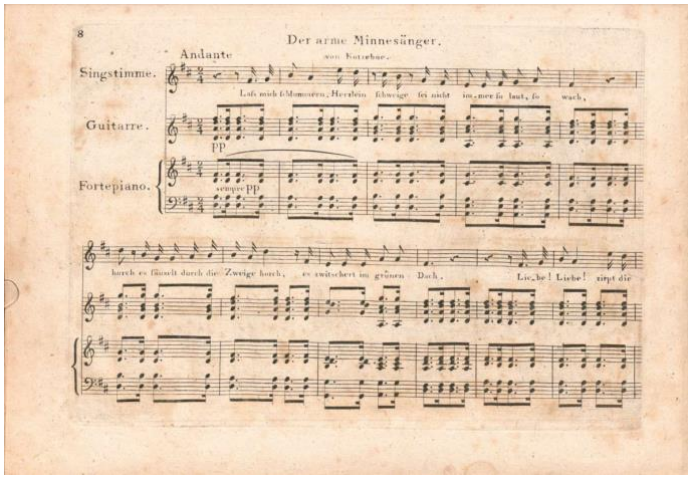


Fig. 4.14. C.M. von Weber. ***Fünf Deutche Lieder, op. 25,*** **nr. 3,** ***Der arme Minnesäger*** **(mm. 1-11)**

Analiza fragmentelor prezentate mai sus ne permite să tragem concluzia că factura chitaristică este dezvoltată și variată în egală măsură cu cea pianistică și nu cedează după complexitate și expresivitate partidei pianistice.

În ceea ce privește **școala austriacă** de chitară clasică modernă, trebuie precizat că în perioada clasicismului Viena a fost și o metropolă a chitarei, unde muzicieni din toate țările s-au adunat și au dezvoltat o cultură interpretativă de înalt nivel. Printre cei mai de seamă compozitori se numără Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Anton Diabelli (1781-1858), Leonhard von Call (1767-1815), Simon Molitor (1766-848). J.K. Mertz a căpătat reputația unui autor extraordinar, fiind numit de contemporanii săi „Liszt al chitarei" [60, p. 16]. Muzica lui J.K. Mertz pentru chitară este „elevată, strălucită, fluentă și a căpătat în ultimii ani mai mulți admiratori" [Ibidem]. În zilele de azi piesele din colecția compozitorului pentru chitară cu titlul *Bardenklänge*, cum ar fi, de exemplu, *An die Entfernte* sau *Liebeslied,* sunt des interpretate pe scenele concertistice din lume [Ibidem].

În diferite surse sunt nominalizați compozitori și interpreți-chitariști care au contribuit considerabil la dezvoltarea instrumentului în Austria în perioada clasică și romantică. De exemplu, în sursele de documentare putem găsi două nume: Leonhard von Call (1767-1815) și Simon Molitor (1766-1848). Creația lui **Leonhard von Call** se încadrează perfect în tiparele clasicismului vienez: compozitorul a lăsat preponderent creații ce aparțin genurilor muzicii de cameră – lucrări pentru chitară *solo,* diferite ansambluri cu implicarea a două sau trei chitare, precum și compoziții pentru componențe camerale mai mari, de exemplu, cu implicarea a 10 instrumente. Iată cum arată lista detaliată a creațiilor lui L. von Call pentru chitară, structurată după diferite componențe instrumentale: pentru chitară *solo* – 2 *Sonate* în *la-minor*, op. 22, pentru *duete*: *6 duete* pentru 2 chitare, op. 24, *Serenada*, op. 16, pentru vioară și chitară, *Serenada*, op. 76,

pentru chitară și pian, *Serenada*, op. 84, pentru chitară și violoncel, *Variațiuni* pentru mandolină (vioară) și chitară, op. 8, *Variațiuni* pentru mandolină și chitară, op. 25; *2 Serenade* pentru flaut și chitară, op. 19 și 132; pentru trio: *Trio* în *do major* pentru 3 chitare, op. 26, *Serenada*, op. 80 și 138 pentru flaut, violă și chitară; pentru cvartet: chitară și instrumente cu coarde op. 57, 117, 118, 121, *Serenada*, op. 3, pentru chitară și instrumente cu coarde, pentru cvintet: *Cvintet* pentru flaut, trio de instrumente de coarde și chitară, op. 130 [137].

În literatura de specialitate se relatează și faptul că, neavând o carieră de interpret, L. von Call a fost un pedagog dotat și a redactat o metodă de chitară. Totodată, aportul compozitorului constă în lărgirea ariei de aplicare a instrumentului în diferite genuri și componențe ale muzicii instrumentale de cameră.

O altă personalitate marcantă în istoria chitarei în spațiul muzical austriac a fost **Simon Molitor**, care, la fel, aparține clasicismului vienez. Deși S. Molitor cânta la mai multe instrumente, chitara „a devenit cel mai îndrăgit instrument” [9, p. 156]. Fiind violonist ca și N. Paganini, el, la fel ca și colegul său de breaslă, s-a orientat în plan componistic spre genul de sonată. A fost un lucru destul de firesc în perioada clasică, întrucât acest gen, spre deosebire de miniaturi, îi oferea compozitorului un cadru benefic pentru dezvoltarea tuturor elementelor limbajului muzical, dramaturgiei, arhitectonicii în cadrul unei lucrări de proporții.

În sursa germană identificăm lista detaliată a creațiilor compozitorului pentru chitară sau cu participarea chitarei: 2 *Sonate* pentru chitară și vioară, op. 3 și 5, scrise în anii 1804 și 1806 respectiv, *Trio* pentru vioară, violă și chitară, op. 6; *Grand Sonate* pentru chitară, op. 7, apărută în anul 1807, 2 *Sonate* pentru chitară, op. 10 și 11, anul compunerii este 1809, 2 *Sonate* pentru chitară, respectiv op. 12 și 15 [133].

Simon Molitor a rămas în istoria artei chitaristice grație contribuției sale importante la dezvoltarea aspectelor didactice ale instrumentului, elaborând împreună cu Wilhelm Klingenbrunner o metodă de chitară cu titlul *Gitarrenschule*, mult apreciată de contemporanii săi. Lucrarea reprezintă un ghid metodic complet pentru interpretare la chitară, editat la Viena în 1812. „Metoda sa foarte extinsă și sistematică de chitară documentează în detaliu evoluția chitarei cu șase corzi din Viena până la apariția lui Mauro Giuliani și este de mare importanță ca și fundament pentru tradiția chitarei austriece” [Ibidem]. Având drept scop formularea contribuției artistice și didactice a lui S. Molitor, menționăm că, după părerea mai multor autori, *Gitarrenschule* „este probabil cel mai important document din prima perioadă de glorie a interpretării la chitară” [Ibidem].

Trebuie adăugat că cea mai importantă personalitate în istoria chitarei clasice din **Franța** din perioada clasică și romantică a fost **Napoléon Coste** (1806-1883), a cărui creație interpretativă

și componistică a suferit mai multe influențe ale contemporanilor săi – F. Carulli, M. Carcassi și F. Sor (acesta din urmă a fost profesorul lui de chitară). N. Coste a devenit renumit în cercurile chitariștilor în 1856, câștigând Premiul II la Concursul internațional organizat la Bruxelles pentru cea mai bună compoziție. Lucrarea proprie a lui N. Coste este relativ redusă ca dimensiuni, dar vădește un talent componistic incontestabil. Printre cele circa 70 de lucrări pentru chitară sunt valsuri, variațiuni, *Rondeau de concert*, op. 12, *Rondeau de concert*, op. 30, *Grande sérénade,* op. 41, *Feuilles d'automne*, op. 41, *25 Études de genre*, op. 38, piese pentru oboi și chitară etc. Aportul lui N. Coste pentru didactica chitaristică constă în faptul că, după decesul dascălului său F. Sor, acesta a reeditat *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et leçons par N. Coste.*

Concluzii la capitolul 4

1. În procesul de analiză a primei perioade a modernității chitarei clasice au fost elucidate principalele tendințe. Fiind numită „epoca de aur" a chitarei și îmbinând etapele clasică și romantică, această perioadă a generat o pleiadă de compozitori și interpreți care au adus o contribuție considerabilă la evoluția instrumentului.

2. Astfel, F. Schubert, C.M. von Weber, R. Kreutzer, A. Diabelli, L. Spohr și J. Hummel au semnat lucrări atât pentru chitară *solo*, cât și pentru diferite ansambluri cu participarea chitarei.

3. Informațiile privind specificul instrumentului ca parte componentă a orchestrei simfonice au fost introduse în circuitul teoretic de H. Berlioz prin lucrarea sa *Tratat de instrumentație și orchestrație*.

4. În perioada clasică și romantică are loc procesul de formare a școlilor naționale europene ale chitarei clasice moderne: școala italiană, reprezentată de compozitorii și interpreții Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, școala spaniolă, ai cărei exponenți sunt Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tarrega Eixea, iar la evoluția chitarei în Germania, Austria și Franța au contribuit în mod esențial Carl Maria von Weber, Johann Kaspar Mertz, Anton Diabelli, Leonhard von Call și Simon Molitor.

5. Creațiile lui Mauro Giuliani au devenit un nucleu al repertoriului chitaristic din secolul al XIX-lea. O atenție deosebită merită trei concerte ale sale pentru chitară (op. 30, 36 și 70), în cadrul cărora compozitorul a transformat chitara într-un instrument solistic cu desăvârșire. Un rol important au avut, de asemenea, două concerte pentru chitară și orchestră ale lui Ferdinando Carulli și, îndeosebi, *Petit Concerto de Société,* op. 140.

6. În concertele menționate mai sus, pentru prima dată în istoria instrumentului se stabilesc normele stilistice ale unui concert pentru chitară și orchestră: introducerea temelor principale *solo*

în partida chitarei, acompaniamentul orchestral transparent având drept scop menținerea echilibrului sonor și dinamic în coordonarea partidei solistice cu orchestra, precum și procedeul responsorial și altele.

7. Un loc aparte în arta chitarei îi aparține lui N. Paganini, cu referire specială la *Sonatele* M.S. 84 pentru chitară *solo*, în care compozitorul introduce diferite procedee tehnico-interpretative și de expresie, exemplificând complexitatea și virtuozitatea sporită a literaturii chitaristice din perioada romantismului.

8. Reprezentant al școlii spaniole, interpretul și compozitorul Fernando Sor, numit „Beethoven al chitarei", tratează chitara ca instrument polifonic.

9. Un alt muzician spaniol – Dionisio Aguado – a contribuit la dezvoltarea tehnicilor inovatoare de a cânta la chitară, fiind primul chitarist care a aplicat *apoyando*, producând un sunet mai luminos și mai puternic.

5. TRIUMFUL CHITAREI CLASICE MODERNE ÎN SECOLUL AL XX-LEA – ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA

5.1. Creația componistică a secolului al XX-lea pentru chitară clasică modernă

La începutul secolului al XIX-lea construcția chitarei a fost îmbunătățită, iar în a doua jumătate a secolului lutierul spaniol Antonio de Torres Jurado (1817-1892) a experimentat cu dimensiunile și caracteristicile tehnice ale instrumentului. El a întreprins niște inovații care au condus la apariția unei construcții mai moderne a chitarei. Instrumentul a căpătat forma lui contemporană. În plus, pentru prima dată în istoria sa au fost lărgite dimensiunile instrumentului și a fost stabilită lungimea coardelor, care a constituit 65 cm, dimensiune menținută până la momentul actual, în același timp fiind realizate și alte inovații.

Doar în 1946 pentru prima dată au fost aplicate coardele sintetice din nailon, care sunt utilizate în diverse stiluri și genuri ale muzicii pop și jazz. Practica contemporană de confecționare a instrumentului a fost răspândită de generațiile noi de lutieri, printre care îi vom numi pe spaniolii Vicente Arias (1833-1914), Manuel Ramirez (1864-1916), Enrique García (1868-1922), precum și de generațiile lutierilor apărute la mijlocul secolului trecut: José Ramirez (1858-1923), Manuel Contreras (1928-1994), Marcelino Lopez Nieto (1931-2018) și alții [116, p. 838].

Este de menționat că la începutul secolului al XX-lea repertoriul chitaristic a fost destul de limitat, în mare parte reprezentând transcripții ale creațiilor inițial destinate altor instrumente. Bineînțeles, era vorba de alte instrumente ciupite (lăuta, vihuela), dar au fost și niște transcripții parvenite din repertoriul pianistic sau al altor instrumente cu clape. Grație aportului și activității concertistice, pedagogice și culturale a lui A. Segovia, repertoriul a fost lărgit esențial, deoarece anume acest muzician a avut un loc de frunte în recunoașterea instrumentului, lucrând cu compozitori internaționali, interpretând lucrările dedicate lui și nu numai [60, p. 838]. A. Segovia a schimbat esențial statutul chitarei clasice moderne, transformând-o în instrument concertistic, iar „măiestria lui a devenit o sursă de inspirație pentru ambele categorii: interpreți și compozitori” [Ibidem].

Creația pentru chitară a compozitorilor care aparțin culturii muzicale spaniole include piesa *Homenaje pour le tombeu de Claude Debussy,* scrisă în 1920 de Manuel de Falla (1876-1946). Printre alte nume sonore pot fi menționate cele ale lui Joaquin Turina, Federico Moreno Torroba și Joaquín Rodrigo. Toți acești compozitori scriau pentru A. Segovia, promotorul numărul unu al creației chitaristice în lume pe parcursul secolului al XX-lea. Trebuie specificat faptul că J. Rodrigo a dedicat creațiile sale nu doar lui A. Segovia, ci și altor chitariști din perioada respectivă, printre care îi nominalizăm pe Narciso Yepes, Manuel Lopez Ramos, iar faimosul său *Concierto de Aranjuez* i-a fost dedicat lui Regino Sainz de la Maza [Idem, p. 839].

Merită subliniat faptul că anume în secolul al XX-lea apar și alte concerte pentru chitară și orchestră, cum ar fi, de exemplu, concertul semnat de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), un compozitor care, de asemenea, avea relații bune cu mai mulți chitariști, dedicându-le creațiile compuse. Nu poate trece neobservat și *Concertul pentru două chitare și orchestră*, op. 201, semnat de același autor. După cum afirmă cercetătorii, „această combinație a două instrumente permitea de a scrie mai complex în comparație cu ceea ce este posibil pentru instrument solo" [Ibidem], promovând astfel arta chitaristică atât componistică, cât și interpretativă.

Un anumit imbold în dezvoltarea repertoriului chitaristic l-a avut creația compozitorilor din America Latină. Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948) a lăsat lucrări de diferite genuri, inclusiv un concert pentru chitară și orchestră. Același gen a fost dezvoltat și de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), un compozitor brazilian, care a devenit faimos în rândurile interpreților-chitariști grație mai multor lucrări dedicate chitarei clasice moderne, precum *Douze études*, *Cinq préludes* sau *Chôro nr. 1*, în care se tratează elementele folclorului țării lui de baștină. În același curent se încadrează și lucrările pentru chitară scrise de Antonio Lauro (1917-1986) din Venezuela, Augustín Barrios (1885-1944) din Paraguay, Leo Brower (n.1939) din Cuba, Guido Santorsola (1904-1994) din Uruguay și mulți alții.

Avangarda muzicală, la fel, a folosit potențialul expresiv și tehnic al instrumentului. Printre autorii care au compus lucrările pentru chitară susținute de limbajul contemporan modern, complex și experimental se numără Alexandre Tansman (1897-1986), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Hans Werner Henze (1926-2012), Ernst Krenek (1900-1991), Darius Milhaud (1892-1974), Pierre Boulez (1925-2016), Francis Pulenc (1899-1963), Benjamin Britten (1913-1976) și alții [Idem, p. 840]. Unele creații ale compozitorilor sus-numiți au oferit un cadru benefic pentru dezvoltarea procedeelor noi de interpretare, un exemplu elocvent în acest sens fiind piesa *Suoni notturni* de compozitorul italian Gofredo Petrassi (1904-2003), apărută în 1959.

5.2. Aportul lui Andrés Segovia în afirmarea chitarei clasice moderne ca instrument al culturii muzicale academice

Muzicianul spaniol Andrés Segovia (1893-1987) poate fi apreciat ca fiind cel mai important chitarist al secolului al XX-lea, un chitarist care a avut un rol esențial în afirmarea chitarei clasice moderne ca instrument concertistic. Fiind un interpret talentat și un compozitor de prestigiu, A. Segovia a demonstrat pe deplin potențialul chitarei – atât expresiv, cât și tehnic.

În copilărie a studiat pianul și violoncelul. Deoarece chitara în perioada copilăriei muzicianului în Spania era privită ca un instrument de amatori, A. Segovia a studiat instrumentul ca autodidact, căutând soluții tehnice în mod individual. Primul concert public al chitaristului a

avut loc în 1909, în anii de studenție la Institutul Muzical din Granada. Ulterior a avut mai multe concerte în diferite orașe ale țării, inclusiv în Madrid și Barcelona, în perioada 1919-1923 a întreprins un turneu în America de Sud, iar mai apoi, în 1920, în țările asiatice. Prima apariție a chitaristului pe scenele din Paris în 1924 a marcat începutul recunoașterii internaționale a muzicianului [94].

„Fiind un virtuoz extraordinar, a cărui interpretare se remarcă și prin profunzimea interpretării, A. Segovia a reînviat interesul pentru chitară ca instrument solo, a introdus în repertoriul chitaristic muzica clasică și modernă" [87]. Activitatea componistică a lui A. Segovia trasează două direcții: prima constă în creații originale, precum Concertul pentru chitară și orchestră, *Tonadilyo, Etude în memoria lui M. Ponce*, *Horación* [Ibidem], iar cealaltă reprezintă transcripții și prelucrări ale creațiilor altor compozitori din diferite epoci, țări și stiluri, determinate de necesitățile lui ca interpret, care simțea o lipsă acută a repertoriului de valoare pentru chitară cu șase coarde. A. Segovia a semnat peste 150 de transcripții ale lucrărilor inițial scrise pentru diferite instrumente ciupite (precum lăuta și vihuela) ale compozitorilor F. Couperin, J.-Ph. Rameau, J.S. Bach, J. Haydn, L. van Beethoven, D. Scarlatti, C. Franck, P. Ceaikovski, M. Musorgski, I. Albéniz, E. Granados. Se consideră că „în aceste aranjamente Segovia manifestă un simț subtil al stilului și folosește cu măiestrie capabilitățile polifonice și coloristice ale instrumentului" [Ibidem].

Andrés Segovia a dezvoltat și a continuat tradiția deja stabilită de precursorii lui. Este vorba de crearea transcripțiilor. În lucrarea sa Notă despre transcriere, chitaristul caracterizează acest tip de creativitate astfel: „Transcrierea nu este un transfer literal al unei compoziții de la un instrument la altul. A transcrie înseamnă a găsi un echivalent care nu va schimba nici spiritul estetic, nici structura armonică a compoziției" [84, p. 18].

Având o abordare proprie privind arta transcripției, artistul a lăsat niște explicații personale prin care își demonstrează poziția. Putem afirma cu certitudine că transcrierile lui Segovia au marcat o nouă etapă de realizări în acest domeniu, nu doar prezentând noi imagini muzicale, palete stilistice, ci și lărgind soluțiile timbrale și tehnice ale chitarei.

Rolul lui A. Segovia în evoluția chitarei clasice moderne constă în extinderea considerabilă atât tehnică, cât și expresivă a instrumentului, iar demonstrarea posibilităților chitarei i-a inspirat pe mulți compozitori să creeze opere muzicale pentru acest instrument. Muzicianul a încurajat să scrie lucrări pentru chitară pe mai mulți compozitori din secolul al XX-lea, cu care avea relații strânse profesionale și personale. Printre ei figurează Mario Castelnuovo-Tedesco, Alfredo Casella, Joaquín Turina, Heitor Villa-Lobos, Albert Roussel și Manuel M. Ponce.

O listă amplă de lucrări au fost scrise special pentru A. Segovia, fiindu-i dedicate lui. Printre acestea se numără: *Segovia* de A. Roussel, *Segoviana* de D. Milhaud, *Segovia* de A. Tansman, *Fandangillo* de X. Turina, *Sonatina* de F. Moreno Torroba, *Suita Compostelana* de F. Mompou, *La Capriccio* Diabolique de M. Castelnuovo-Tedesco, concerte pentru chitară și orchestră compuse de A. Tansman, E. Villa-Lobos, *Southern Concerto* de M. Ponce, *Fantasy for a Noble Knight* pentru chitară și orchestră de X. Rodrigo ș.a.

Andrés Segovia lucra împreună cu compozitorii asupra creațiilor semnate pentru el și dedicate lui, deseori crezând că se confruntă „cu compozițiile scrise pentru el de compozitori fără «cunoaștere deplină a resurselor chitarei»" [141]. În astfel de situații, conform mărturisirii chitaristului, compozitorii „au avut nevoie de traducerea creațiilor lor în limbajul chitarei. A. Segovia considera că acest tip de activitate reprezintă «un mod de transcriere»" [Ibidem]. În ceea ce privește activitatea pedagogică a lui A. Segovia, aportul acestuia constă în deschiderea în 1955 a claselor de chitară la Accademia Musicale Chigiana din Italia și predarea la Santiago de Compostela în Spania începând cu anul 1958. Printre elevi se numără J. Brim, A. Diaz, J. Williams și A. Valdez-Blaine. Din inițiativa lui A. Segovia s-au deschis cursuri de chitară la școlile muzicale și conservatoare din diferite țări ale lumii [194].

Nu întâmplător, cercetătorul rus A. Kartașov îl numește „un etalon al interpretării componistice contemporane" [84, p. 17]. În opinia cercetătorului, „creația lui A. Segovia a determinat direcția principală de dezvoltare a chitarei în lumea instrumentelor muzicale din secolul al XX-lea. Unicitatea geniului său s-a manifestat, mai întâi de toate, prin faptul că a fost capabil să dezvăluie pe deplin posibilitățile chitarei ca instrument ce poate să încorporeze o varietate de idei artistice profunde. Prin experiența lui Segovia, în conștiința publică se formează o nouă extinsă înțelegere a imaginii sonore a chitarei. Datorită lui, compozitorii profesioniști cu înaltă calificare încep să apeleze la acest instrument" [Idem, p. 18].

5.3. Creațiile lui Heitor Villa-Lobos sub aspectul dezvoltării limbajului chitaristic modern

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) este un compozitor și pianist brazilian, autor al unui șir imens de lucrări de diferite genuri destinate unor diverse componențe interpretative. Începând cu vârsta de șase ani, el cântă la violoncel, apoi la chitară, saxofon și clarinet. Totodată, chitara are un rol foarte important în creația sa componistică.

Villa-Lobos a lăsat un șir de piese pentru chitară, numărul total însumând circa 50 de creații, printre care sunt: *Chôros nr. 1* (1920); *Suite Populaire Brésilienne* (1908-1912); *Douze Études* (1924-1929), *Preludes* (1940, 5 preludii); *Distribuçáo de Flôres* pentru chitară, flaut și cor

feminin ad libitum (1932), *Aria* din *Bachianas Brasilieiras* nr. 5 (1938, 1945) și *Modinha* pentru soprană și chitară (1926); *Sextuor Mystique* pentru flaut, oboi, saxofon alto, chitară, celestă și harpă (1917); *Concerto* (1951) și *Introduction and Chôros* pentru chitară și orchestră. Lista integrală a lucrărilor pentru chitară clasică modernă este prezentată în ediția cu titlul *Handbook of Guitar and Lute Composers* de Hannu Annala [22, p. 145].

După cum se vede din lista repertoriului chitaristic, semnat de H. Villa-Lobos, piesele pentru chitară demonstrează varietate stilistică și de gen. În afară de aceasta, conform opiniei cercetătorilor și interpreților, ele se deosebesc printr-un limbaj muzical atractiv, profund și, în același timp, accesibil. Trebuie menționat că toate creațiile pentru chitară clasică modernă scrise de compozitor sunt solicitate de interpreți și în zilele noastre – un fenomen rar întâlnit.

De unde provine acest interes deosebit față de chitara clasică modernă? Există o mărturisire a faimosului chitarist spaniol Andrés Segovia, care afirma în Prefață la *12 Studii* că Villa-Lobos „cunoștea chitara la perfecție" [35, p. 21]. O altă apreciere îi aparține unuia dintre cei mai renumiți interpreți ai muzicii tradiționale braziliene *choro* – Donga, care spunea: „n-a fost un virtuoz incontestabil al acestui instrument, dar cunoștea la perfecție toate posibilitățile instrumentului atât tehnice, cât și expresive" [Ibidem].

Heitor Villa-Lobos își începe studiile la chitară la vârsta de șapte sau opt ani. Primele compoziții ale tânărului muzician, de asemenea, au fost destinate chitarei. Ne referim la *Mazurka* în *re major* (1899) și *Pancueca* (1900). După cum afirmă Brian Hodel, soarta artistică a ambelor muzicieni (H. Villa-Lobos și A. Segovia) era asemănătoare prin faptul că familiile lor n-au fost de acord cu alegerea carierei muzicale, deși ambii demonstrau un interes enorm față de muzică și interpretarea la chitară.

În calitate de compozitor, H. Villa-Lobos a îmbinat în creația sa tradiția clasică de compoziție și interpretare la chitară cu genurile și formele muzicii tradiționale braziliene. În acest context, în prim-plan se află *chôro*, unul dintre genurile principale ale muzicii populare braziliene.

Fiind un cuvânt polisemantic, *chôro* înseamnă un tip anumit al muzicii instrumentale, o anumită componență a ansamblului instrumental, un dans. A apărut în cartierele sărace din Rio de Janeiro în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (prima mențiune datează din anul 1870). Popularitatea *chôro* a crescut enorm în anii '30 ai secolului al XX-lea, când acest gen de muzică a fost tratat ca un simbol al renașterii naționale.

Ca și componență instrumentală, inițial *chôro* includea un flaut, o chitară și un cavaquinho – o chitară portugheză de mărime mică cu patru corzi. Mai târziu au fost implicate alte instrumente, precum clarinetul, saxofonul, trompeta, mandolina, trombonul, instrumente de percuție. Merită

accentuat faptul că chitara, care tradițional interpreta partea introductivă a *chôro*-ului, și-a păstrat rolul său principal în ansambluri până în zilele de azi.

Sub aspect stilistic, *chôro* este o fuziune fructuoasă a câtorva culturi muzicale: (a) a ritmurilor africane, (b) a tradițiilor muzicii de popularitate europene, mai ales a genurilor de dans (polka, vals, cadril, mazurka etc.), precum și (c) a genurilor muzicii latino-americane (habanera). Limbajul său muzical se deosebește printr-un tempo avansat, folosirea activă a improvizației, virtuozitatea instrumentală. Compozițiile de tip *chôro*, de obicei, au formă de rondo.

Interesul lui H. Villa-Lobos față de muzica *chôro* se explică prin faptul că, de la o vârstă fragedă, compozitorul interpreta acest gen de muzică în cadrul unui ansamblu instrumental tradițional, lucra în restaurante, întreprindea expediții folclorice, al căror scop era studiul folclorului brazilian. Mai târziu, această experiență va fi reflectată în stilistica și limbajul muzical al creațiilor sale componistice, autorul fiind convins că adevărata întruchipare a sufletului brazilian se regăsește anume în *chôro*.

Piese pentru chitară sau cu participarea acestui instrument au fost scrise și ulterior. Dintre acestea vom evidenția *Valsa Briliante*, compusă în 1904. Este de menționat că denumirea oficială a acestei piese a fost *Valsa Concerto nr. 2*, deși durata piesei este de doar trei minute. Urmează *Suite Populaire Brésilienne*, compusă în perioada 1908-1912, care integrează unele procedee împrumutate de compozitor din muzica *chôro* cu limbajul armonic cromatizat, apărut sub influența impresionismului francez. În 2017 compozitorul compune *Sexteto Mistico*, piesă de cameră pentru o componență rar întâlnită: chitară, flaut, clarinet, saxofon, harpă, celestă, iar chitara are un rol solistic. Iată cum o caracterizează B. Hodel: „creația este misterioasă și lirică, cu combinația chitarei, harpei și celestei, ce redă pe alocuri reminiscențele orientale ale orchestrelor alcătuite din gonguri cu acordaj diferit din sud-estul Asiei” [35, p. 22].

Influența acestui tip de muzică braziliană populară asupra stilului lui H. Villa-Lobos este studiată în cadrul articolului semnat de Thomas G. Garcia cu titlul *The “Choro”, the Guitar and Villa-Lobos*. Sub aspect stilistic, autorul scoate în evidență faptul că însuși compozitorul mărturisea că avea două mari influențe asupra stilului său muzical, și anume: muzica lui J.S. Bach și *chôro* [Idem, p. 64]. După cum relatează B. Hodel, H. Villa-Lobos „a putut întotdeauna improviza și fiind un chitarist solo foarte bun (...) a cântat piese clasice dificile, care cereau o tehnică bună, și a muncit constant pentru a-și îmbunătăți interpretarea” [Idem, p. 21]. Fiind un improvizator desăvârșit, el putea să cânte cu ușurință și ca solist, și ca membru al trupei. Stilul interpretativ al tânărului H. Villa-Lobos se baza pe încercarea de a încadra procedeele tipice *chôro* în creațiile sale care aparțineau muzicii academice. „Rădăcinile muzicii sale în general, ale operelor sale de chitară, precum și ale tehnicilor sale ca chitarist – afirmă B. Hodel – au fost o

împletire de melodii serpentine de *chôro* și studiile maiestuoase ale lui F. Sor (unul dintre cei mai renumiți chitariști din secolul al XIX-lea – n.n.) și contemporanii săi. Dar chiar și în adolescență, Villa-Lobos a fost la fel de inovator și i-a influențat pe colegii săi mai maturi din trupele *chôro* cu idei pe care le-a preluat de la chitara clasică" [Ibidem].

Un mare aport în înțelegerea stilului interpretativ al lui H. Villa-Lobos îl reprezintă două înregistrări audio existente. Prima piesă cu titlul *Chôro Nr. 1* (*Chôro Typico*) a fost înregistrată în 1940 de compania RCA Victor-Brazil, iar cea de-a doua este *Preludiul nr. 1*. B. Hodel caracterizează prima din înregistrările menționate în modul următor: „Interacțiunea procedeelor *rubato* și a tempoului *stright* (strict – n.n.) tipică lui *chôro* era perfect echilibrată. Tempoul a fost bine ținut, indiferent de viteza acestuia, iar senzația era ușoară, dar agresivă. Prin zgârieturile și tehnologia primitivă de înregistrare, era evident că Villa-Lobos are un ton și o tehnică foarte bună" [Ibidem].

În anii 1920 H. Villa-Lobos scrie o serie de piese cu titlul *Chôros*, „niște compoziții aproape clasice, care reprezintă o combinație a vocabularului stilului popular *chôros* cu procedeele clasice europene, o fuziune importantă pentru Villa-Lobos prin toată cariera sa" [111, p. 64]. *Chôros* este un ciclu instrumental alcătuit din 17 piese compuse pentru componență diferită, chitara clasică modernă având un rol primordial. Nu întâmplător, un alt cercetător al muzicii lui H. Villa-Lobos, muzicologul britanic Simon Right, sublinia că „sunetul chitarei a fost ales de Villa-Lobos ca punct de plecare pentru o serie de lucrări care combină lexemele populare braziliene cu tradiția muzicii occidentale culte. Seria de lucrări colective și individuale *Chôros* a fost, în primul rând, concepută și executată de compozitor pe parcursul anilor între călătoriile sale europene 1924-1929, cu excepția primei piese *Chôro nr. 1* (*Chôro típico*) scrisă în 1920 (...) Seria întruchipează complet viziunea lui Villa-Lobos asupra Braziliei ca un peisaj bogat, imens în incluziunea, varietatea și amploarea sa" [Idem, p. 65].

Exegeții domeniului consideră că nicio formă de muzică europeană nu era adecvată pentru a conține această viziune. Astfel, în *Chôros* „s-a născut o nouă formă, în care grupurile instrumentale (chorões) au fost doar o bază, un nume comod, un embrion al formei, care ar putea adapta nu numai elemente populare, ci și stilizarea muzicii indienilor și negrilor, precum și a sunetelor naturale. Stilizarea și sinteza sunt două cuvinte-cheie pentru o înțelegere completă a creației *Chôros* de Villa-Lobos, care nu este o imitație a muzicii chôros și nici un poem simfonic despre Brazilia, în ciuda faptului că ambele sunt prezentate aici", scria Th. Garcia [Ibidem].

În 1929 Villa-Lobos compune *12 Studii* pentru chitară, o creație în care concentrează toate inovațiile tehnice de interpretare la chitară clasică modernă. Se consideră că aceste exerciții tehnice sunt, de fapt, creații artistice adevărate. Actualmente studiile în cauză fac parte din repertoriul

instructiv-didactic, sunt incluse în programul concursurilor internaționale de chitară, fiind foarte des alese pentru înregistrări, iar studiile 7, 8 și 11 se bucură de cea mai mare popularitate în rândul chitariștilor.

În *Prefața* acestei lucrări, A. Segovia menționa că studiile „au o eficiență surprinzătoare pentru dezvoltarea tehnică a fiecărei mâini și, în același timp, au o frumusețe muzicală «dezinteresată», fără un scop educațional, dar cu o valoare estetică permanentă ca piese de concert. Există puțini maeștri în istoria muzicii instrumentale care au combinat în mod clar aceste două calități în studiile lor" [35, p. 23].

Sub aspect stilistic, limbajul muzical al studiilor integrează elemente muzicale de origine diferită. Astfel, influențele impresionismului francez se evidențiază în studiile nr. 4, 5, 8, 9, 10, amprenta sonoră a stilisticii muzicii *chôro* se vede în studiile nr. 5 sau 7, cea a muzicii spaniole – în nr. 7, 8, 9, iar elementele folclorului indienilor din Brazilia se evidențiază în piesele nr. 5 și 10. Adăugăm că ultimul studiu al ciclului se bazează pe stilistica avangardismului muzical [Ibidem].

În 1940 compozitorul scrie *Cinci preludii*. Este o lucrare programatică, fiecare parte a ciclului având o denumire. Astfel, partea I are ca titlu *Melodia lirică: Omagiu țării braziliene Dweller*; partea a II-a – *Melodia capadocia*, partea a treia – *Omagiu lui Bach*, partea a patra – *Omagiu indienilor brazilieni* și ultima parte – *Omagiu vieții sociale.* Ca și în *12 studii* sau *Bachianas Brasilieiras*, imaginile muzicale sunt foarte variate, îmbinând armonios genurile muzicii populare braziliene cu tradiția muzicală europeană.

Un apogeu în promovarea instrumentului în cadrul muzicii de tradiție academică îl constituie genul de concert pentru chitară și orchestră. B. Hodel aduce date interesante referitor la ideea de a compune un concert pentru chitară și orchestră. Inițiativa îi aparținea chitaristului A. Segovia, care, în repetate rânduri, încerca să influențeze diferiți compozitori în ideea compunerii concertului pentru chitară. Este cunoscut faptul că I. Stravinsky, A. Schoenberg și B. Bartók n-au exprimat niciun interes față de această intenție a muzicianului, Cl. Debussy și M. Ravel, însă, au reacționat pozitiv, deși ideea n-a fost niciodată realizată. În aceste circumstanțe, doar Villa-Lobos a devenit cel care a transformat visul lui A. Segovia în realitate. Pe data de 6 februarie 1956 A. Segovia a interpretat *Concertul pentru chitară și Orchestră mică* cu Orchestra Simfonică din Houston, SUA.

Trebuie subliniat faptul că inițial concertul a fost semnat pentru harpă și orchestră, dar la rugămintea lui A. Segovia, H. Villa-Lobos l-a refăcut pentru chitară. Compozitorul a adaptat materialul muzical al concertului, bazându-se pe similitudinea celor două instrumente cordofone. A fost adăugată o cadență de proporții plasată între părțile a II-a și a III-a ale concertului, care lipsea în versiunea inițială. Prin această creație H. Villa-Lobos a contribuit la introducerea chitarei

clasice moderne în circuitul instrumentelor solistice ale muzicii universale de tradiție academică. Concertul lui Villa-Lobos pentru chitară și orchestră mică este scris pentru următoarea componență: flaute, oboaie, clarinete, corni englezi, tromboane, instrumente cu coarde (viori I și II, viole, violoncele și contrabasuri). Prima mișcare este scrisă în tempo *Allo preciso* cu valoare metronomică (M.M.) a vitezei de 126 pătrimi pe minut. Se creează o imagine muzicală tulburătoare având o amprentă a partiturilor simfonice din secolul al XX-lea.

Partida chitaristică se bazează pe diferite tipuri de tehnici, care includ arpegii, arpegii rupte, pasaje pe sunetele gamei, diferite combinații de pasaje cu acorduri. Echilibrul sonor este asigurat de faptul că, de regulă, partida instrumentului solistic se interpretează în condiții în care orchestra este tăcută. O altă soluție a compozitorului pentru asigurarea echilibrului sonor: se folosesc doar unele grupuri orchestrale, în timp ce *tutti*-ul orchestral se evită. În plus, sunt folosite diferite tipuri de cvasiimitații, în special dacă ne referim la raportul chitară-instrumente de suflat, ceea ce poate fi confirmat printr-un fragment notat al temei principale (mm. 13-14):
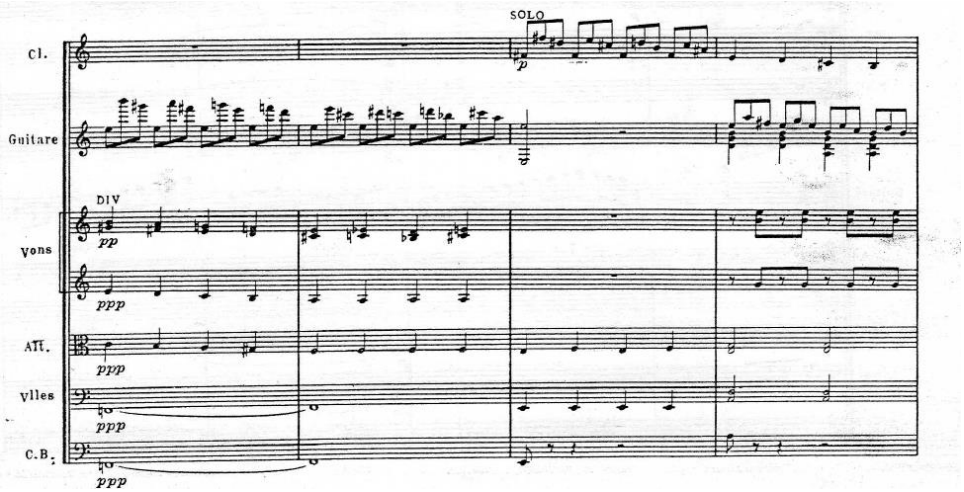


Fig. 5.1. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I, *tema principală*

În tema secundară (cifra 5), orchestra are un rol modest, de acompaniament, evidențiind tema lirică a chitarei, care se remarcă prin textura complexă și implicarea procedeelor polifonice:
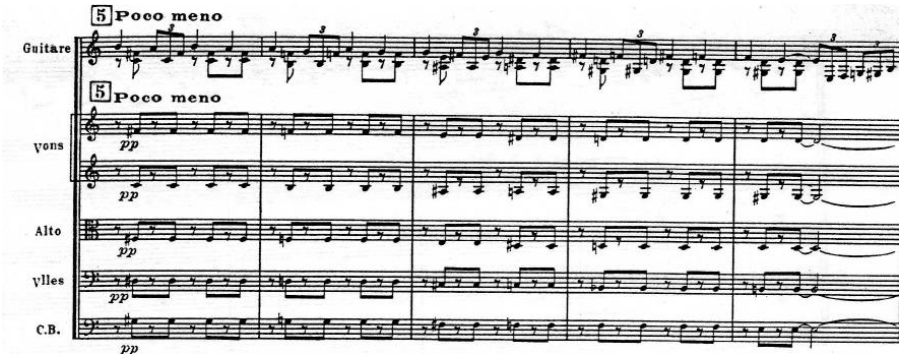


Fig. 5.2. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I, *tema secundară*

Partida chitaristică se dezvoltă în direcția complicării texturii, introducând noi tehnici: drept exemplu servește p. 8 din partitură, unde putem găsi diverse tipuri de tehnici, o textură stratificată bazată pe îmbinarea liniei melodice cu repetiții construite pe interval de secundă sau a diferitelor procedee ritmice și intonaționale.

Partea a II-a a concertului acumulează cele mai impresionante procedee expresive și tehnice: este vorba de pasaje extinse pline de virtuozitate, arpegii combinate cu linia melodică. Se creează o imagine muzicală elegiacă cu un puternic spirit de improvizație. Chitaristului îi este acordată libertate de interpretare (*ad libitum*), iar orchestra susține cu mare acuratețe declarațiile solistului. Punctul culminant al părții mediane se bazează pe tema lirică expresivă în partidele instrumentelor cu coarde.

Conform tradițiilor unui concert clasicist, la hotarul mișcărilor a 2-a și a 3-a găsim o cadență de chitară. Textul muzical nu este scris de compozitor. Villa-Lobos indică doar patru caracteristici de tempo – *Quasi Allegro, Andante, Quasi Allegro, Poco Moderato*. De exemplu, pe materialul muzical din părțile I și II, interpreții improvizează o cadență în cadrul „scenariului" de tempo specificat de compozitor. Aceasta este o veche tradiție barocă și clasicistă, când interpreții improvizează complet cadența dintre mișcarea a 2-a și a 3-a. Cu toată varietatea procedeelor tehnice, interpreții de obicei se concentrează pe interpretarea lirico-dramatică a cadenței, iar cadența se încheie cu sonorități foarte liniștite. Ca exemplu vom menționa interpretarea concertului de chitaristul spaniol Pablo Sáinz-Villegas [190].

Partea a III-a, scrisă în tempo rapid, *Allegro non troppo Vivo*, urmează normele unui concert clasic în trei mișcări. Aici compozitorul integrează toate tipurile de tehnici, chitaristice și orchestrale, folosite în mișcările anterioare. Caracterul folcloric al limbajului muzical este, de asemenea, evident aici. Potrivit unor cercetători, această parte este mai puțin vibrantă în ceea ce privește materialul muzical, deși nu putem fi de acord cu această opinie. Natura improvizatorică a partidei chitarei se păstrează și aici. Contrapunctul original al pieselor orchestrale și *solo*, la fel, pot fi găsite. Ca exemplu, vom prezenta un fragment al părții finale (c. 2):

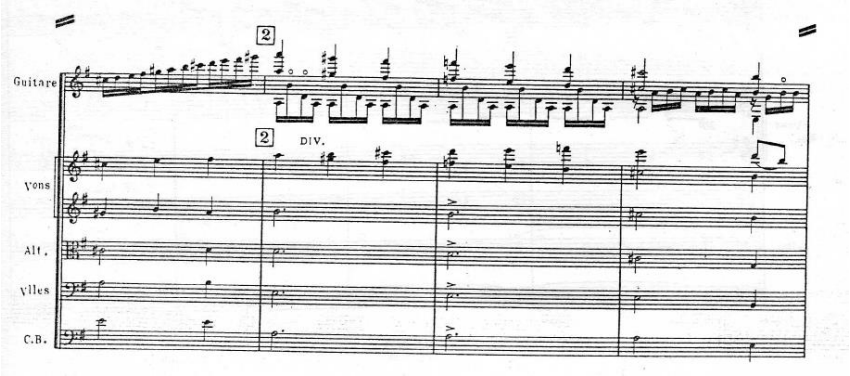


Fig. 5.3. H. Villa-Lobos. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a III-a, c. 2

5.4. *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo Vidre: capodoperă a genului de concert pentru chitară și orchestră

Compozitorul și pianistul virtuoz spaniol **Joaquín Rodrigo Vidre** (1901-1999) ocupă un loc aparte în evoluția chitarei clasice moderne a secolului al XX-lea. Născut la Sagunto, Valencia, J. Rodrigo și-a început studiile muzicale la pian și vioară la vârsta de opt ani, iar la vârsta de 16 ani a început să studieze compoziția și muzicologia la Conservatorul din Valencia. Urmează studiile în Germania (1922), unde apar primele sale compoziții muzicale. În perioada 1927-1932 J. Rodrigo se află la Paris, fiind student pe parcursul a cinci ani la École Normale de Musique. Printre dascălii talentatului muzician se numără Maurice Emmanuel, André Pirro, Francisco Antich, precum și faimosul compozitor francez Paul Dukas. În afară de studiile formale la Paris, J. Rodrigo a stabilit relații de prietenie cu Arthur Honegger, Darius Milhaud și Maurice Ravel, iar sfaturile profesionale ale lui Manuel de Falla și Ricardo Viñes i-au influențat foarte mult evoluția componistică [123].

Patrimoniul componistic al lui J. Rodrigo cuprinde circa 170 de lucrări pentru orchestră simfonică, operă și balet, ansambluri camerale atât instrumentale, cât și vocal-instrumentale, creații corale, lieduri și romanțe, muzică de film și teatru. Un loc important îl au concertele pentru diferite instrumente: *Concierto Heroico* pentru pian și orchestră, semnat în 1942; *Concierto in modo galante* pentru violoncel și orchestră, scris în 1949; *Concierto serenata* pentru harpă și orchestră, apărut în anul 1952; *Sones en la Giralda* pentru harpă și orchestră, scris în 1963; *Concierto pastoral* pentru flaut și orchestră, anul compunerii fiind 1977; *Concierto como un divertimento* pentru violoncel și orchestră, creat în anul 1981. Așadar, după cum se poate releva din lista concertelor de mai sus, compozitorul explorează posibilitățile sonore ale diferitelor instrumente – cu clape, de suflat și cordofone.

Potrivit afirmațiilor contemporanilor, J. Rodrigo era un pianist și violonist excelent, dar nu putea să cânte la chitară. În pofida acestui lucru, toată creația chitaristică a autorului demonstrează cunoașterea și înțelegerea profundă a particularităților constructive și a posibilităților expresive ale instrumentului, precum și a specificului acustic al acestuia.

Într-adevăr, chitara clasică modernă ocupă un loc aparte în preferințele compozitorului. Pentru chitară solo au fost compuse *Zarabanda lejana*, 1926, *Por los campos de España*, 1939-1942, *Trei piese spaniole*, 1954, *Invocación y danza*, 1969, Sonata *a la Española*, 1970, *Triptic*, 1978, precum și *Tonadilla* pentru două chitare, 1960. Genul de concert pentru chitară sau pentru mai multe instrumente monotimbrale, de asemenea, se găsește în lista creațiilor compuse de J. Rodrigo. Enumerăm în ordine cronologică: *Fantasía para un gentilhombre* pentru chitară și orchestră, dedicată renumitului chitarist spaniol Andrés Segovia, 1954; *Concierto madrigal* pentru

două chitare și orchestră, 1966; *Concierto andaluz* pentru patru chitare și orchestră, comandat de chitaristul, compozitorul și poetul spaniol, fondatorul cvartetului de chitare *The Romeros* Celedonio Romero, 1967; *Concierto para una fiesta* pentru chitară și orchestră, 1982. Anume lucrările lui J. Rodrigo pentru chitară clasică modernă, inclusiv concertele pentru chitară, au ocupat un loc important în repertoriul chitaristic al secolului al XX-lea.

Este important să accentuăm că Rodrigo experimentează nu doar cu chitara solo, ci și cu două sau patru instrumente. Amplificând sonoritatea instrumentului solistic, el creează un grup monotimbral, suprapus resurselor sonore ale orchestrei simfonice. Putem spune ipotetic că tendința de a implica două sau patru instrumente este determinată de posibilitățile sonore limitate ale chitarei în comparație cu orchestra simfonică. Amplificarea sunetului instrumentelor solistice contribuie la micșorarea parțială a acestei disproporții acustico-sonore.

Concierto de Aranjuez a fost compus la începutul anului 1939, în perioada timpurie a creației compozitorului. Pare paradoxal, dar la momentul apariției concertului J. Rodrigo avea o experiență foarte modestă în ceea ce privește scrierea pentru chitară, fiind autorul a doar două miniaturi pentru chitară solo: *En los Trigales* și *Sarabande lointaine.* Cercetătorul român Constantin Andrei afirmă următoarele: „Prima sa lucrare importantă, *Concierto de Aranjuez* (1939), a fost primită cu mult entuziasm și a exercitat o influență determinantă asupra evoluției chitarei în secolul XX” [9, p. 179]. *Concierto de Aranjuez* pentru chitară clasică modernă și orchestră simfonică reflectă atât peripețiile dramatice ale vieții personale a autorului, cât și evenimentele monstruoase ale celui de-al Doilea Război Mondial.

Amintim că în anul 1991 regele Juan Carlos al Spaniei i-a acordat compozitorului înalta distincție de Marqués de los Jardines de Aranjuez. *Concierto de Aranjuez*, dedicat prietenului compozitorului Regino Sáinz de la Maza, a fost compus în anul 1939, într-o perioadă în care compozitorul trăia o tragedie personală – pierderea copilului. Aceste sentimente se regăsesc în partitura părții a II-a a concertului (*Adagio*). Potrivit unei alte ipoteze, răspândite în sursele de limbă rusă, expresia tragică a caracterului părții a II-a a concertului este determinat de evenimentele Războiului Civil din Spania (1936-1939), când în data de 26 aprilie 1937, forțele aeriene germane Luftwaffe au atacat Guernica: prin urmare, orașul a fost distrus, iar două mii de locuitori au pierit sub dărâmături. Evenimentele descrise sunt reflectate în tabloul faimosului pictor spaniol Pablo Picasso cu titlul *Guernica*, pictat în luna mai 1937 la comanda guvernului pentru pavilionul spaniol la Expoziția mondială de la Paris.
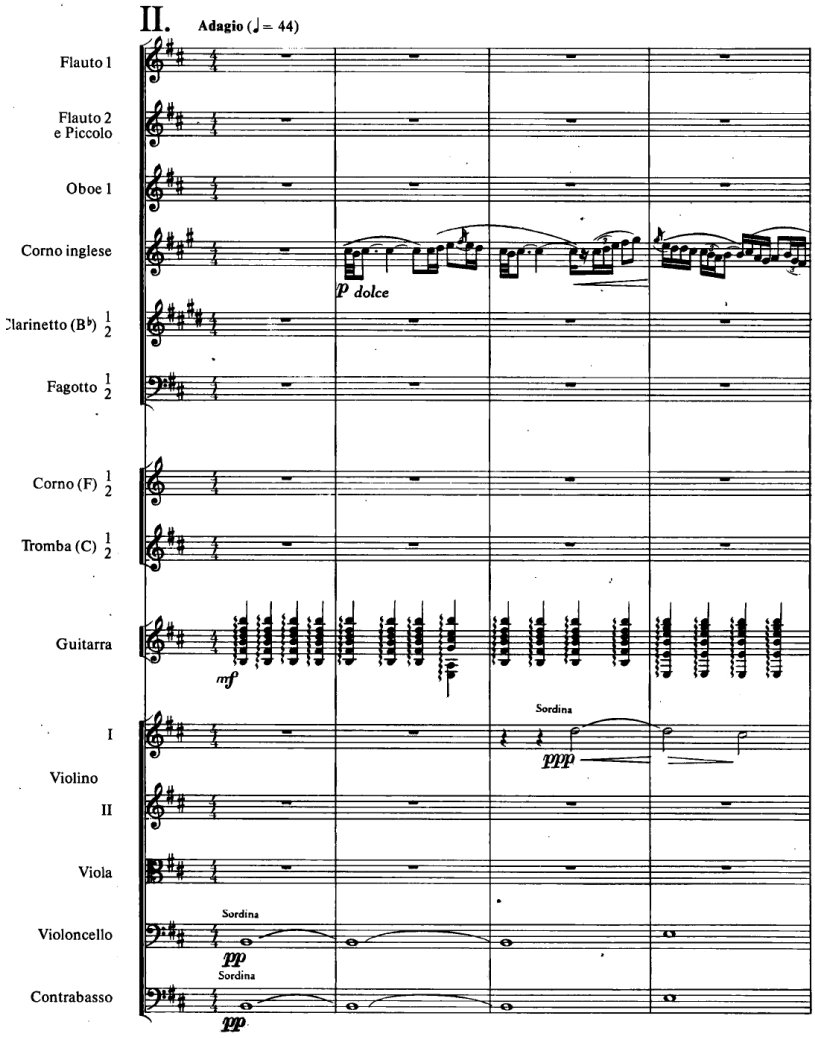
După cum relatează Michael Norell, premiera concertului a avut loc pe 9 noiembrie 1940 la Filarmonica din Barcelona, avându-l ca solist pe reputatul chitarist spaniol Regino Sainz de la Maza. Urmează premiera de la Madrid, care a avut un mare succes și a confirmat importanța
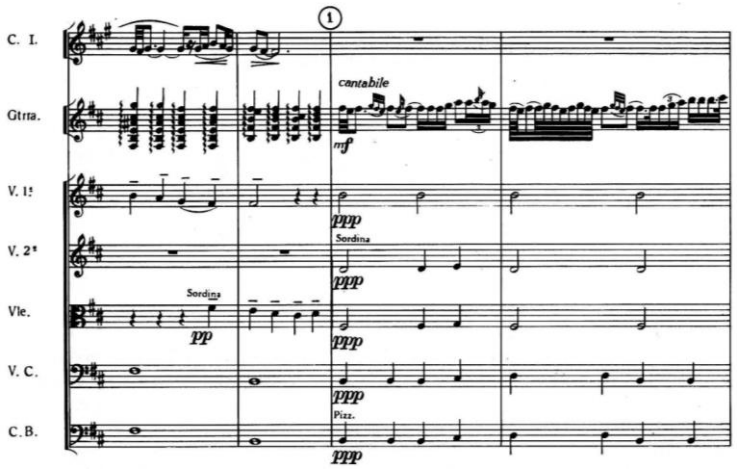
acestei creații ca și comoară națională. Actualmente, concertul „a devenit cel mai apreciat și cel mai popular concert de chitară scris vreodată” [124].

Structura tradițională tripartită cu raportul tempourilor *Allegro con spirito-Adagio-Allegro gentile* se încadrează perfect în canoanele genuistice ale unui concert clasic. Nu întâmplător, acest concert este considerat un exemplu elocvent al neoclasicismului spaniol. Partea I a *Concierto de Aranjuez, Allegro con spirito*, este scrisă în tonalitatea *re-major* în forma de allegro de sonată – destul de tipică pentru concertul clasic, în măsura 6/8, asimilând unele trăsături ale dansului popular spaniol *fandango*, care se interpretează în perechi, fiind susținut de voce, chitară și castaniete (Dansul în cauză își are originile în secolul al XVII-lea în Andalucía). Chitara are un rol esențial în *fandango*. În acest sens, prima mențiune a melodiei *fandango* o putem găsi în culegerea de melodii pentru chitară cu titlul *Libro de diterentes cifras de guitarra*, apărută în Spania în 1705. După cum afirmă renumitul chitarist și cercetător rus Dmitri Borodaev, o altă trăsătură clasică a părții I a concertului este „expoziția dublă, tradițională pentru genul de concert clasic. Tema principală este interpretată mai întâi de solist, ulterior el o transmite orchestrei” [78, p. 21].

Dezvoltarea se construiește pe tema principală, implicând îmbogățirea facturii chitaristice, schimbarea centrelor tonale (*la minor – do minor – la bemol minor – si minor*), astfel țesătura orchestrală devenind mai densă. Apogeul sonorității primei mișcări coincide cu apariția reprizei și revenirea în tonalitatea de bază *re major*. În coda, materialul muzical se expune în ordine inversă: inițial temele sunt cântate în orchestră, iar apoi în partida chitarei.

Partea a II-a, *Adagio*, este scrisă în formă de rondo: este vorba de un rondo clasic alcătuit din cinci secțiuni (a – b – a 1 – c – a 2). Discursul muzical se construiește în jurul dialogului instrumentului solistic cu orchestra, în primul rând, cu refrenul interpretat de cornul englez, care îi conferă o sonoritate deosebită – fină și sentimentală. În opinia lui D. Borodaev, „în expunerea chitarei, tema este înfrumusețată cu o bogată ornamentică care își are originea în improvizațiile vocale ale stilului flamenco” [Ibidem].


II.
Adagio (♩= 44)
Flauto 1
Flauto 2 e Piccolo
Oboe 1
Corno inglese
p dolce
Clarinetto (B♭) 1 2
Fagotto 1 2
Corno (F) 1 2
Tromba (C) 1 2
Guitarra
mf
Sordina
ppp
I Violino II
Viola
Violoncello
Sordina
pp
Contrabasso
Sordina
pp


C. I.
Gtrra.
cantabile
mf
V. I!
ppp
V. 2ª
Sordina
ppp
Vle.
Sordina
pp
ppp
V. C.
ppp
C.B.
Pizz.
ppp

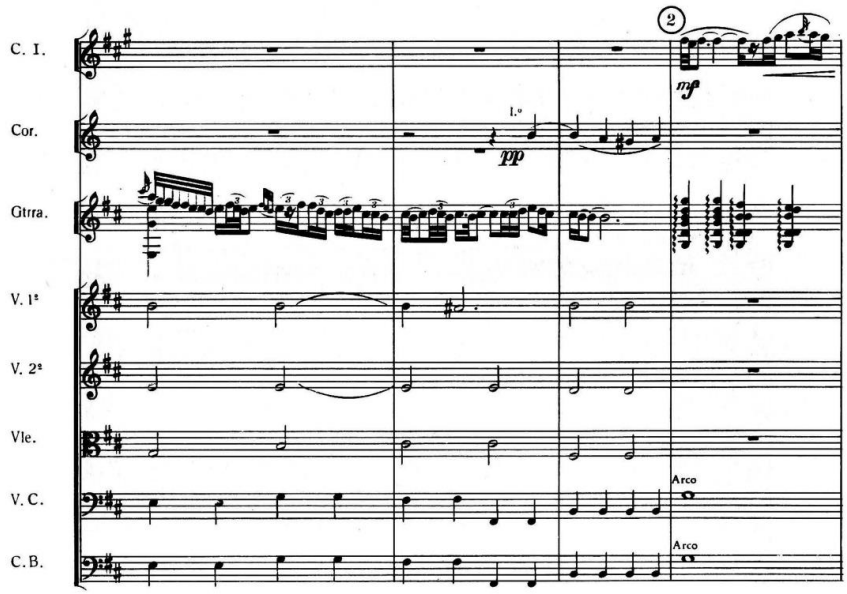


Fig. 5.4. J. Rodrigo. *Concierto de Aranjuez, Allegro con spirit*, partea a II-a (mm. 1-12)

După secțiunea *b*, care se deosebește prin caracterul instabil al materialului muzical, urmează refrenul, conceput ca o cadență a solistului. „Notația de către autor a acestei secțiuni se efectuează pe două portative, unde tema este expusă pe un portativ (bas), iar arpegiul (acompaniamentul) – pe celălalt. În secțiunea dată partea orchestrală lipsește, solistul continuă un dialog al facturii muzicale cu el însuși" [Ibidem].

Secțiunea *c* conține două subsecțiuni: prima – cu orchestră, cea de-a doua – ca o cadență solistică. Cadența a doua, mai desfășurată în comparație cu prima, are un caracter mai zbuciumat, de natură improvizatorică, acumulând toate resursele chitarei spre culminația generală a părții a II-a. Aici sunt consolidate toate resursele interpretative, toate posibilitățile instrumentului în ceea ce privește tesitura, dinamica, țesătura instrumentală, procedeele interpretative. Repriza părții a II-a este repartizată orchestrei, iar partida chitarei se dizolvă în sonoritățile orchestrale.

O semnificație aparte comportă conceptul sonor al părții a II-a, care se bazează pe legitățile melodice ale unui cântec paraliturgic – *saelta*. *Saelta* reprezintă un cântec religios, apărut în secolul al XVII-lea în Andalucía ca o imitație a psalmodiei din serviciul religios canonic. Textele *saelta* reflectă evenimentele și emoțiile Săptămânii Patimilor. Există două tipuri de *saelta*: *saeltas antiguas* și *saeltas flamencas*.

Analizând specificul melodic al părții a II-a, putem presupune că autorul se bazează pe procedeele de dezvoltare melodică a celui de-al doilea tip de *saelta*, și anume *saeltas flamencas*, fapt confirmat prin structurile improvizatorice bogat ornamentate ale melodiei de bază din partea de mijloc, interpretate de chitară. Faptul că un gen de muzică laică utilizează conceptele și

mijloacele de expresivitate muzicală ale unui gen religios adaugă părții a II-a o profunzime și o sensibilitate enormă, provocând o reacție emotivă foarte puternică.

Partea a III-a – *Allegro gentile* – în re major este compusă în stilul unui dans de curte cu schimbarea măsurilor binare și ternare – 2/4 și 3/4, iar arhitectonica părții se încadrează în forma rondoului clasic format din cinci secțiuni.

Concierto de Aranjuez este unul dintre cele mai cântate concerte pentru chitară clasică modernă în lume, iar partea a II-a se interpretează deseori ca o creație autonomă. În postura sa de dirijor, autorul prezentei teze a interpretat acest concert în repetate rânduri. Astfel, pe data de 25 martie a anului 2011 acesta a sunat la Chișinău, în Sala Mare a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici", iar pe 6 ianuarie 2012 – în incinta Gran Teatre del Liceu din Barcelona, avându-l ca solist pe chitaristul argentinian Rolando Saad, unul dintre cei mai renumiți interpreți ai *Concierto de Aranjuez.*

În privința raportului dintre partida solistică și cea orchestrală, compozitorul a reușit să rezolve problema îmbinării armonioase a sunetului chitarei solistice (destul de limitat sub aspect acustic) cu posibilitățile sonore, practic nelimitate, ale unei orchestre simfonice. De obicei, chitara solistică nu se suprapune cu *tutti*-ul orchestral. În acest scop, din partitură au fost excluse timpanele. De regulă, chitara solistică este susținută doar de niște grupuri orchestrale, producând o sonoritate și un profil dinamic mai modest, mai echilibrat. Drept exemplu servesc câteva fragmente din concert, cum ar fi începutul părții a II-a, când chitara emite acordurile *arpeggio* ca un fundal de natură rapsodică pentru expunerea temei de bază la cornul englez.

Trebuie menționat că în practica interpretativă contemporană sonoritatea chitarei se amplifică prin mijloace tehnice pentru asigurarea egalării acustice și dinamice a acesteia cu orchestra simfonică. Referitor la raportul chitară solistică – orchestră, în *Prefața* ediției notografice Norbert Henning relatează: „Cu acest concert Rodrigo nu doar a compus o piesă de succes scrisă într-un gen neobișnuit, ci s-a aventurat într-o îndrăzneață îmbinare a chitarei cu orchestra însoțitoare... Sunetul orchestral nu este niciodată excesiv de mare (...) chitara rămâne un instrument solo" [48, p. V].

Caracterizând stilul muzical al lui J. Rodrigo, ar fi de adăugat următoarele: „Sintaxa lui Rodrigo nu încearcă să evadeze dintr-o claritate folclorizantă care îi aduce, de altfel, o audiență foarte largă. Melodiile lui, paginile orchestrale și de inspirație religioasă, aparțin aceleiași estetici de un farmec incontestabil" [9, p. 180].

5.5. Chitara clasică modernă în cultura muzicală din spațiul românesc la etapa actuală

Muzica românească are o istorie proprie a chitarei clasice moderne, care se reflectă în literatura științifică de profil, drept exemplu servind un compartiment aparte din cartea lui C. Andrei – *5.9. Chitara în România* [9, pp. 228-252]. Autorul și chitaristul român aduce niște date inedite legate de evoluția instrumentului în spațiul românesc, acumulează informațiile biografice succinte privind interpreții și compozitorii naționali, cei care au contribuit la dezvoltarea practicii chitaristice – interpretative, componistice și didactice.

Conform afirmației cercetătorului, „chitara clasică își face apariția în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea datorită compozitorului și chitaristului Louis Weiss (1775-1819), originar din Iași. Acesta a desfășurat o bogată activitate concertistică, dar și pedagogică, atât la noi în țară, cât și în Europa. Între anii 1812-1816, a locuit la Cluj-Napoca, unde a susținut numeroase recitaluri și a scris o serie de lucrări pentru chitară" [9, p.224].

O altă personalitate marcantă a fost Tudorachi (Teodor) Burada (1800-1866), un muzician, la fel, de la Iași, care „a predat chitara și pianul la Pensionatul de Fete din Iași (1831-1839) și a pus bazele unui Salon artistic, unde a organizat periodic Concerte de muzică de cameră din operele clasicilor universali" [Ibidem]. Este important să subliniem că, în conformitate cu tradițiile seculare ale creației și pedagogiei chitaristice, Teodor Burada a fost „primul profesor care a întocmit o Metodă românească de chitară: Gramatică românească de note pentru tot fundamentul chitarei compusă după cea evropenească (6 iunie 1829)" [Ibidem].

Autorul include informații succinte privind interpreții, lutierii, festivalurile și colectivele artistice din România care au funcționat în perioada modernă și cuprinde secolul al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea. În contextul tezei noastre, un interes deosebit îl reprezintă creația componistică românească pentru chitară. Dintre compozitorii care au scris lucrări de diverse genuri pentru acest instrument, în cartea lui C. Andrei sunt menționați: Dumitru Capoianu, Adrian Andrei și Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu. Merită subliniate concertele pentru chitară și orchestră, care aparțin lui Dumitru Capoianu (o creație) și Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu (două concerte pentru chitară și orchestră).

Totodată, lista compozitorilor care au semnat concerte pentru chitară și orchestră este mai amplă. Vom nominaliza cele mai elocvente exemple ale acestui gen scrise în ultimele decenii ale secolului al XX-lea: Concertul pentru chitară și orchestră de Maya Badian, scris în 1981, Concertul pentru chitară și orchestră de Dumitru Capoianu, apărut în 1986 și Concertul pentru chitară de Anatol Vieru (data compunerii 1996).

Pe parcursul primelor decenii ale secolului al XXI-lea, școala românească de compoziție a înregistrat creații noi – Concertul nr. 2 pentru chitară și orchestră de coarde, compus de Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu în 2007, sau o creație recentă – Concertul pentru chitară, orchestră de coarde și doi percuționiști, op. 174, de Dan Dediu (anul compunerii – 2021).

În continuare prezentăm o analiză succintă a două lucrări din această listă: a Concertului pentru chitară și orchestră de Dumitru Capoianu și a Concertului nr. 2 pentru chitară și orchestră de coarde de Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu.

Compozitorul **Dumitru Capoianu** (1929-2012) a studiat la Conservatorul din București (1941-1953) sub îndrumarea profesorilor Mihail Jora, Mihail Andricu, Marțian Negrea și Theodor Rogalski. După o scurtă perioadă de activitate ca violonist în diferite orchestre din București (1945-1949), devine realizator muzical la Studiourile *Romfilm* și *Alexandru Sahia* (1950-1952), maestru de sunet și regizor muzical la Radiodifuziunea Română (1952-1954). În perioada 1969-1973 este numit director al Filarmonicii „George Enescu" din București [98].

Dumitru Capoianu este deținător al mai multor premii pentru compoziție: Premiul al II-lea la Festivalul mondial al tineretului de la Moscova (1957), premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și Premiul Academiei Române (1977), Medalia de aur a Societății Academice pentru Arte, Științe și Litere, Paris, 1990. Filmul *Scurtă istorie* al regizorului Ion Popescu-Gopo, cu muzica semnată de Dumitru Capoianu, a câștigat *Palme d'Or* la Cannes (1975).
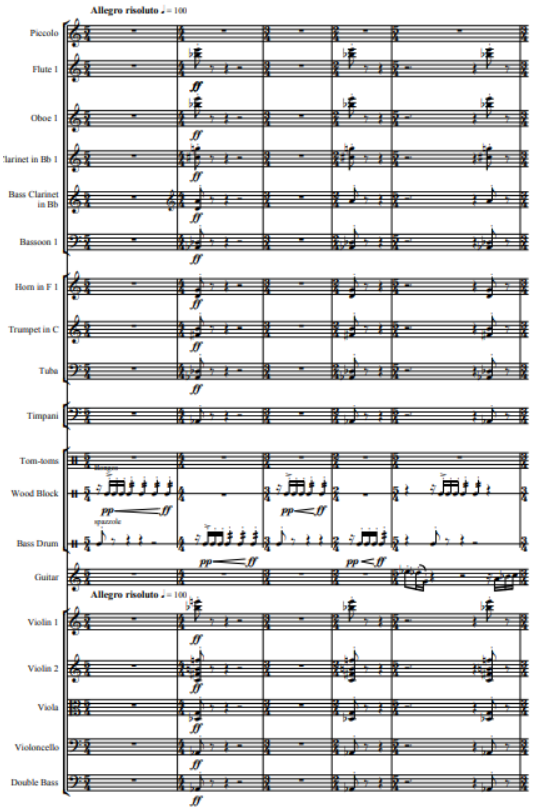
Dumitru Capoianu a compus muzică de diferite genuri și forme – simfonică și de cameră, corală și vocală, muzică de film [Ibidem]. Este autor al mai multor lucrări pentru orchestră simfonică, precum: *Suita I* pentru orchestră (1953), *Capriccio* (1954), *Suita II* pentru orchestră (1955), *Divertismento* pentru orchestră de coarde și 2 clarinete (1956), *Variațiuni cinematografice* (1965), *Motto perpetuo* (1971), *Un august în flăcări* (1974), *Chemări' 77* (1977), *Duelul* (1977), *Muzică de ambianță* (1980), *Hora Horelor* (1984), *Fațete* (1984), *Cântec fără cuvinte* (1986) și poemul simfonic *Pasărea Phöenix* (1993) [99].

Un alt gen care a atras atenția compozitorului este concertul pentru diferite instrumente, drept exemplu servind o serie de lucrări: Concertul pentru vioară și orchestră (1957), *Habanera* pentru vioară și orchestră (1987), Concertul pentru chitară și orchestră (1989) și Concertul pentru violoncel și orchestră (2001). După cum se vede din lista prezentată mai sus, instrumentele cu coarde, inclusiv chitara, ocupă un loc aparte în palmaresul componistic al lui D. Capoianu [Ibidem]. Merită adăugat faptul că pe data de 13 iunie 2025, în cadrul festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția a XXXIV-a, Concertul pentru chitară și orchestră de Dumitru Capoianu va fi interpretat de solistul din România Costin Soare, acompaniat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici" din Chișinău, dirijor Mihail Agafița.

Concertul pentru chitară și orchestră este alcătuit din trei mișcări, având drept bază structura clasică tripartită cu raportul tempourilor repede – lent – repede: *Allegro risoluto* (p. 1 din manuscris), *Andantino tranquillo* (p. 27 din manuscris), *Allegro vivo* (p. 36 din manuscris).

Concertul pentru chitară și orchestră de Dumitru Capoianu reprezintă un concept simfonic complet și integru scris în spiritul celor mai reprezentative creații simfonice ale compozitorilor din secolul al XX-lea. Partea orchestrală sugerează imaginea răului, a tragicului lumii, în timp ce chitara redă o tratare profund filosofică a existenței umane. Măiestria componistică a lui Dumitru Capoianu poate fi comparată cu cei mai mari compozitori simfonici ai secolului al XX-lea – Dmitri Șostakovici și Paul Hindemith. Subliniem tratarea iscusită a țesăturii orchestrale, modificându-i densitatea, ceea ce indică o înțelegere profundă a specificului chitarei și a sunetului cameral al acesteia. Partea orchestrală nu este supraîncărcată, foarte des se folosește principiul dialogului părții solistice cu cea orchestrală, ca, de exemplu, la începutul primei mișcări, când acordurile și pasajele melodice separate în partida orchestrală susțin tema chitarei. O astfel de abordare corelează cu tendințele europene și universale ale genului de concert pentru chitară.

Deja în substanța muzicală inițială, în tema principală a primei mișcări observăm textura orchestrală transparentă, construită pe acorduri scurte, înconjurate de pauze, în timp ce partida chitarei este foarte bogată și complexă din punct de vedere tehnic și expresiv.
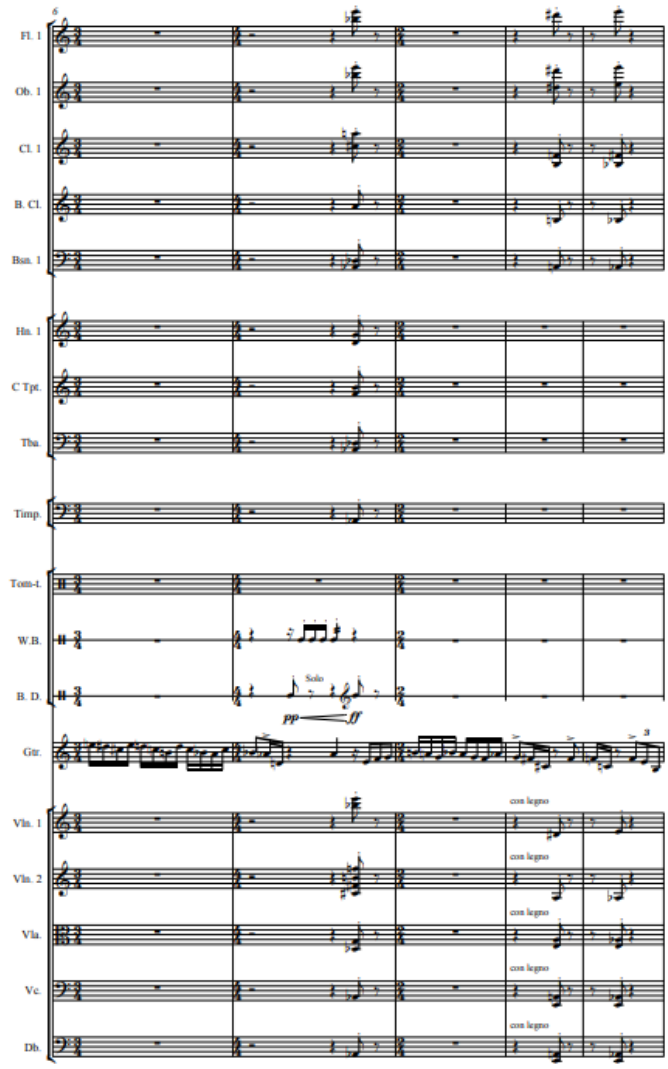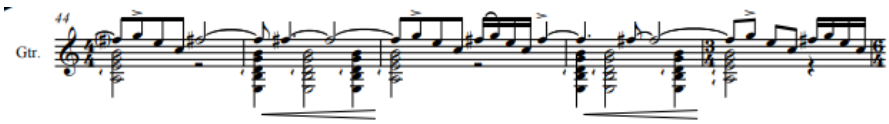




Fig. 5.5. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 1-10)

În continuare accentul principal este pus pe partea orchestrală, care devine mai densă, cromatizată, dramatică, chiar tragică sub aspect expresiv, iar partițiile grupurilor orchestrale sunt încărcate. Cu toate acestea, un rol important este acordat corzilor.

Urmează un scurt *solo* de chitară (mm. 44-62), adică se păstrează principiul dialogului dintre orchestră și chitară *solo*. Prima cadență a chitarei, destul de modestă ca volum, îndeplinește funcția de legătură între secțiunile primei mișcări, după care revine textura densă de la începutul părții I. Cadența chitaristică vizată introduce o textură bazată pe îmbinarea liniei melodice în registrul acut (octava a doua) și acorduri arpegiate în stilul *flamenco*. Cadența de chitară este interpretată într-un stil improvizatoric, liber, *ad libitum*, după care discursul muzical revine la tempoul inițial.
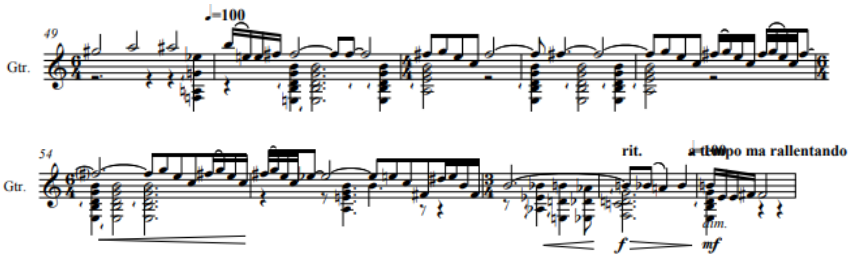




Fig. 5.6. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 44-58)

Deseori compozitorul utilizează îmbinarea chitarei cu instrumente de suflat, cum ar fi flautul:
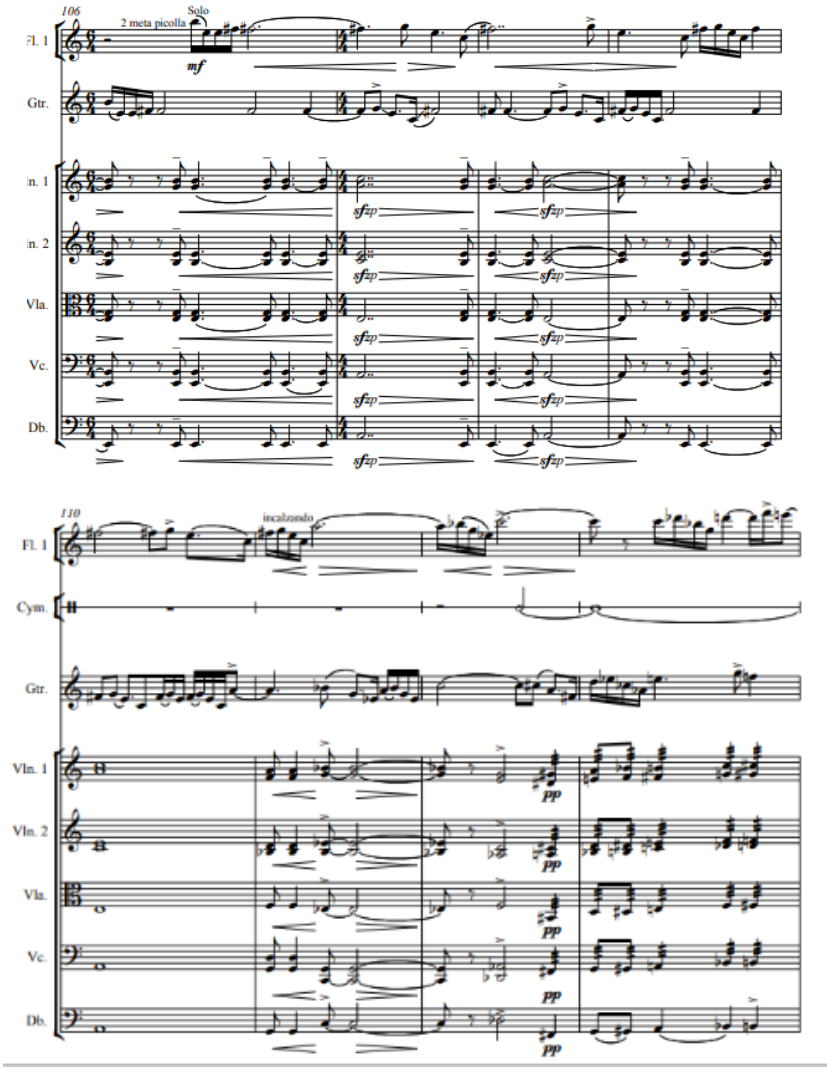


Fig. 5.7. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 106-113)

Fiind profund impresionat de cultura muzicală a Americii Latine, Dumitru Capoianu introduce în partitură instrumente de percuție de origine latino-americană, de exemplu, clave, unul dintre instrumentele de percuție caracteristice acestei regiuni. Vom demonstra acest procedeu prin

următorul exemplu, în care are loc îmbinarea soloului chitarei cu clave, iar dezvoltarea treptată a partidei chitarei solistice implică acorduri multisonore.
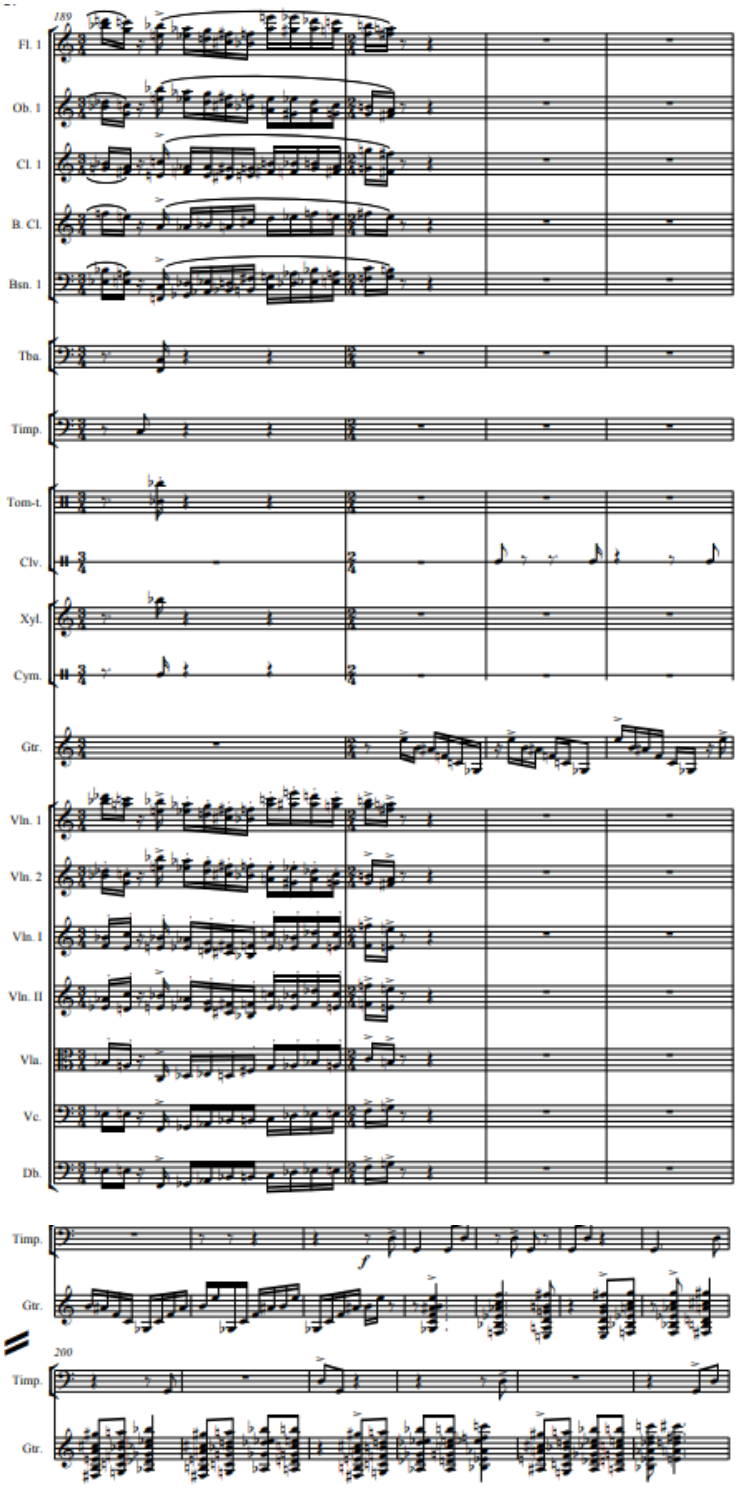


Fig. 5.8. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 189-205)

În materialul muzical ce urmează inițiativa este preluată de oboi:
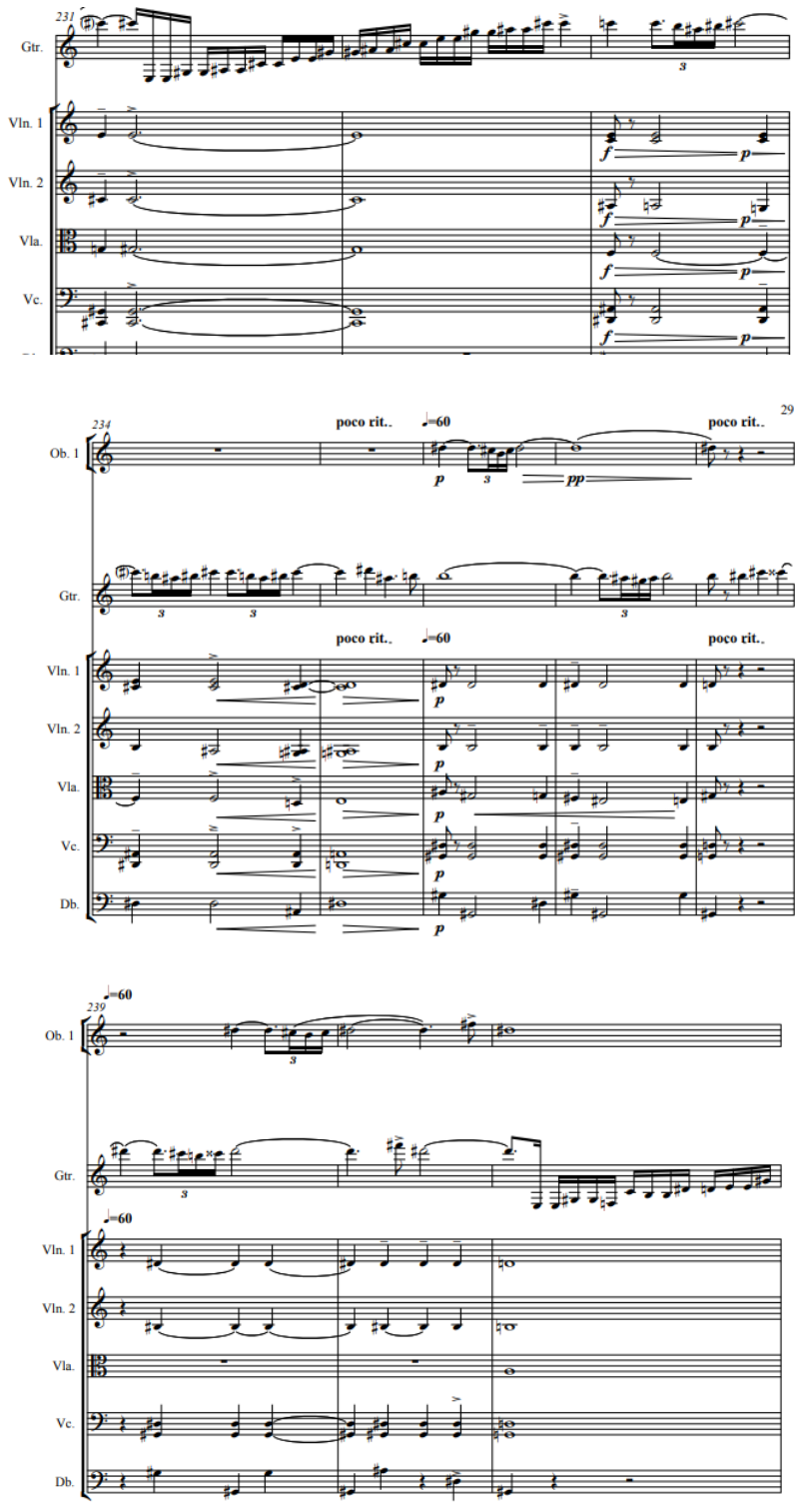


Fig. 5.9. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 231-241)

Cadența chitarei plasată între părțile I și a II-a are un grad ridicat de complexitate și varietate a procedeelor chitaristice, însumând conținutul părții I pline de conflicte și contraste. Vom demonstra textul notat al acestei cadențe:
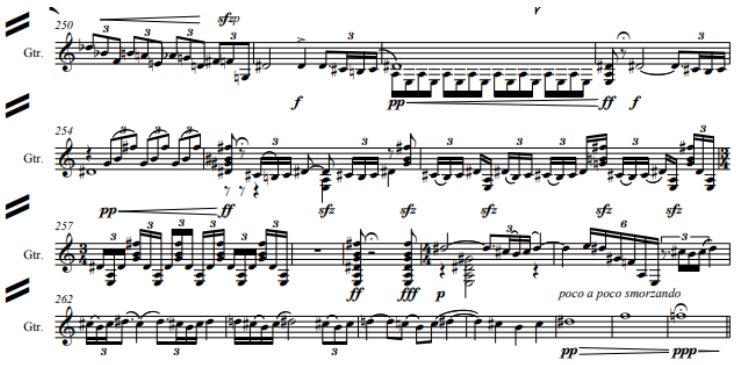


Fig. 5.10. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea I (mm. 250-268)

Partea a II-a a concertului (p. 27) aduce un contrast al imaginilor muzicale, având o sonoritate mai camerală. Aici acompaniamentul orchestral este încredințat corzilor, concomitent compozitorul introducând diverse linii contrastante în părțile instrumentelor de alamă pentru a sublinia caracterul liric al muzicii. Pe lângă funcția sa solistică, aici este valorificat și potențialul chitarei ca instrument de acompaniament. Astfel, la începutul mișcării a doua, arpegiile chitarei susțin armonios linia solistică a flautului *piccolo* și a flautului 1.
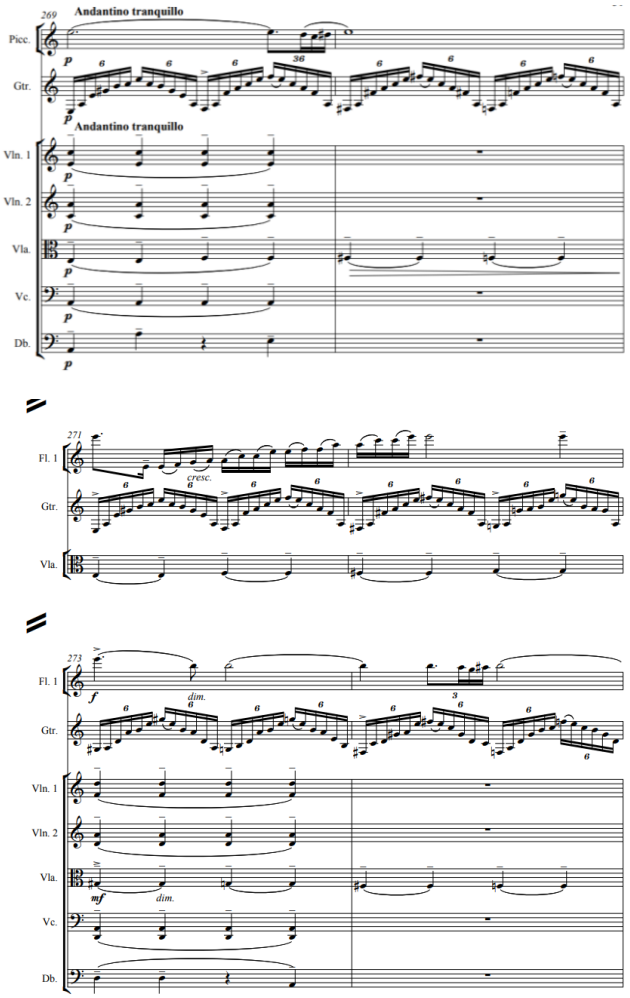


Fig. 5.11. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 269-274)

Caracterul mai cameral al părții mediane este realizeazat prin ieșirea în prim-plan a combinațiilor instrumentelor melodice, precum chitara, flautul și oboiul. Evoluția acestui procedeu duce la apariția unei texturi polifonice, cu implicarea instrumentelor sus-numite.
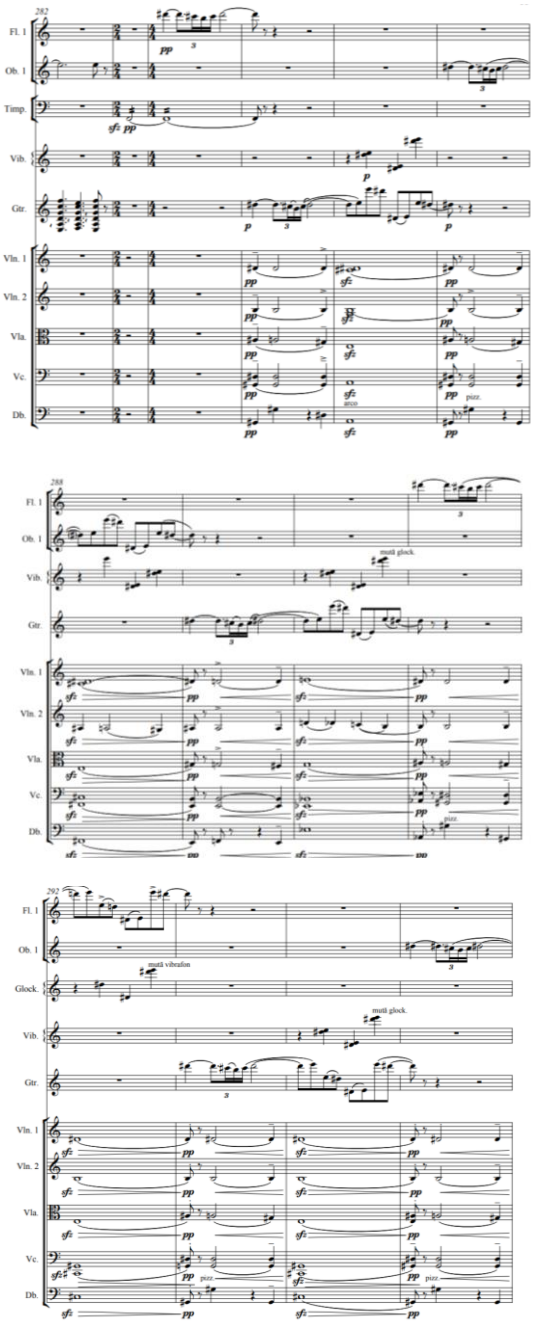


Fig. 5.12. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 282-295)

Spre deosebire de cadența din partea I a concertului, următoarea cadență, plasată la sfârșitul părții a II-a, este mai extinsă și se deosebește de cea precedentă prin textura sa, în care registrul inferior este mai implicat, obținându-se astfel un sunet mai dens și catifelat al chitarei și subliniindu-se caracterul mai liric al sunetului. De asemenea, trebuie să remarcăm și nivelul crescut de complexitate al părții solistice, organizarea ritmică mai complexă, acordurile

multisonore. Compozitorul utilizează din plin posibilitățile tehnice ale instrumentului, de exemplu, arpegiile cu sextolete în partida chitarei.
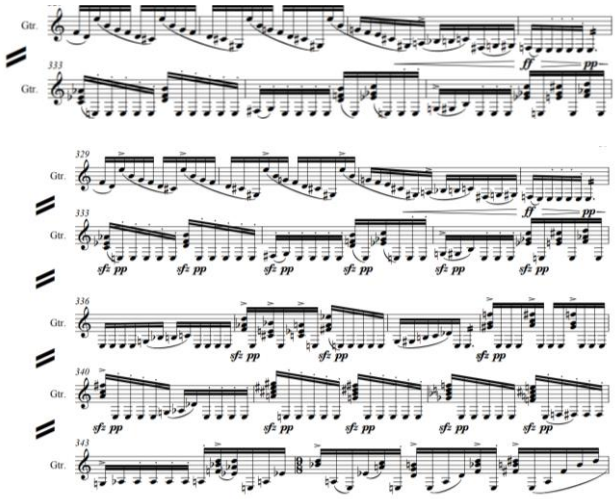


Fig. 5.13. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a II-a (mm. 329-344)

Tematismul părții finale se construiește pe motive scurte cu durate mici și accente ascuțite, care adaugă muzicii un caracter de scherzo. Un exemplu elocvent în acest sens îl reprezintă procedeele în partida chitarei cu ritm accentuat, repetiții și alte tehnici. În penultima cadență sunt introduse modele ritmice și intonații noi, apropiate de tema principală a părții a III-a. Aici tehnica repetițiilor este combinată cu acorduri, fiind foarte complexă din punct de vedere tehnic.
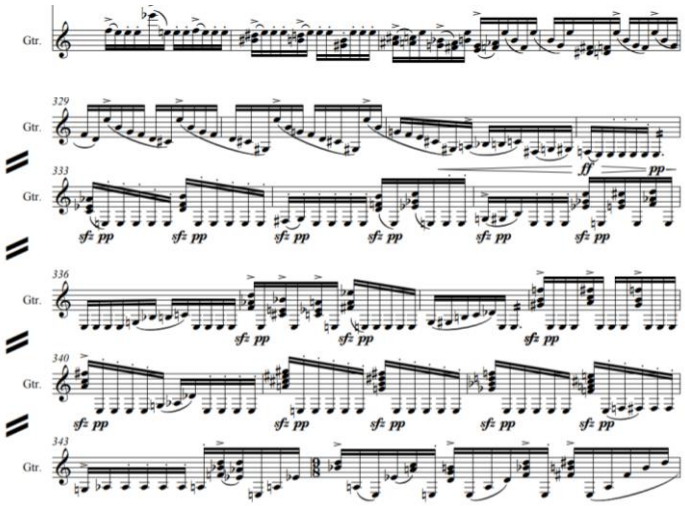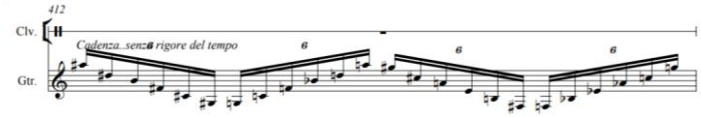


Fig. 5.14. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a III-a (mm. 325-344)

Ultima cadență a concertului este, de asemenea, destul de avansată sub aspect tehnic și expresiv. Arpegiile de la începutul părții a II-a îmbogățite cu săriturile acordice sincopate actualizează gândirea ritmică a culturilor muzicale din America Latină.
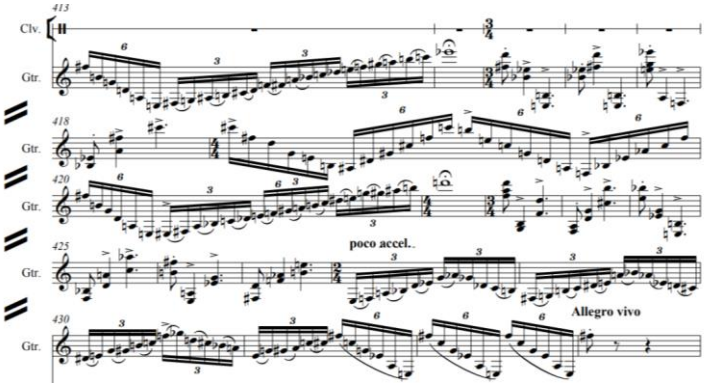




Fig. 5.15. D. Capoianu. *Concertul pentru chitară și orchestră*, partea a III-a (mm. 412-433)

Pe marginea studiului efectuat, putem conchide că Dumitru Capoianu a reușit să îmbine performanțele chitarei clasice moderne din secolul al XX-lea cu tradiția creației simfonice universale contemporane, a valorificat pe deplin posibilitățile chitarei și a propus o viziune stilistică proprie asupra modelului genului de concert pentru chitară și orchestră. Concomitent, influențele culturii muzicale ale Americii Latine demonstrează asimilarea experienței compozitorilor spanioli și din America Latină, precum și stilistica *flamenco*.

Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu (n. 1971) este absolvent al Academiei de Arte „George Enescu" Iași (1991-1996), profesor de chitară la Liceul de muzică „George Enescu" din București. Ulterior își completează studiile muzicale la Universitatea Națională de Muzică din București, studiind compoziția (2002-2006). În paralel a urmat studiile la doctorat la aceeași universitate, obținând în anul 2008 titlul de Doctor în Muzică, cu o teză dedicată interpretării muzicii renascentiste și baroce la chitară clasică. Actualmente activează la Departamentul Instrumente de Orchestră – Chitară din cadrul Facultății de Interpretare Muzicală a Universității Naționale de Muzică din București [187].

Ca solist și ca membru al ansamblului *Imago Mundi*, Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu are o activitate concertistică vastă și multilaterală atât în România, cât și în afara acesteia. Deținător al Marelui Premiu la Festivalul de Chitară Clasică din Sinaia, a concertat în diferite centre culturale din țară – București, Iași, Arad, Sibiu, Alba Iulia, Deva ș.a. Lucrările compozitorului au fost interpretate în cadrul diferitelor evenimente organizate în România, Germania, Grecia, Bulgaria și Serbia [102]. Turneele internaționale ale muzicianului includ Italia, Cehia, Slovacia, Turcia, SUA, Anglia, Tunisia, Portugalia, Germania, Austria, Ungaria, Serbia [187]. Palmaresul compozitorului include o varietate de lucrări dedicate chitarei, printre care se numără două concerte pentru chitară și orchestră, lucrări solo, lucrări pentru duo sau trio de chitare.

Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2 a fost scris în anul 2007. Compozitorul însuși a caracterizat Concertul în modul următor: „În această lucrare am combinat caracteristici ale concertului baroc (forma, orchestrație) cu elemente desprinse din etosul folclorului muzical

românesc. Partitura solistică este concepută în așa fel încât să permită chitarei obținerea unei dinamici eficiente în raport cu orchestra. Astfel, în momentele de *tutti,* am folosit preponderent o scriitură melodică, adecvată atacului în apoyando (sunet plin, puternic), precum și o scriitură acordică, asociată cu tehnica *rasgueado*, împrumutată de la chitara flamenco" (din materialele oferite de compozitorul Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu autorului prezentei teze de doctor).

Dramaturgia generală a Concertului pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2 diferă de normele unui concert: dacă imaginile primei mișcări sunt optimiste, pozitive, atunci atmosfera celei de-a doua mișcări este profund filosofică și chiar tragică, în timp ce partea a III-a, prin natura tematismului său, amintește mai degrabă de imaginile părții I a unui concert tradițional. Lipsa de contrast, caracterul vioi al tematismului, modelele ritmice active și o parte orchestrală mobilă compusă în stilul *scherzourilor* orchestrale sunt caracteristice părții I a concertului, iar între chitară și orchestră apar constant scurte replici. Adesea chitara este susținută de un singur grup, de exemplu, fiind împerecheată cu viorile I (p. 16) pe baza unei facturi alcătuite din două voci compuse pe baza polifoniei contrastante.
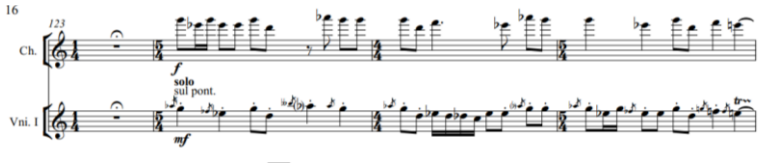


Fig. 5.16. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea I (mm. 123-126)

Un alt exemplu de acest tip îl constituie *soloul* chitarei susținut de o pedală în partida contrabașilor.
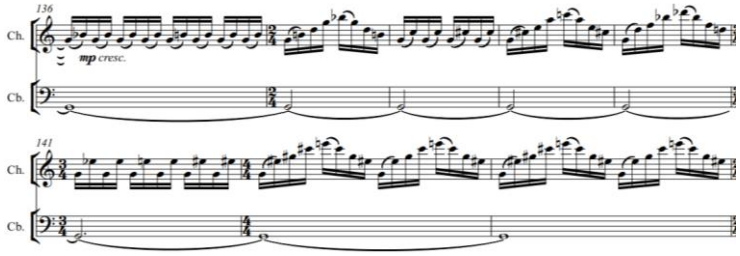


Fig. 5.17. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea I (mm. 136-143)

În prima cadență extinsă (mm. 149-234) compozitorul îmbină o varietate de procedee tehnice – pasaje, secvențe de acorduri și modificări ale motivelor pe baza repetițiilor. Nu întâmplător, compozitorul vorbește despre influența asupra limbajului muzical al acestui concert a tehnicii repetitive și a curentului minimalist, afirmând următoarele: „Muzica este pulsatorie și

are tendințe minimalist-repetitive. Melodica este bazată pe motive scurte care generează, precum în baroc, discursul. Fiecare parte este construită în jurul unui motiv-obsesie.”
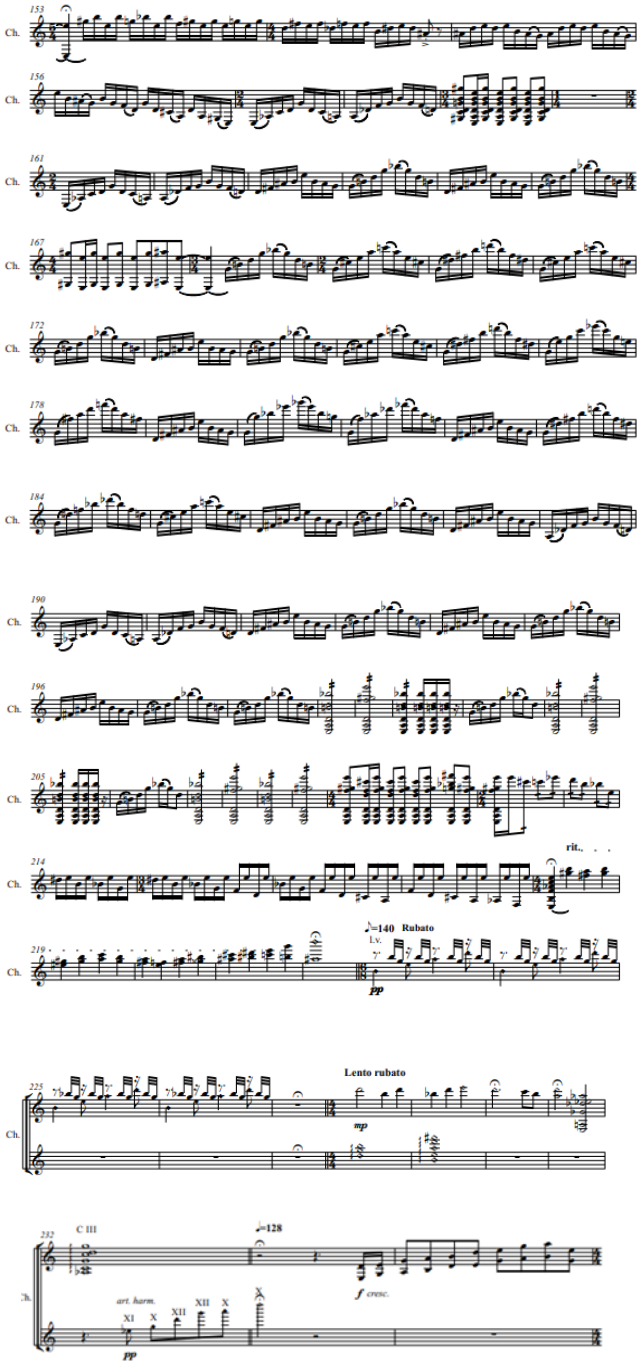


Fig. 5.18. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea I (mm. 153-234)

După cum se poate observa din materialul muzical prezentat, cadența de la sfârșitul părții I este foarte extinsă, de mari dimensiuni, fiind construită pe contrastele interne: acordurile în stil *flamenco (rasqueado)*, tratarea iscusită a motivelor repetitive scurte, procedeul *rubato*, textura multistratificată cu sunet dens și complet, care acoperă ambitusul extrem de amplu – de la sunetul

mi al octavei mici până la sunetul *re* al octavei a patra. Așadar, această cadență servește drept dovadă a cunoștințelor excelente ale compozitorului, interpret-practician și profesor, privind chitara și posibilitățile sale – expresive și tehnice.

Partea a II-a este scrisă într-un tempo lent, cu un caracter tragic, care sună și mai pronunțat după caracterul vesel al primei mișcări. Aceasta începe cu o introducere (mm. 1-5) care dezvăluie potențialul chitarei ca instrument de acompaniament. Partida chitarei, bogată din punctul de vedere al texturii, se bazează pe pasaje arpegiate ascendente sau pe acorduri pline, permițând interpretului să își etaleze abilitățile interpretative. Tema (litera A) este expusă ca o succesiune acordică bazată pe pulsații regulate în pătrimi. Alegerea de către compozitor a acestor mijloace de expresie muzicală (pulsația de pătrimi, tempoul lent, ritmul punctat ascuțit care bate ca un clopot, creând o atmosferă tragică) evocă aluzii la genurile muzicii baroce – passacaglia, și ale celei clasice – marș funebru. De asemenea, atmosfera creată se amplifică prin intonațiile *lamento* în partida chitarei.
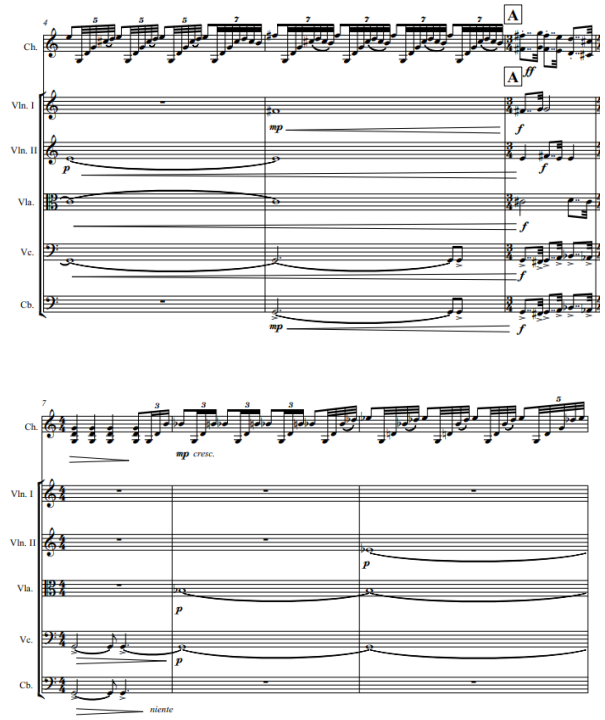


Fig. 5.19. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea a II-a (mm. 4-9)

Orientarea spre specificul structural și stilistic al concertului baroc menționat de compozitor este confirmată pe deplin de natura materialului muzical din mișcarea a II-a. Starea de concentrare și austeritate este subliniată de tratarea părții orchestrale, aceasta este laconică și se bazează pe pedală în partițiile corzilor, fără a împiedica chitara să expună materialul tematic principal.

Cealaltă temă (litera C), construită pe un material nou, este, de asemenea, de natură melancolică. În secțiunea ce urmează (litera G) textura se îngroașă, devine mai complexă și mai densă. Un alt nivel de complexitate – atât intonațională, cât și ritmică – este demonstrat și în partida chitarei: acest lucru se confirmă prin desenul ritmic dublu punctat (optime cu două puncte – șaizecipătrime). Spre deosebire de cadențele din Concertul lui Dumitru Capoianu, în mișcarea a II-a a Concertului lui C. Ștefănescu-Pătrașcu compozitorul nu introduce cadențele tipice unui concert clasic, fapt explicat, în mare parte, prin tinderea spre modelul baroc al genului. Refuzul compozitorului de a scrie o cadență amplă plină de virtuozitate este pe deplin justificat: o astfel de cadență ar fi putut distruge starea tragică a părții de mijloc a concertului. Cu toate acestea, cadența de mici dimensiuni de la sfârșitul celei de-a doua mișcări (mm. 49-57) are funcția de concluziune.

Mișcarea a III-a se manifestă printr-o tehnică motivică și repetitivă iscusită în combinație cu gândirea ritmică a folclorului românesc. Tematica se bazează pe metamorfozele celulelor melodico-ritmice scurte cu ambitus îngust (*si-sol*), interpretate în diverse variante ritmice (pe timpul tare, pe timpul slab, cu sincope interne, cu adăugarea sunetelor în interiorul intervalului de terță etc.). Ca exemplu, ilustrăm începutul părții finale (p. 30).
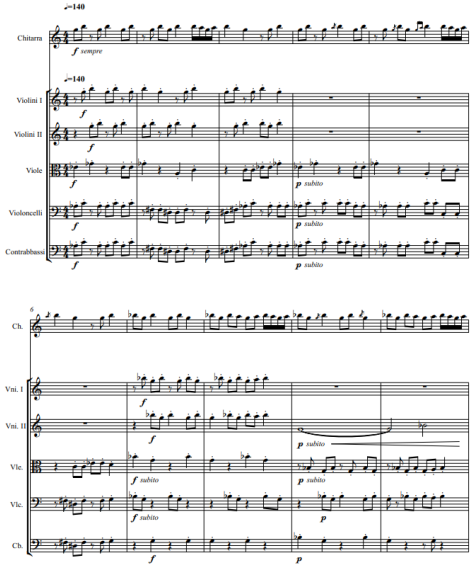


Fig. 5.20. C. Ștefănescu-Pătrașcu. ***Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,*** **partea a III-a (mm. 1-10)**

Mișcarea finală seamănă mai mult cu partea I a concertelor instrumentale: sună mai dramatic, are dramaturgia genului de sonată. Aici chitara este tratată diferit: nu este solistă, ci mai degrabă unul dintre participanții care creează discursul sonor. Partea de chitară este folosită în principal în registrul acut, creând un sunet răsunător, ciupit. Tematismul are un caracter dansant, motoric.

În partea a III-a compozitorul introduce două cadențe. Prima – măsurile 77-90, iar a doua – în secțiunea concluzivă, măsurile 177-187. Prima cadență implică diverse tehnici precum textura pe două voci sau repetiții.
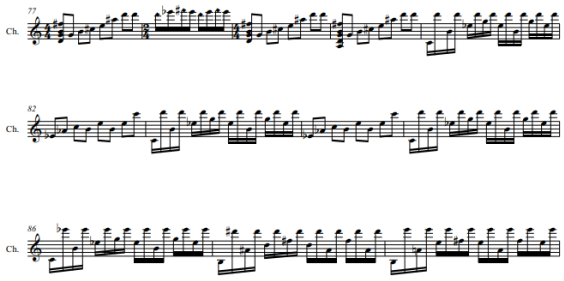


Fig. 5.21. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea a III-a (mm. 77-88)

În cea de-a doua cadență, compozitorul accentuează figurile melodice și ritmice ale temei principale:
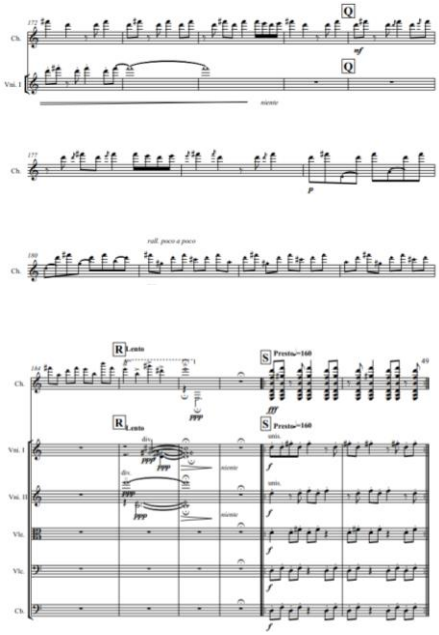


Fig. 5.22. C. Ștefănescu-Pătrașcu. *Concertul pentru chitară și orchestră de coarde nr. 2,* partea a III-a (mm. 77-88)

După cum relatează muzicologul român Daniela Caraman Fotea, Concertul nr. 2 al compozitorului este „o partitură splendidă, construită pe melodică și ritmică (foarte original dominată de aceea a unei tocate), de sorginte folclorică” [100].

Vorbind despre promovarea chitarei în spațiul cultural muzical autohton, vom elucida două aspecte importante legate de promovarea repertoriului simfonic, pe de o parte, și cameral, pe de altă parte. Valorificarea chitarei clasice moderne în Republica Moldova se realizează prin

intermediul programelor Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău, dirijor Mihail Agafița, iar repertoriul cameral se regăsește în activitatea formației *Select Cvartet*.

În postura sa de prim-dirijor și director artistic al Filarmonicii Naționale a Republicii Moldova, autorul tezei a dirijat mai multe creații pentru chitară și orchestră simfonică. Printre acestea merită menționate concertele pentru chitară și orchestră ale compozitorului spaniol Joaquín Rodrigo Vidre – *Concerto de Aranjuez* și *Fantasía para un gentilhombre*. Ambele lucrări au fost interpretate sub bagheta autorului prezentei teze pe data de 25 martie 2011 în Sala Mare a Filarmonicii Naționale din Chișinău și pe 6 ianuarie 2012 în Gran Teatro del Liceo de Barcelona din Spania cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” și chitaristul Rolando Saad.

O altă creație este *Sueño andaluz* compus de José Raúl Llanes Membrillo pentru chitară solo, cantaor, narator, percuție solo și orchestră simfonică, în care compozitorul a cântat partiția chitarei *solo*. Autorul prezentei teze a dirijat această lucrare pe data de 9 iunie 2006 cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău. Concertul a avut loc în Spania, în localitatea Zalamea, în teatrul „El Alcalde de Zalamea”.

O lucrare vocal-simfonică semnată de Emil Cossetto – *Rapsodia del Cante Jondo* pentru orchestră, cor și solist, narator și chitară *solo* a sunat sub bagheta autorului prezentei teze pe data de 2 decembrie 2005 în Sala Mare a Filarmonicii Naționale din Chișinău cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”, Corul „Union Fenosa” și Vlad Colesnicov la chitară.

Selecțiuni din Baletul *Venancia* de Eugen Doga unde este folosită chitara în orchestră au fost dirijate de autorul tezei pe data de 10 octombrie 2017 la Oradea cu Orchestra Filarmonicii de Stat Oradea și pe 13 ianuarie 2022 la Palatul Republicii din Chișinău cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”.

Fiind concomitent și interpret la chitara clasică modernă, autorul prezentei teze și-a propus să extindă posibilitățile de afirmare a acestui instrument. În acest sens, împreună cu Viorica Agafița, concertmaestrul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău a creat în anul 2017 formația ***Select Cvartet***. Fiind un cvartet de corzi, ansamblul are o componență total inedită și originală: două viori, chitară și contrabas. Toți cei patru membri ai cvartetului reprezintă cu demnitate și onoare Filarmonica Națională a Republicii Moldova, fiind parte a Orchestrei Simfonice a Filarmonicii, iar autorul tezei a devenit directorul artistic și manager al formației.

În acest format, *Select Cvartet* a susținut multiple concerte și recitaluri pe scenele din țară, printre care Sala Mare a Filarmonicii Naționale din Chișinău, Palatul Republicii, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Sala cu Orgă, Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”, Centrul de Cultură și Artă „Ginta Latină”, în palatele culturii din orașele principale ale Republicii Moldova, precum și turnee de succes în Elveția, România, Grecia, Polonia, Italia, Cipru și Ucraina. Ansamblul a avut participări prestigioase la diverse festivaluri, cum ar fi *Mărțișor, DescOperă, Te salut, Chișinău, Tezaur Național, Street Food & Wine Festival, Zaduszki Jazzowe International Music Festival* în Kwidzyn, Polonia, Festivalul *I Suoni di Sillene* din Chianciano Terme, Italia ș.a, la care se mai pot adăuga și recitaluri programate în cadrul festivalului *VinOpera,* precum și un concert dedicat Zilei Naționale a Republicii Moldova, care a avut loc în data de 31 august 2024, la Bruxelles, Belgia.

Pentru un asemenea format n-au fost scrise compoziții până în acel moment și din acest motiv autorul prezentei teze a depus un efort considerabil pentru a crea noi aranjamente, pentru ca să se ajungă la un repertoriu destul de vast și foarte original. Formația *Select Cvartet* colaborează frecvent cu mulți soliști de înaltă clasă din Republica Moldova. Astfel, au fost realizate nenumărate concerte cu soprana Tatiana Costiuc, mezzosoprana Natalia Gavrilan, naiștii Marin Gheras, Ștefan Negură, Igor Podgoreanu, soliștii vocali Silvia Goncear, Cristina Scarlat, Tatiana Turtureanu și Aurel Chirtoacă.

Trebuie menționat faptul că în timp ce în calitate de prim-dirijor și director artistic al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău autorul prezentei teze se concentrează pe un repertoriu în mare parte academic, în calitate de chitarist în cadrul formației *Select Cvartet* sarcina și, respectiv, repertoriul abordat sunt puțin diferite. Urmărind în cadrul formației scopul de a crea noi sonorități prin îmbinarea unor elemente caracteristice diferitelor culturi, genuri și stiluri muzicale, s-a ajuns la un nou limbaj muzical caracteristic doar interpretării formației *Select Cvartet*.

Punctul de pornire, dar și de formare a tuturor membrilor ansamblului este incontestabil muzica academică. Astfel, una dintre primele piese definitorii pentru acest ansamblu este *Fantezia Carmen,* care reprezintă o compilație din mai multe piese scrise la această temă, realizată de virtuozul violonist și compozitor David Garrett [145].

Menționăm că lucrarea respectivă a fost interpretată de nenumărate ori de Viorica Agafița și autorul prezentei teze în calitate de soliști și cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău în multiple concerte importante, inclusiv *Festivalul George Enescu* la București, *Simphopera* la Suceava, România, *Mărțișor* și Festivalul *DescOperă* din Republica Moldova.

Vorbind în continuare despre muzica academică, trebuie să menționăm că o altă lucrare este partea a 3-a din Concertul pentru vioară și orchestră, op. 8, RV 315 de Antonio Vivaldi – *Vara (L'Estate),* realizată într-o manieră de interpretare în stil rock [185]. În colaborare cu solistele din Republica Moldova și Italia au fost interpretate două lucrări: piesa compozitorului francez Leo Delebes, care se numește *Les filles de Cadix*, solistă fiind soprana Tatiana Costiuc [178], și zarzuela *Las hijas del Zebedeo* de Ruperto Chapi în interpretarea mezzosopranei Natalia Gavrilan [144]. Din creația compozitorului german Johannes Brahms prezentăm *Dansul Ungar nr. 2* [156] și *Dansul Ungar nr. 5* [157], solistă fiind Mihaela Agafița.

Cu naistul Igor Podgoreanu, *Select Cvartet* a prezentat o suită cu titlul *Serpantin/Et Maintenant*, compusă de cântărețul, compozitorul, pianistul și actorul francez Gilbert Bécaud în anul 1961 și în care este aplicat un acompaniament în stilul boleroului de Maurice Ravel [168].

Unul dintre curentele muzicale urmărite în desfășurarea repertoriului *Select Cvartet* este cultura *flamenco*, în care chitara clasică modernă are posibilitatea de a se desfășura și de a-și arăta toate posibilitățile. În acest stil a fost realizată piesa *Spanish Caravan* [167], care începe cu o cadență în stil flamenco la chitară:
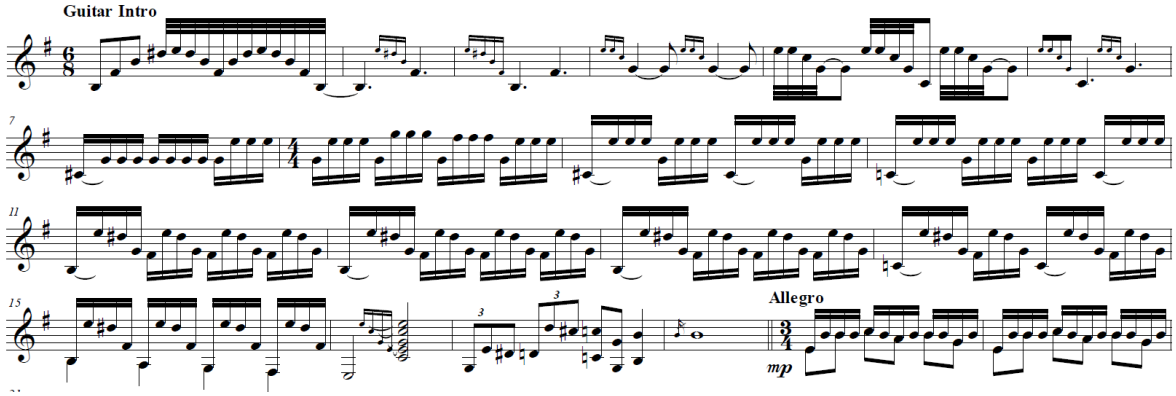


Fig. 5.23. *Spanish Caravan,* introducere (mm. 1-12)

Influența stilului *flamenco* asupra manierei de interpretare chitaristică se observă în faimoasa melodie *Historia de un amor*, prin care se demonstrează că unul dintre izvoarele de bază ale tuturor stilurilor latino este muzica *flamenco*. Această piesă din repertoriul formației *Select Cvartet* a fost interpretată de autorul prezentei teze și Ksenia Nikora în calitate de soliști cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici” din Chișinău și *Show Balet Repede* [120]. Piesa conține o cadență desfășurată care, la fel, implică diferite procedee interpretative tipice acestui strat al culturii muzicale spaniole.

În ceea ce urmează se expune o prelucrare a piesei *Asturias* de compozitorul spaniol Asaak Albeniz, preluată de către trupa *The Doors*, iar ulterior și de către violonistul Nigel Kennedy:
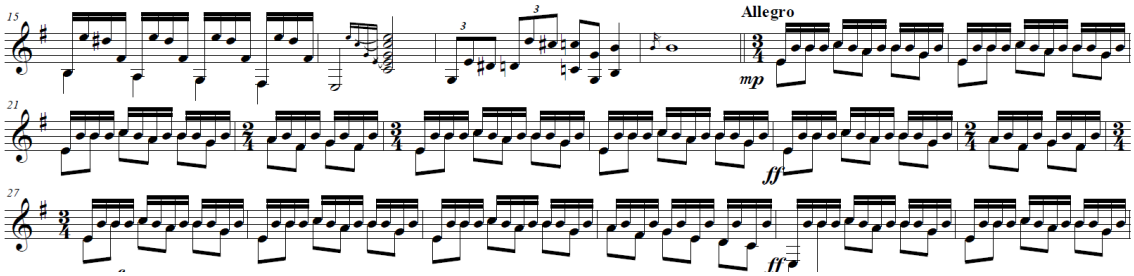


Fig. 5.24. A. Albeniz. *Asturias* (mm. 15-32)

Un alt exemplu de interferențe culturale este piesa balcanică *Jovano Jovanke*, în care acompaniamentul din prima jumătate a lucrării este realizat, de asemenea, în stil *flamenco*, ca de altfel și cadența de la început de piesă. Iată un exemplu în acest sens:
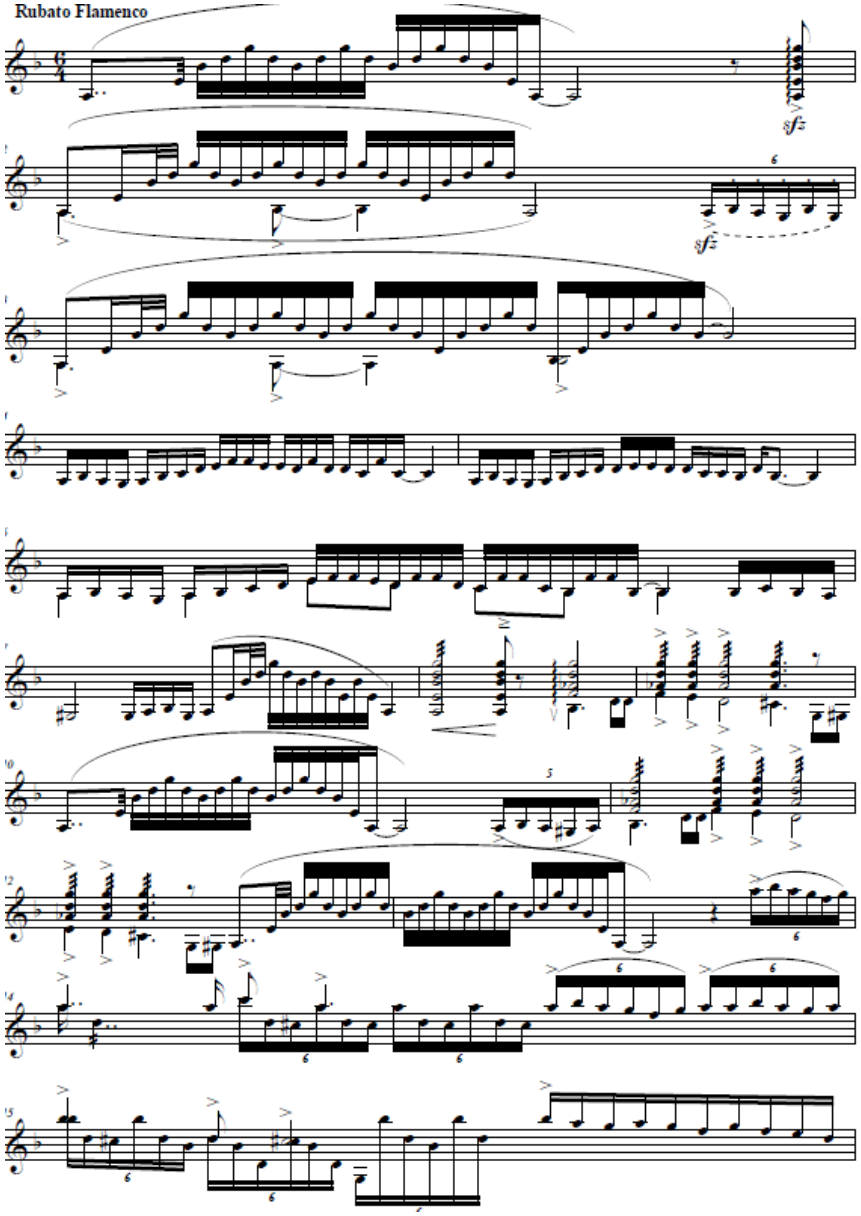


Fig. 5.25. *Jovano Jovanke* (mm. 1-15)

Un gen distinctiv al muzicii de origine latino-americană este tangoul argentinian. Acest gen se bucură de o mare popularitate în rândul publicului din toată lumea, ascultătorul autohton nefiind o excepție. În acest context, Astor Piazzolla este un compozitor căruia formația *Select Cvartet* i-a acordat o atenție deosebită în crearea repertoriului său. Opera sa este plină de conținut, incluzând melodii de dragoste, lirism sau chiar melancolie, care se contrapun cu altelea foarte energice și chiar agresive. Una dintre lucrări se numește *Iarna (Invierno Porteño)* și face parte din celebrul ciclu *Anotimpurile* [143].

Trebuie menționat că toate cele patru anotimpuri au fost scrise inițial ca piese separate și independente, compozitorul neavând intenția de a crea o suită. De fapt, A. Piazzolla n-a făcut nicio aluzie sau referire la *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi, deci piesele nu au nicio legătură între ele. Mai mult decât atât, A. Piazzolla nu s-a referit nici măcar la anotimpuri în sine, fiecare piesă semnificând, de fapt, diferite perioade ale vieții oamenilor simpli din Buenos Aires. Inițial compozitorul a scris aceste piese pentru ansamblul său, care era un cvintet și în care el cânta la bandoneon, dar ulterior s-au făcut multiple și diverse aranjamente.

Astfel, autorul prezentei teze a dirijat o versiune realizată pentru vioară *solo* și orchestră simfonică de către compozitorul, dirijorul și violonistul din Argentina Alejandro Drago, însuși autorul fiind solist. Menționăm între paranteze că cea mai răspândită versiune, însă, este cea a lui Leonid Desyatnikov pentru vioară *solo* și orchestră de corzi. În această variantă L. Desyatnikov face în mod conștient legătura dintre *Anotimpurile* lui A. Piazzolla și cele ale lui A. Vivaldi, chiar dacă, după cum am menționat anterior, compozitorul n-a avut această intenție. Aranjamentul este făcut foarte iscusit, iar pentru *Select Cvartet* a fost realizată o reducție a lucrării în cauză de către autorul acestei teze.

O altă lucrare semnată de Astor Piazzolla din repertoriul *Select Cvartet* este *Escualo*, piesă care demonstrează noul stil creat de acest compozitor, care se numește *tango nuevo* [152]. De asemenea, au fost realizate aranjamente ale celebrelor piese *Libertango* și *Oblivion*, compuse de Astor Piazzolla [160, 127].

Vorbind în continuare despre muzica *tango*, trebuie să menționăm că unul dintre cele mai faimoase tangouri abordate de *Select Cvartet* se numește *Por una cabeza* și este semnat de Carlos Gardel. În această versiune, realizată de celebrul violonist Itzhak Perlman, tangoul include multiple elemente de mare virtuozitate [180].

Tangoul *Por una cabeza* a fost folosit în filmul lui Martin Brest *Parfum de femeie*, realizat în anul 1992, în care a jucat rol celebrul actor Al Pacino. Tangoul a fost folosit și în filmul *True Lies*, un film de acțiune-comedie american din anul 1994 regizat de James Cameron, în rolurile

principale fiind Arnold Schwarzenegger și Jamie Lee Curtis, dar și la începutul celebrului film-dramă *Lista lui Schindler*, regizat în anul 1993 de Steven Spielberg.

În continuarea ideii menționate mai sus, trebuie specificat faptul că unul dintre domeniile abordate de către formația *Select Cvartet* este muzica de film. În acest sens, repertoriul formației include și piesa *Miserlou* [163], versiunea lui Dick Dale fiind folosită de regizorul Quentin Tarantino în filmul său din 1994 *Pulp Fiction*. O altă versiune este cea a lui Martin Denny, care a fost folosită în sezonul 2 din serialul *Mad Men*. Piesa a mai fost folosită și în celebrul film *Taxi*.

Una dintre piesele celebre din repertoriul *Select Cvartet* este *Shape of My Heart*, compusă de cântărețul și compozitorul britanic *Sting*, la care a contribuit și chitaristul Dominic Miller. Piesa a fost folosită în filmul *Léon*, cu Jean Reno și Natalie Portman în rolurile principale, dar și în filmul din 1993 *Three of Hearts* [179].

Io ti penso amore este o lucrare compusă de violonistul David Garrett pentru filmul *Niccolo Paganini*, în care însuși David Garrett a jucat rolul principal. Piesa este bazată pe o temă din Concertul nr. 4 în re minor, M.S. 60 pentru vioară și orchestră de Niccolo Paganini. Această piesă a fost adaptată pentru formatul *Select Cvartet*, solistă fiind soprana Tatiana Costiuc [181]. În aceeași peliculă David Garrett cântă și celebrul *Carnaval Venețian*, inclus, de asemenea, în repertoriul ansamblului *Select Cvartet*, practic în aceeași versiune [184].

Piesa *Păstorul singuratic* a fost semnată în anul 1977 de compozitorul german James Last și este bazată pe folclorul din Carpați, atât cel românesc, cât și cel ucrainean. Inițial compozitorul intenționa să includă această lucrare într-un film care s-ar fi numit *Muzică de film fără film*, proiect nerealizat până la urmă, dar piesa a început să fie solicitată de multe televiziuni și mulți regizori. Astfel, în anul 1979 a fost folosită în serialul australian *Aurul deșertului*. În anul 1982 a devenit tema principală în filmul sud-coreean de arte marțiale *Războinicii kung-fu*. În 1983 a fost folosită ca tema dragostei în serialul produs în Venezuela, care se numește *Chao, Cristina*. În anul 1984 a fost folosită într-un scurt film de animație canadian *Paradise*, film nominalizat la Oscar. În anul 2003 *Păstorul singuratic* a fost folosit de regizorul Quentin Tarantino în filmul *Kill Bill*. Cel care a înregistrat prima data această piesă și a făcut-o celebră în toată lumea a fost faimosul naist român Gheorghe Zamfir. Piesa este inclusă în repertoriul *Select Cvartet* cu naistul Marin Gheras în calitate de solist [172].

O altă suită din repertoriul *Select Cvartet*, semnată de Ennio Morricone, este din muzica la filmul *A fost odată în America* cu Robert De Niro și James Woods în rolurile principale. În această lucrare soliști sunt Marin Gheras și Tatiana Costiuc [151]. Pentru tema dragostei din filmul *Cinema Paradiso* regizat de Giuseppe Tornatore, film care a câștigat Premiul Oscar pentru cel mai bun

film străin în anul 1990 și unde coloana sonoră este compusă tot de Ennio Morricone și fiul său, Andrea, de asemenea a fost realizat un aranjament pentru formația *Select Cvartet* [150].

Piesa *Fragile,* frecvent cântată de formația *Select Cvartet,* semnată de interpretul englez *Sting*, este o lucrare în care rolul chitarei este unul foarte important [153]. Acompaniamentul aplicat în această piesă este unul sincopat și complex, oarecum similar celui de samba braziliană, conceput, de asemenea, pentru a suplini lipsa percuției și a instrumentelor electronice din original. Piesa conține și un solo desfășurat la chitară:

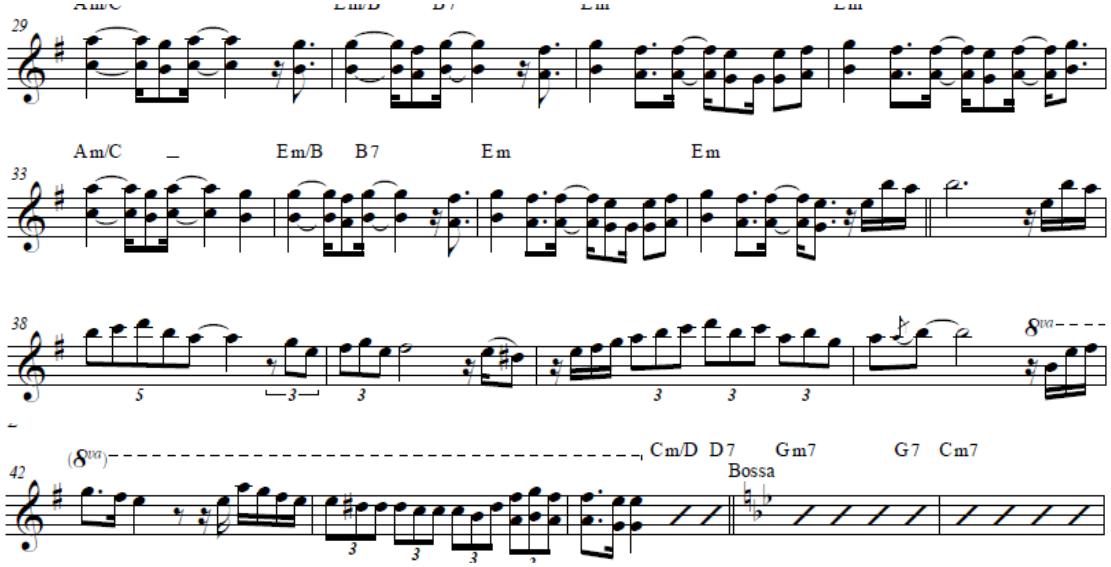


Fig. 5.26. Sting. *Fragile* (mm. 29-46)

Muzica folclorică a popoarelor lumii în viziunea stilistică modernă face parte din conceptul artistic al formației *Select Cvartet*. O parte importantă a repertoriului formației o reprezintă muzica românească. În acest sens, unul dintre compozitorii preferați de membrii ansamblului este Grigoraș Dinicu – un violonist de mare virtuozitate, care poseda o tehnică deosebită, în repertoriul trupei fiind inclusă piesa *Căruța poștei* [155]. De asemenea, un exemplu similar este o adaptare pentru *Select Cvartet* a *Rapsodiei nr. 1* de George Enescu [154].

Balada pentru vioară și orchestră, op. 29 de Ciprian Porumbescu este interpretată frecvent de către formația *Select Cvartet* atât pur instrumental [146], cât și într-o combinație dintre muzică și poezie, în colaborare cu actorul Nicolae Jelescu [173].

Un exemplu din creația compozitorilor din Republica Moldova este *Balada* de Eugen Doga, care a fost interpretată de tânăra violonistă Mihaela Agafița, acompaniată de formația *Select Cvartet* în cadrul unui concert dedicat Zilei Naționale a Republicii Moldova la Centrul Evreiesc „Kedem” [148] și de Ștefan-Gabriel Luță într-un recital dedicat Zilei Naționale a Culturii la Muzeul Național de Artă, proiecte prin care formația *Select Cvartet* și-a propus să promoveze tinerele talente.

Dintre piesele românești interpretate de *Select Cvartet* și naistul Marin Gheras putem nominaliza suita *Apel de bucium, hora și chindia* [169], *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu [171] și, probabil, cea mai emblematică melodie din folclorul românesc – *Ciocârlia* [170]. În același sens, drept exemplu poate servi și o serie de prelucrări ale creațiilor cameral-vocale din spațiul cultural românesc în interpretarea ansamblului *Select Cvartet* și a Silviei Goncear: *Nu-i târziu* [175], *Pe lângă plopii fără soț* [176], *De ce nu-mi vii* [174] și *Seara pe deal* [177].

Un strat al repertoriului folcloric al trupei o constituie muzica *klezmer*, care reprezintă o tradiție muzicală a evreilor Ashkenazi din Europa de Est. Acest stil își are originile în secolul al XIX-lea, inclusiv pe teritoriul Basarabiei. Drept exemplu în acest sens poate servi o suită care se numește *Ajde Jano – Fan Tashlikh* [142]. O altă creație din repertoriul formației este suita *Od Ebra do Dunava*, care ilustrează călătoriile vechilor muzicieni-klezmer prin orașele Europei. În suită sunt intercalate teme și elemente stilistice din muzica balcanică și tradițiile muzicale spaniole [164].

Dintre piesele inspirate din cultura romilor am putea prezenta suita *Ederlezi*, care începe cu o introducere lentă intens îmbogățită cu elemente de melismatică orientală, după care tema este acompaniată într-un stil foarte apropiat de rumba latino-americană, secțiune în care este inclus și un solo la chitară:
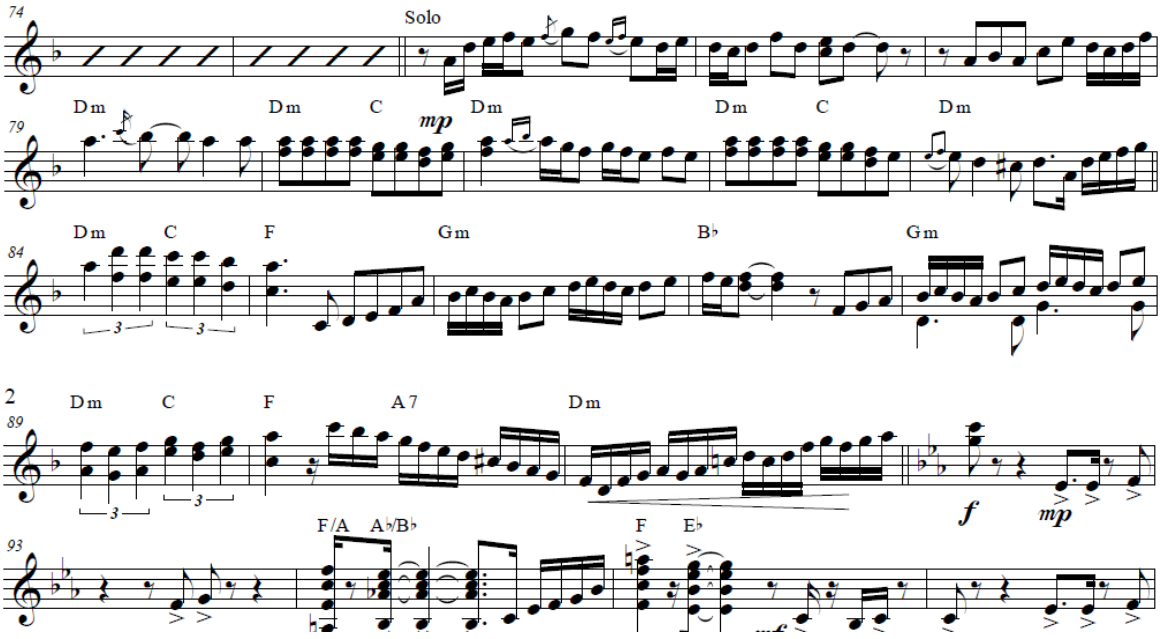


Fig. 5.27. *Ederlezi* (mm. 74-96)

În mijlocul suitei este introdusă și o secțiune sincopată, în care sunt folosite elemente din curente stilistice mai recente, cum ar fi jazz-rockul. Tema apare în continuare acompaniată într-un stil căruia i-am putea spune Gypsy samba, finalizându-se într-un tempo energic și alert [149].

Un curent al jazzului care se regăsește în grila repertorială a formației *Select Cvartet* a apărut la începutul secolului al XX-lea în Franța. Este vorba de jazz-manouche, sau Gypsy jazz, dezvoltat de chitaristul de origine romă Django Reinhardt și celebrul violonist, rom și el – Stefan Grappelli. În acest sens, am putea prezenta piesa *Minor Swing*, care conține și un solo desfășurat al chitarei:
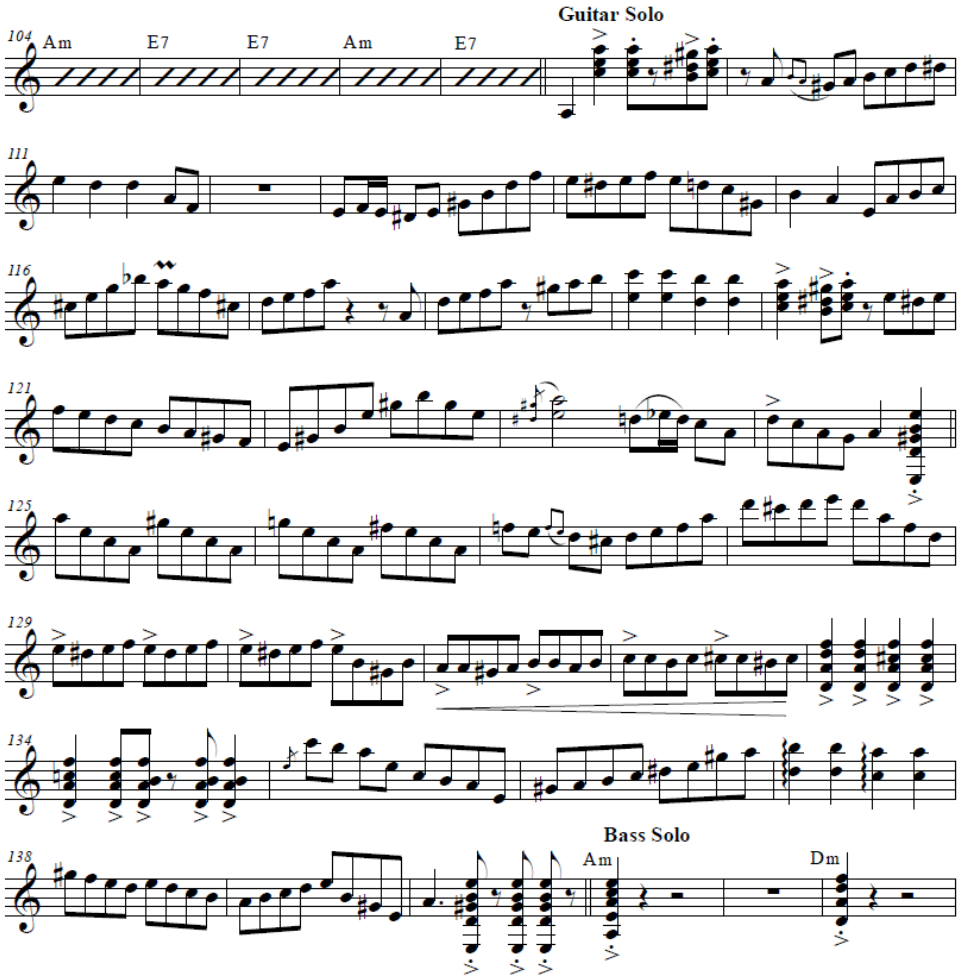


Fig. 5.28. *Minor Swing*, soloul chitarei (mm. 104-143)

O altă creație inspirată din cultura muzicală a romilor este suita cu titlul *Jelem Jelem* [158], în introducerea acesteia fiind plasat un dialog dintre vioară și chitară:

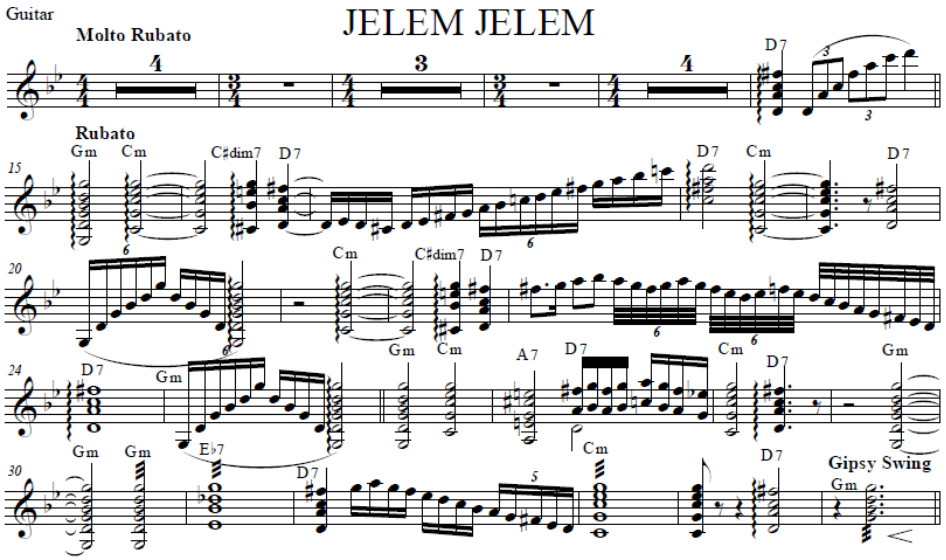


Fig. 5.29. *Jelem Jelem*, solo la chitară (mm. 1-35)

Acest dialog este urmat de expunerea temei, care se bazează pe un acompaniament oarecum similar stilului jazz-manouche, urmată de un alt solo la chitară:

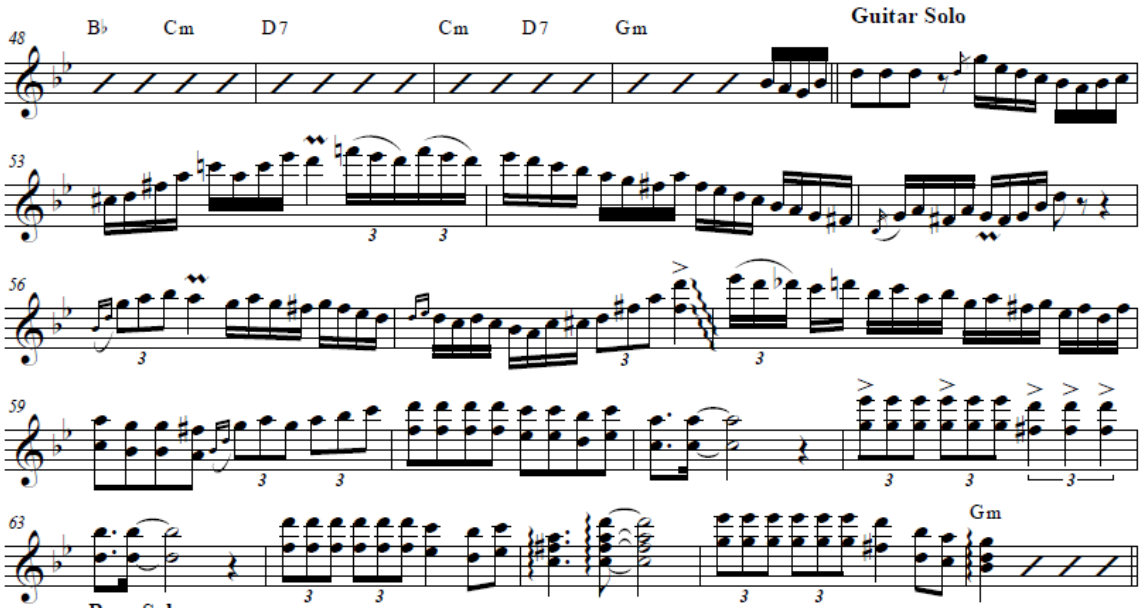


Fig. 5.30. *Jelem Jelem*, solo la chitară (mm. 48-67)

Alte două piese din cultura muzicală a romilor cântate de *Select Cvartet* ar fi *Kibori* [159], care aparține spațiului românesc, și *Dve ghitarî,* piesă rusească în care, după cum este caracteristic acestui stil, toate temele se cântă într-un continuu *accelerando,* ajungându-se la un tempo foarte rapid și amețitor [183].

Valorificarea muzicii naționale a altor popoare ale lumii în activitatea artistică a formației *Select Cvartet* poate fi dovedită și prin următoarele creații: suita irlandeză *River* [166], piesa armenească cu denumirea *Tonakan Par* [182], celebrul *Czardaș* de Vittorio Monti [147], piesa

balcanică *Niška Banja* [165], un vals compus relativ recent de către violonistul german David Garrett, care se numește *Midnight waltz* [162], piesa turcească *Mazal Keman* din serialul *1001 de nopți* [161].

În încheierea acestui subcapitol dorim să menționăm că proiectul *Select Cvartet* este în continuă dezvoltare și în căutări de noi surse de inspirație, de noi idei sonore și noi mijloace de exprimare artistică. Astfel a fost creat și conceptul *Select Cvartet Plus*, care presupune o extindere a formației. Cel mai frecvent *Select Cvartet Plus* evoluează în format de cvintet, la cele două viori, chitară clasică modernă și contrabas adăugându-se un percuționist care cântă la cajon, darbuka și mai rar la shaker și la tamburină. Formația *Select Cvartet Plus* a avut recitaluri și în format de sextet, septet, octet și chiar dixtuor, la instrumentele menționate mai sus adăugându-se o violă, un violoncel, alte viori adiționale sau un acordeon.

În anul 2015 autorul acestei teze a mai creat o orchestră, de dimensiuni mai reduse, care se numește *Philharmonic Proactive Orchestra*, având o componență de 19-26 de muzicieni în funcție de partiturile abordate, în care sunt implicați cei mai activi și talentați membri ai Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici" din Chișinău, la unele piese autorul prezentei teze îmbinând funcțiile de dirijor și de interpret – solist la chitara clasică modernă.

Concluzii la capitolul 5

Demersul întreprins în cadrul acestui capitol ne permite să emitem următoarele concluzii:

1. Evoluția fără precedent a artei chitaristice, care se observă pe parcursul secolului al XX-lea, a adus multe inovații în ceea ce privește repertoriul, tehnicile de interpretare, aprobarea chitarei clasice moderne ca instrument concertistic.

2. Un rol unic în promovarea chitarei l-a avut genialul chitarist spaniol A. Segovia, a cărui activitate multilaterală – interpretativă, pedagogică, componistică – a avut un impact fără precedent în evoluția chitarei clasice moderne în secolul al XX-lea.

3. Grație concertelor pentru chitară semnate de H. Villa-Lobos și J. Rodrigo, chitara a câștigat o poziție incontestabilă în muzica universală din secolul al XX-lea. Ambii compozitori au scris opusurile lor bazându-se pe tradițiile muzicii naționale atât academice, cât și folclorice.

4. Având în vedere cele două concerte studiate, putem deduce formarea unui tip de concert pentru chitară și orchestră în care partea de mijloc depășește – după volumul, efectul său emoțional și calitatea sugestivă a limbajului muzical – părțile extreme. Putem afirma că este un tip specific al concertului instrumental cu accentul pus pe partea de mijloc. În cazul *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo acest efect se datorează folosirii procedeelor împrumutate din muzica sacră (sau mai

bine zis, cvasisacră), și anume *saelta*, care asigură profunzimea conceptuală și sonoră a părții mediane.

5. Creațiile aflate în câmpul cercetării noastre se încadrează perfect în curentul muzicii din secolul al XX-lea legat de încercarea de a valorifica unicitatea melodică și ritmică a muzicii populare (spaniole sau braziliene) prin resursele orchestrei simfonice, îmbogățite cu sonoritățile inedite și autentice ale chitarei, instrument important în muzica folclorică spaniolă și braziliană.

6. În spațiul cultural românesc chitara se dezvoltă în corelație cu curentele muzicii universale. Compozitorii din România au creat lucrări de diverse genuri pentru chitară, apogeul fiind concertele pentru chitară și orchestră semnate de Dumitru Capoianu și Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu.

7. În Republica Moldova practica componistică pentru chitară este foarte modestă, în timp ce activitatea interpretativă se dezvoltă, având două direcții principale. Prima este reprezentată de concertele Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”, iar cea de-a doua – de activitatea artistică a formației *Select Cvartet*.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Studiul holistic și complex privind evoluția și rolul chitarei clasice moderne în muzica universală cultă, întreprins în cadrul prezentei teze, pe baza cercetărilor naționale și universale [4; 5] a permis soluționarea problemei științifice stipulate în partea introductivă a tezei, și anume fundamentarea științifică a evoluției chitarei în muzica cultă universală (preponderent de tradiție europeană), privită prin prisma dezvoltării repertoriului – de la acompaniamentul vocii sau al dansurilor de curte la concertele pentru chitară și orchestră.

Drept urmare, au fost studiate și prezentate primele exemple ale existenței instrumentelor timpurii cu coarde ciupite, folosite în cadrul ansamblurilor vechi. Instrumentele antice cu coarde ciupite de diferite construcții au servit ulterior drept model pentru chitară, iar cuvântul *chitară* a avut multiple legături cu Antichitatea persiană și greacă, denumind instrumente cu coarde ciupite de origine diferită.

În perioada medievală, chitara a fost adusă în Europa de către arabi care au cucerit Spania. În Evul Mediu se evidențiază *chitara maură* și cea *latină*, folosite pentru acompaniamentul cântului, al dansului sau ca membre ale ansamblurilor instrumentale mici. Chitara a devenit un instrument important în arta menestrelilor, a muzicienilor ambulanți și a muzicienilor de curte.

Chitara, alături de alte instrumente cu coarde ciupite, și anume *lăuta* și *vihuela*, va cunoaște o dezvoltare continuă, una vădită în epoca Renașterii [7]. În această perioadă se observă influența reciprocă a diferitelor instrumente cu coarde ciupite, se dezvoltă repertoriul chitaristic, care, parțial, se bazează pe adaptarea pieselor împrumutate din repertoriul instrumentelor înrudite. Privite sub aspect stilistic și de gen, printre exemplele reprezentative ale epocii se evidențiază lucrările *Fantasia* (*Ricercar*) de Francesco da Milano și *Pavana* compusă de Luis de Milán.

În perioada renascentistă, un rol important în evoluția chitarei l-au avut diferite tratate și culegeri dedicate cântului la chitară și repertoriului respectiv, precum *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, semnată de Miguel de Fuenllana, *Tres libros de musica en cifras para vihuela* de Alonso Mudarra sau *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado* de Juan Carlos Amat. Aceste volume confirmă predominarea notației muzicale de tip *tabulatura*.

Chitara barocă marchează schimbările în evoluția instrumentului, și anume: trecerea la chitara cu cinci coarde și aplicarea sistemului de notație muzicală *Alfabeto*. Sub aspect interpretativ, în baroc predomină *rasgueado* și *punteado.* Pe baza cercetării celor mai importante tratate din perioada respectivă: *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes* de Juan Carlos Amat, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra*

Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte de Lucas Ruiz de Ribayaz, *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* și *Passacailles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y acidentales* de Santiago de Murcia, precum și a unor creații muzicale – *Suite Española* de Gaspar Sanz, *Preludio, Cancion o Tocata* de Santiago de Murcia, *Prelude* și *Courante în sol minor* de Francesco Corbetta și *Bouréé* în *re minor* de Robert de Visée, au fost formulate unele trăsături stilistice și interpretative ale perioadei baroce [1; 3]. În perioada menționată are loc și formarea a trei școli componistice și interpretative diferite: spaniolă, italiană și franceză, fiecare având specificul propriu.

Au fost relevate principalele tendințe ale perioadei de modernitate a chitarei, care cuprinde clasicismul și romantismul muzical. A fost evidențiată apariția unei pleiade de compozitori și interpreți care au adus o contribuție considerabilă la evoluția instrumentului – F. Schubert, C.M. von Weber, R. Kreutzer, A. Diabelli, L. Spohr și J. Hummel, compunând lucrări pentru chitară *solo* și pentru diferite ansambluri cu participarea chitarei. Pentru prima dată în istorie specificul instrumentului a fost cercetat de H. Berlioz în *Tratat de instrumentație și orchestrație*.

În această perioadă începe procesul de formare a școlilor naționale europene de chitară clasică modernă: italiană (Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli), spaniolă (Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega Eixea), germană și austriacă (Carl Maria von Weber, Johann Kaspar Mertz, Anton Diabelli, Leonhard von Call și Simon Molitor).

Anume în perioada clasică și romantică, pentru prima dată în istoria instrumentului, au fost scrise creațiile ce aparțin genului de concert pentru chitară și orchestră, ai căror autori sunt Ferdinando Carulli (*Petit Concerto de Société,* op. 140) și Mauro Giuliani, autor a trei concerte pentru chitară (op. 30, 36 și 70). Prin urmare, chitara se transformă într-un instrument cu adevărat solistic.

În concertele menționate mai sus se stabilesc normele stilistice ale unui concert pentru chitară și orchestră: introducerea temelor principale *solo* în partida chitarei, acompaniamentul transparent menit să asigure echilibrul sonor și dinamic între partida solistică și orchestră. Printre alte inovații ale timpului, în teză sunt evidențiate și analizate: îmbogățirea facturii chitaristice cu diferite procedee noi în *Sonatele* M.S. 84 de N. Paganini, un compozitor care a contribuit la sporirea gradului de complexitate și virtuozitate a literaturii chitaristice din perioada romantismului; tratarea chitarei ca instrument polifonic de către Fernando Sor și introducerea procedeului de *apoyando* de către Dionisio Aguado, procedeu care a produs un sunet mai luminos și mai puternic.

Din punctul de vedere al repertoriului, a fost demonstrată și studiată evoluția repertoriului pentru chitară privită sub aspect genuistic – de la forme rudimentare de acompaniament muzical,

bazat pe melodii populare (cântece și dansuri pentru instrumente ciupite timpurii, care au fost predecesorii chitarei), la formele dezvoltate și variate din perioadele barocului, clasicismului și romantismului. Astfel, în baroc, pe prim-plan se află suita de dans, fantezia ș.a., în perioada clasicismului un loc central îl ocupă genurile de sonată și variațiuni. Clasicismul și romantismul au introdus în repertoriul chitaristic un gen nou de amploare, și anume genul de concert pentru chitară și orchestră, prin aceasta făcând un pas simbolic înainte în aprecierea potențialului solistic al chitarei clasice moderne.

Secolul al XX-lea, fiind considerat un adevărat triumf al chitarei clasice moderne, se deosebește prin formarea unei pleiade de interpreți, compozitori, profesori de chitară care au contribuit la lărgirea repertoriului, formarea unor procedee inovative de interpretare, răspândirea principiilor didactice pe plan internațional și chiar global. Actualmente, aproape fiecare cultură muzicală din lume are ca parte componentă arta chitaristică.

Secolul trecut a dezvoltat un curent care s-a manifestat în perioada clasică și romantică, și anume – crearea concertelor pentru chitară și orchestră. Creațiile de acest gen semnate de H. Villa-Lobos și J. Rodrigo au devenit un mijloc puternic de promovare a chitarei clasice moderne ca instrument filarmonic, academic pe scenele muzicale din întreaga lume [2; 6].

Conform tradiției stabilite în epoca Renașterii sau în baroc, și în secolul al XX-lea apar titanii, care, având un talent complex (interpretativ, pedagogic și componistic), au contribuit la popularizarea instrumentului și integrarea acestuia în cultura muzicală universală. În acest context, un loc aparte îl are A. Segovia.

Având în vedere rezultatele obținute în cadrul prezentului demers de cercetare, propunem următoarele **recomandări** de utilizare a acestora:

- conștientizând faptul că în Republica Moldova arta chitaristică este prezentată destul de modest, venim cu propunerea de a studia activitatea chitariștilor din țara noastră, a profesorilor care predau acest instrument la școlile și centrele muzicale, la liceele cu profil artistic și la instituțiile de învățământ superior;
- cercetarea particularităților interpretative ale chitariștilor contemporani în cadrul unor demersuri științifice întreprinse de către studenți sau specialiști în domeniu;
- inițierea unor studii ale creațiilor componistice ale autorilor moldoveni dedicate chitarei *solo* sau diferitelor ansambluri cu implicarea chitarei, printre care vom nominaliza *Klezmer Sonata* pentru chitară de V. Bitkin, semnată la începutul anilor 2000, piesa lui Iulian Gogu *Adiere* pentru flaut și chitară, *Sonata* pentru flaut și chitară în două părți de Elena Fiștik, compusă în 1994. Totodată, cel mai pregnant exemplu rămâne baletul lui Eugen Doga *Venancia*, a cărui partitură conține partida chitarei solo, anul compunerii – 1989;

- scoaterea în evidență a lucrărilor didactice, atât naționale, cât și internaționale, consacrate chitarei clasice moderne;
- stimularea cercetărilor sociologice și culturologice dedicate practicii interpretative a amatorilor din Republica Moldova;
- extinderea cercetărilor prin analiza dezvoltării chitarei clasice moderne pe continentul american;
- cercetarea rolului chitarei în muzica nonacademică – muzică pop, jazz, rock etc.;
- promovarea chitarei și a muzicii de chitară în mass-media, evenimente culturale (concerte, concursuri, festivaluri ș.a.);
- valorificarea muzicii de chitară – atât în repertoriul Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici”, cât și în cel al formației *Select Cvartet*, având în vedere implicarea profesională a autorului tezei în calitate de prim-dirijor și director artistic al ambelor colective artistice;
- consolidarea colaborării interpreților, a orchestrelor și a formațiilor muzicale cu compozitorii din România și Republica Moldova în vederea promovării muzicii academice scrise pentru chitară ca instrument solistic și cameral, fructificând astfel muzica pentru chitară în viața artistică de pe ambele maluri ale Prutului.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. **AGAFIȚA, Mihail**. *Aportul lui Francisco Corbetta în evoluția chitarei baroce*. În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”. Categoria B, anul IV, nr. 3/2022. Chișinău: Fox Trading SRL, 2022, pp. 57-67. ISSN 2587-3695, ISSNe 1857-2537. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/57-62_37.pdf

2. **AGAFIȚA, Mihail**. *Aportul compozitorului brazilian Heitor Villa-Lobos în dezvoltarea repertoriului pentru chitară clasică modernă*. În: Materialele conferinței științifice naționale „Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători”. Chișinău: Tipogr. „Biotehdesign”, 2020, vol. II, pp. 6-9. ISBN: 978-9975-108-66-9. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/6-9_21.pdf

3. **AGAFIȚA, Mihail**. *Chitara baroc în Spania: repere teoretice*. În: „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”: Culegere de studii în baza comunicărilor de la conferința științifică internațională, ediția a 14-a: Studiind patrimoniul cultural, îi asigurăm viitorul, dezvoltăm inteligența și cercetarea științifică. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2022 (Notograf Prim), pp. 181-192. ISBN 978-9975-84-171-9. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/p-181-192.pdf

4. **AGAFIȚA, Mihail**. *Chitara clasică modernă în oglinda istoriografiei muzicale rusești*. În: „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”. Categoria B, nr. 3(40)/2021. Chișinău: Notograf Prim, pp. 141-147. ISSN 2345-1408, ISSNe 2345-1831. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/ default/files/imag_file/141-147_8.pdf

5. **AGAFIȚA, Mihail**. *Chitara clasică modernă în oglinda istoriografiei muzicale românești*. În: Materialele conferinței științifice internaționale „Valorificarea patrimoniului etnocultural în educația tinerei generații și a societății civile”, ed.: Adrian Dolghi, Natalia Grădinaru; com. șt.: Victor Ghilaș [et al.]. Chișinău: Tipogr. „Notograf Prim”, 2019, pp. 6-16. ISBN 978-9975-84-105-4. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/87571

6. **AGAFIȚA, Mihail**. *Concierto de aranjuez pentru chitară clasică modernă și orchestră simfonică de Joaquín Rodrigo Vidre: particularități stilistice și de gen*. În: Materialele conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, ediția a 13-a. Chișinău: Fox Traiding SRL, 2021, vol. 2, pp. 13-19. ISBN 978-9975-3513-7-9. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/13-19_22.pdf

7. **AGAFIȚA, Mihail**. *Instrumente cu coarde ciupite în epoca renașterii: repere istorice*. În: „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”. Categoria B, nr. 1(42)/2022.

Chișinău: Notograf Prim, pp. 17-21. ISSN 2345-1408, ISSNe 2345-1831. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/ default/files/imag_ file/17-21_37.pdf

8. ALEXANDRU, Tiberiu. *Chitara*. În: „Instrumentele muzicale ale poporului romîn". București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, pp. 119-121.

9. ANDREI, Constantin. *Chitara – tradiție și inovație*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica, 2006, 275 p. ISBN: 973-8431-63-8.

10. BĂRBUCEANU, Valeriu. *Chitara*. În: „Dicționar de instrumente muzicale". București: Teora, 1999, pp. 52-54. ISBN 9732001704.

11. BEKE, István Ferenc. *Chitara modernă și contemporană: construcție, organologie, sonoritate, tehnică*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2013, 140 p. ISBN 978-606-645-028-7.

12. BEKE, István Ferenc. *Paradigme ale creației contemporane universale pentru chitară*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2013, 166 p. ISBN 978-606-645-029-4.

13. BEKE, István Ferenc. *Paradigme ale creației românești contemporane pentru chitară*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2013, 166 p. ISBN 978-606-645-030-0.

14. BURADA, Tudorachi (Teodor). *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor.* În: „Opere", vol. I, partea I, București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, pp. 77-137.

15. GÂSCĂ, Nicolae. *Chitara*. În: „Tratat de teoria instrumentelor. Membranofone. Idiofone. Cordofone. Electrofone". București: Editura Muzicală, 1998, pp. 86-89. ISBN: 973-42-0172-7.

16. NICULESCU-MIZIL, Tudor. *Ipostaze tehnico-interpretative chitaristice în creația compozitorului Mauro Giuliani*. Editura muzicală, 2017, 219 p. ISBN 978-973-42-1006-0.

17. PETRIC, Gabriel. *Manual de chitară*. București: Editura Teora, 1993, 62 p. ISBN 973-601-057-0.

18. STANCIU, Mariana Domnica, CURTU, Ioan. *Dinamica structurii chitarei clasice. Dynamic structure of classical guitar.* Brașov: Editura Universității „Transilvania", 2012, 212 p. ISBN 978-606-19-0074-9.

19. ȚAPOC, Vasile. *Istoria și metodologia științei: Material științifico-didactic*. Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Istorie și Filosofie, Departamentul Filosofie și Antropologie. Chișinău: CEP USM, 2017, 155 p. ISBN 978-9975-71-934-6.

În limba engleză:

20. ALVES, Júlio Ribeiro. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington: Marshall University, 2015, 169 p.

21. ANASTASSAKIS, Ioannis. *The Art of Rasgueado.* E-book. Pacific: Mel Bay Publications, 2010, 80 p. ISBN: 0786649224, 9780786649228.

22. ANNALA, Hannu, MATLIK, Heiki. *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Mel Bay Publication, 2010, 172 p. ISBN-10: 0-549-28155-X/054928155X, ISBN-13 978-0-549-28155-9/9780549281559.

23. BANZI, Julia Lynn. *Flamenco Guitar Innovation and the Circumscription of Tradition*. Santa Barbara: University of California, 2007, 764 p. ISBN-10: 0-549-28155-X/ 054928155X, ISBN-13 978-0-549-28155-9/9780549281559.

24. BOGDANOVIČ, Dusan. *Counterpoint for guitar with improvization in a Renaissance style and study in motivic metamorphosis.* Edizioni Bèrben, 1996, 131 p.

25. BOSMAN, Lance. *Harmony for guitar*. Los Angeles: Musical New Servicies/Music Sales Limited, 1991, 111 p. ISBN-13 978-0-7119-2388-1, ISBN 0-7119-2388-4.

26. BUTTON, Steward. *The Guitar in England, 1800–1924*. New York: Garland Publishing, 1989, 334 p.

27. CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass*. *Volume 1. Fernando Sor 10 studies*. Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1993, 48 p. ISBN-10: 3890440231, ISBN-13 978-3890440231.

28. CLARK, Walter Aaron, KRAUSE, William Craig. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*, Oxford University Press, 2013, 384 p. ISBN-10: 0195313704, ISBN-13:13978-0195313703.

29. COELHO, Victor. *Performance on Lute, Guitar and Vihuela. Historical Practice and Modern Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 252 p. ISBN-10: 0-521-45528-6, ISBN-13 978-0-521-45528-2.

30. COX, Paul Wathen. *Classic Guitar Technique and its Evolution as Reflected in the Method Books, c1770–c1850*, diss., Indiana University, 1978. 468 p.

31. FRENCH, Richard Mark. *Technology of the Guitar*. New York: Springer Science+Business Media, 2012, 336 p. ISBN 1461419212, 9781461419211.

32. GEORGE, David. *The Flamenco Guitar*. Madrid: Society of Spanish Studies,1969, 131 p.

33. HECK, Thomas. *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*. diss. Yale: Yale University, 1970, 534 p.

34. HESS, Carol. *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. Oxford University Press, 2004, 368 p. ISBN-13: 978-0-19-514561-8, ISBN: 0-19-514561-5.

35. HODEL, B. *Villa-Lobos and the Guitar*. În: „Guitar Review", 1988, Winter, pp. 20-26.

36. van HOEK, Jan-Anton. *Die Gitarrenmusik im 19. Jahrh. Geschichte, Technik, Interpretation*. Wilhelmshaven: 1983, 108 p.

37. HUBER, John. *The Development of the Modern Guitar*. Westport: Connecticut, 1991, 103 p. ISBN 970933224599, 0933224591.

38. KASHA, Michael. *Complete Guitar Acoustics*. Tallahassee: Florida, 1973, 98 p.

39. KOMENTRAKARN, Nalin. *Pedagogical analyses of thirty-seven sonatas M.S.84 by Paganini*. Mahidol University, 2003, 236 p.

40. KOONCE, Frank. *The Baroque Guitar in Spain and The New World*. Pacific: Mel Bay Publications, 2010, 176 p. ISBN-10 9780786675258, ISBN-13978-0786675258.

41. MADRIGUERA, Enric. *The Hispanization of the Guitar: The Literary Tradition*. În: „Anuario Medieval", New York: St. John's University, 1992, pp.178-199.

42. MCLEOD, Donald. *The Classical Guitar: Design and Construction*. Woodbridge: New Jersey, 1971.

43. NASCIMENTO, Tiberio. *Villa-Lobos&Brazilian Rhythms*. In: „Guitar International", September 1986, Part 1. Vol.15, nr. 2, pp. 54-55.

44. NOONAN, Jeffrey. *The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*. Univ. Press of Mississippi, 2008, 239 p. ISBN-13 978-10934110-18-8, ISBN-10 1-934110-18-3.

45. OTERO, Corázon. *Manuel M. Ponce and the Guitar*. Bold Strummer, 1994, 86 p. ISBN: 0-933224-85-0.

46. OVERHOLTZER, Arthur. *Classic Guitar Making*. Brock Pub Co, 1974, 323 p. ISBN-13: 978-0930534004.

47. PASCUAL, J. *The Total Flamenco Guitarist: A Fun and Comprehensive Overview of Flamenco Guitar Playing.* Alfred Publishing Company, 2011. ISBN-10 0-7390-4350, ISBN-13 978-0-7390-4350.

48. RODRIGO, Joaquin. *Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra*. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1984.

49. SANDBERG, Larry. *The Acoustic Guitar Guide*. Chicago: A Cappella, 2000. 290 p. ISBN 1-155652-418-8.

50. SCHNEIDER, John. *The Contemporary Guitar*. Berkeley: 1985, 237 p. ISBN 0520040481, 9780520040489.

51. SEGOVIA, Andrés. *Diatonic major and minor scales in Standard Notation and Tablature*. Washington D.C.: Columbia Music Co., 1953, 28 p. ISBN-13 978-1-5229-7582-3, ISBN: 1-5229-7582-9.

52. SERRANO, Juan, WHITEHEAD, Mike. *Flamenco Classical Guitar Tradition*. Mel Bay Publications, 2008, 176 p. ISBN 1-6097-4607-4, ISBN 13978-16097-4607-0.

53. SHARPE, Albert Percy. *The Story of the Spanish Guitar*. London: Clifford Essex Music Co. 1954, 64 p.

54. SIMÕES, Rodrigo. *The Guitar in Brazil*. În: „Guitar Review", no. 22, 1958, pp. 6-7.

55. STOVER, Rico. *The Guitarist's Guide to Fingernails.* Mel Bay Publications, 2010, 28 p. ISBN-13 978-1-60974-594-3, ISBN 1-60974-594-9.

56. STRIZICH, Robert. *The Baroque Guitar: Then and Now*. In: *Soundboard*, viii, 1981, p.128-136.

57. SUMMERFIELD, Maurice. *The Classical Guitar: its Evolution and its Players since 1800*. Ashley Mark Publishing Company, 2003, 376 p. ISBN-13 978-1872639468.

58. TOBLER, John, GRUNDY, Stuart. *The Guitar Greats*. London: BBC Books, 1983, 192 p. ISBN-10 0563179570, ISBN-13 978-0563179573.

59. TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. London and New York: C. Scribner's Sons, 1974, 168 p.

60. TURNBULL, Harvey, HECK, Thomas. *Guitar.* In: „The New Grove Dictionary of Music and Musicians". Edited by Stanley Sadie. V. 7, Macmillan Publishers Ltd., 1980, pp. 825-843.

61. TYLER, James, SPARKS, Paul. *The Guitar and Its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2007, 322 p. ISBN-10 0199214778, ISBN-13 978-0199214778.

62. VILLA-LOBOS, Heitor. În: ANNALA, Hannu. *Handbook of Guitar and Lute Composers.* Mel Bay Publication, 2010, pp. 143-145.

63. WADE, Graham. *A Concise History of the Classic Guitar*. Mel Bay Publications, 2001, 223 p. ISBN-13 978-0786649785.

64. WADE, Graham. *Joaquín Rodrigo: A Life in Music: Travelling to Aranjuez: 1901-1939*. Gulf Research Meeting Publications, 2006. 547 p. ISBN-10, 1901148084, ISBN-13, 978-1901148084.

În limba franceză:

65. BRANCOUR, René. *Histoire des instruments de musique*. Paris: 1921, 280 p.

66. HUBER, Jacques. *Origines et technique de la guitar*. Lausanne: 1968, 198 p.

67. PIZÀ, Antoni. *Francesc Guerau i el seu temps*. Govern de les Illes Balears, 2000, 134 p. ISBN-10 8489868506, ISBN-13 978-8489868502.

68. RIBOUILLAULT, Danielle. *La technique de guitare en France dans la première moitié du 19ème siècle*. D. Ribouillault, 1981, 1030 p.

În limba germană:

69. BRILL, Hans. *Die Gitarre in der Musik des XX. Jahrhunderts*. Cologne, 1994. 248 p. ISBN 10 3885830116, ISBN 13 9783885830115.

70. LEHNER-WIETERNIK, Angela. *Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre*. Vienna: Doblinger, 1991, 110 p. ISBN 9783900695170.

71. MOSER, Wolf. *Spanische Gitarristen zwischen Aguado und Tarrega. Gitarre und Laute*, i/4, 1979, pp. 26-30.

În limba italiană:

72. BROUWER, Leo, PAOLINI, Paolo. *Scale per chitarra. Metodologia dello studio*. Ricordi, 2007, 48 p. ISBN 9790041829005.

73. COLONNA, Maurizio. *Chitarristi-compositori del XX secolo: le idee e le loro conseguenze*. Padova: 1990, 356 p. ISBN 108870215377 ISBN-13, 978-8870215373.

74. GILARDINO, Angelo. *Aspetti della musica per chitarra del secolo XX*. *Il Fronimo*, no.2, 1973, pp. 7-10.

75. GILARDINO, Angelo. *La musica italiana per chitarra nel secolo XX*. *Il Fronimo*, no.7, 1974, pp. 21-25.

76. JEFFERY, Brian. *La technica di unghia e polpastrello secondo Dionisio Aguado*. În: „Il Fronimo", no.33, 1980, pp. 14-20.

În limba rusă:

77. БЕРЛИОЗ, Гектор. *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке*. В 2-х томах, Москва: Музыка, 1972.

78. БОРОДАЕВ, Дмитрий. *Конструктивные решения формы в концертах Хоакино Родриго для гитары с оркестром*. В: Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика. Сборник материалов Первой межвузовской научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида». Москва», с. 20-29.

79. ВОЛЬМАН, Борис. *Гитара*. Изд. Второе. Москва: Музыка, 1980, 187 с.

80. ВОЛЬМАН, Борис. *Гитара и гитаристы*. Ленинград: Музыка,1968, 188 с.

81. ГАНЕЕВ, Виталий. *Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса*.: автореф. дис… канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 23 с.

82. ГРИГОРЬЕВ, Владимир. *Никколо Паганини: жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1987, 144 с.

83. ИЛЬГИН, Константин. *Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство:* автореф. дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: 2003. 23 с.

84. КАРТАШОВ, Алексей. *Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар*. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. автореф. дис. канд. искусствоведения, Магнитогорск 2015, 23 с.

85. КРУТИКОВ, Денис. *Гитарное искусство Петербурга-Петрограда-Ленинграда в первой половине XX века:* автореф. дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011, 22 с.

86. *Классическая гитара в России и СССР*. Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992, 22 с. ISBN: 5-87112-006-7.

87. ПЕТРОПАВЛОВСКИЙ, Алексей. *Гитара в камерном ансамбле*: автореф. дис… канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006, 21 с.

88. ЯБЛОКОВ, Михаил. *Классическая гитара в России и СССР: биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары*. Тюмень: Русская энциклопедия, 1992, 2107 с. ISBN 5-87112-006-7.

În limba spaniolă:

89. GUERRERO, Hector. *Los guitarristas clásicos de México*. México: Torreón, 1990, 359 p.

90. PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires, 1986, 468 p. ISBN-10 0936186186, ISBN-13 978-0936186184.

91. SIMOES, Armando. *A guitarra portuguesa*. Amadora: Ediclub, 1999, 399 p. ISBN 972-719-077-4.

Surse online:

92. Alfabeto Notation. [citat 26.04.2022]. Disponibil: http://www.maestros-of-the-guitar.com/ alfabeto.html

93. *Alonso Mudarra - Tres Libros*. [citat 19.08.2021]. Disponibil: https://www.johannthebard.com/period-music/music-transcriptions-and-composers-2/mudarra-tres-libros-1546/

94. *Andres-Segovia*. [citat 15.02.2023]. Disponibil: https://www.britannica.com/biography/Andres-Segovia

95. *Apollo holding a kithara* [citat 26.08.2021]. Disponibil: https://www.worldhistory.org /image/ 5065/apollo-holding-a-kithara/

96. *The Biography of Fernando Carulli 1770-1841*. [citat 26.08.2022]. Disponibil: http://www.maestros-of-the-guitar.com/ fernandocarulli.html

97. BURZIK, Monika. *Gitarre.* [citat: 30.08.2020]. Disponibil: *MGG. §A/II: Terminologie und Frühgeschichte.* https://www.mgg-online.com/article?id=mgg_15427&v=1.2&rs= mgg15427

98. Capoianu, Dumitru. https://rama.org.ro/composer/capoianu-dumitru/

99. Capoianu, Dumitru. Muzică simfonică. Catalog Muzical. Indexul digital al muzicii clasice românești. https://www.catalogmuzical.ro/frontend/filters? attribute= categorie_ muzicala _ro_smatxt:Muzic%C4%83%20simfonic%C4%83;compozitor_satxt:capoianu%20dumitru.

100. *Caraman-Fotea, Daniela. La Radio Festivalul internațional de chitară – 20-25 martie 2009.* www.cimec.rohttp://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/DCFotea101.htm

101. *Carl Maria von Weber. 5 Deutsche Lieder*. [citat: 12.07.2023]. Disponibil: https://sheetmusicdownloadfree.com/pdf/w/webercarlmariavon/5-deutsche-lieder-op-25.pdf

102. Cătălin Ștefănescu-Pătrașcu. https://www.gradinidevara.isvor.ro/team/catalin-stefanescu/

103. *Comparativ* [citat 28.04.2019]. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/ comparativ

104. *The Egyptian Harp* [citat 01.08.2021]. Disponibil: https://www.acs.psu.edu/drussell/Asterix/06-Strings.html

105. *Egyptian lute players* [citat 01.08.2021]. Disponibil: https://thedutchluthier.wordpress.com/ 2016/01/09/lutes-and-guitars-for-the-pharaoh/

106. EISENHARDT, Lex. *Italian Guitar music of the Seventeen Century. Battuto and Pizzicato*. Rochester: University of Rochester Press, 2015. [citat: 02.08.2022]. Disponibil: https://www.scribd.com/document/490321025/Eastman-Studies-in-Music-Lex-Eisenhardt-Italian-Guitar-Music-of-the-Seventeenth-Century-Battuto-and-Pizzicato-University-of-Rochester-Press-2015

107. Ferdinando Carulli - Petit Concerto de Société Op. 140. [citat 08.05.2021]. Disponibil: https://www. youtube.com/ watch?v=AoV5Ewg5Gzs

108. *Francesco Canova da Milano: Lute Music*. [citat 11.09.2021]. Disponibil: https://www.thefreelibrary.com/Francesco+Canova+da+Milano%3A+Lute+Music-a017156856

109. *Francesco Corbetta. Selected pieces for baroque guitar from B.Lc Ms. 245 Copied by Jean Baptiste de Castillion (1680-1753) Transcribed and edited by Monica Hall*. [citat:14.07.2022]. Disponibil: https://monicahall2.files.wordpress.com/2018/ 03/corbetta-liege-edition1.pdf

110. *Francisco Guerau*. [citat 01.05.2022]. Disponibil: https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/ 1630372

111. GARCIA, Thomas. *The "Choro", the Guitar and Villa-Lobos*. În: „Luso-Brazilian Review". Vol. 34, No. 1 (Summer, 1997), pp. 57-66. [citat 03.05.2020]. Disponibil: https://www.jstor.org/stable/ 3513804?read-now=1&seq=8#page_ scan_tab_ contents

112. *Gaspar Sanz* [citat 01.05.2022]. Disponibil: https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1135307.

113. G.Sanz. Suite Espanola. [citat: 19.03.2022]. Disponibil: https://www.free-scores.com/ download-sheet-music.php?pdf=4157#01.05

114. *Giuliani: Complete Guitar Concertos*. [citat 08.01.2022]. Disponibil: https://open.spotify.com/ album/24gYCdTEv 6ZEYaQTthVFZa?go=1&sp_ cid=9e3e8f9af3de243c1aa06e62a5f0f64f&t= 3&utm_source=embed_ player_p& utm_medium=desktop&nd=1

115. *Guitar Concerto, Op.140*. [citat 03.01.2022]. Disponibil: http://en.instr.scorser.com/CC/ Guitar/Ferdinando+Carulli/Guitar+Concerto%2C+Op. 140.html)

116. *Guitar latina morica* [citat 15.09.2021]. Disponibil: https://www.alamy.com/stock-photo-guitar-latina-morisca-132460968.html

117. *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, castellana, y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de te[m]plar, y tañer rasgado ... [Texto impreso]*. [citat 30.04.2022]. Disponibil: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm? id=0000158867&page=1/

118. HALL, Monica. Francesco *Corbetta - The Best of All. A study of his life and works. Section III. Dissonance in Corbetta's music*. [citat: 18.07.2022]. Disponibil: https://monicahall2.files. wordpress.com/2020/04/corbetta-section-iii-2020-p.283-342.pdf

119. HALL, Monica. *The best of all* [citat: 28.07.2022]. Disponibil: https://monicahall2.files. wordpress.com/ 2018/11/corbetta-section-i-biography.pdf

120. *Historia de un amor + Cadenza flamenco (Ksenia Nikora, Mihail Agafița).* [citat 06.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=QnbppaYnMf0]

121. *Instrucción_de_música_sobre_la_guitarra_española.jpg*. [citat 10.03.2022]. Disponibil: https://www.alamy.com/instruccion-de-musica-sobre-la-guitarra-espaola-portada-ao-1674-author-sanz-gaspar-location-biblioteca-nacional-coleccion-madrid-spain-image209183563.html

122. Instrumente muzicale. Kithara. [citat 26.08.2021]. Disponibil: https://delphipages.live/ro/ divertisment-%C8%99i-cultura-pop/instrumente-muzicale/kithara

123. *Joaquin Rodrigo*. [citat: 18.01.2020]. Disponibil: https://www.infopedia.pt/$joaquin-rodrigo

124. *Joaquín Rodrigo Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*. [citat: 13.11.2020]. Disponibil: https://kupdf.net/queue/joaquin-rodrigo-concerto-de-aranjuez-guitar_5af6872be2b6f5 ac65d31358_pdf? queue_id=-1&x=1620469032&z= NDYu MTY2LjUuMjAw

125. *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. [citat 19.08.2021]. Disponibil: http://www.biblioteca_virtualdeandalucia.es/catalogo/_es/consulta/registro. do?id= 1001074

126. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra Española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte.* [citat 12.03.2022]. Disponibil: https://tile.loc.gov/imageservices/iiif/ service: music:muspre 1800:101041: 0001/full/pct: 12.5/0/default.jpg

127. *Marin Gheras and Philharmonic Proactive Orchestra – Oblivion by Astor Piazzolla*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=-6OBo9YdUlM

128. *Mario Castelnuovo-Tedesco (Composer, Arranger*). [citat: 26.05.2020]. Disponibil: https://www.bach-cantatas.com/Lib/Castelnuovo-Tedesco-Mario.html

129. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo espagnol, compuesto por Luis de Briçñeo [sic]..en el qual se hallaran cosas curiosas de romanças e seguidillas*. [citat: 01.04.2022]. Disponibil: https://gallica.bnf.fr/ark:/ 12148/bpt6k 1168966d.image

130. *Metodo per chitarra* [citat: 13.03.2020]. Disponibil: https://nikolaminev.com /Site%20 Guitar% 20Scores/Noti/Mauro%20 Giuliani%20-%20Metodo%20Per %20Chitarra.pdf

131. *MGG2 (Gitarre, §B: Repertoire und Spieltechnik, I–II; M. Burzik).* [citat: 30.08.2020]. Disponibil: https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15427&v= 1.2&rs=mgg15427

132. *Molitor Simon*. [citat: 19.08.2021]. Disponibil: https://www.deutsche-biographie.de/ sfz64339.html

133. *Molitor Simon. Musiker, Komponist*. [citat: 19.08.2021]. Disponibil: https://www.deutsche-biographie.de/sfz64339.html

134. Molitor Simon. Versuch einer vollständigen methodischen Anleitung zum Gitarre-Spielen. [citat: 19.08.2021]. Disponibil: https://www.doblinger-musikverlag.at/de/werk/versuch-einer-vollst%C3%A4ndigen-methodischen-anleitung-zum-gitarre-spielen

135. *Musicalics. The Classical Composers Database*. [citat: 01.04.2022]. Disponibil: https://musicalics.com/en/composer/Leonhard-von-Call/Pieces-guitar

136. *Nicolò Paganini. Opere per chitarra sola. II. 37 sonate M.S.84.Edizioni Survizi Zerboni- Milano.* [citat: 15.03.2020]. Disponibil: http://el-atril.com/partituras/ Paganini/ Paganini%20-%2037%20Sonate%20Per%20 Chitarra.pdf

137. *Pieces: guitar. Composer: Leonard von Call*. [citat: 10.11.2021]. Disponibil: https://musicalics. com/en/composer/Leonhard-von-Call/Pieces-guitar

138. PILE, Randal. *A Performers' Guide to the Guitar Works of Joaquín Rodrigo*. San Diego: University of California, 1991. [citat: 23.05.20210]. Disponibil: https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/

139. *Punteado.* [citat: 19.03.2022]. Disponibil: https://www.oxfordreference.com/ view/10.1093/oi/ authority.20110803100354912

140. *R. De Visée. Bouréé d-moll*. [citat: 14.09.2022]. Disponibil: http://vmirror.imslp.org/ files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP579380-PMLP932319-d_(Visee).pdf

141. *Segovia: A Centenary Celebration Part III, 1941-1947*. [citat: 28.08.2020]. Disponibil: https://classicalguitarmagazine. com/segovia-a-centenary-celebration-part-iii-1941-1947/.

142. *Select Cvartet – Ajde Jano / Fan Tashlikh – Klezmer Suite*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=kx-FPE3NNFc

143. *Select Cvartet – A. Piazzolla – Invierno Porteno.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=0G5UzEUtbao

144. *Select Cvartet and Natalia Gavrilan – Las hijas del Zebedeo of Ruperto Chapí*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=e4rpXf8DWgs

145. *Select Cvartet – Bizet-Sarasate – Carmen Fantasie.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=VVTqJd_h0PQ

146. *Select Cvartet – Ciprian Porumbescu – Balada*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=TBzV54oi2os

147. *Select Cvartet – Csardas by Vittorio Monti*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Nh62Kr6eZeM

148. *Select Cvartet – E. Doga: Ballad. Soloist – Mihaela Agafița.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Z5EyIXlvFXY

149. *Select Cvartet – Ederlezi – Gypsy Suite*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=QH5s9nPlPqo

150. *Select Cvartet – Ennio Morricone – Love theme din Cinema "Paradiso".* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=1be4X5rro9s

151. *Select Cvartet – Ennio Morricone – Suita din Filmul "A fost o dată în America*". [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=iFscs4Lx6Lw

152. *Select Cvartet – Escualo.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=6S5IRTiXNLk

153. *Select Cvartet – Fragile.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=jB28U1CRMNY

154. *Select Cvartet – G. Enescu – Rapsodia Română*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=rcxQ5kped4Q

155. *Select Cvartet – Gr. Dinicu – Căruța poștei.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=bCiKOaNiBvQ

156. *Select Cvartet – J. Brahms: Hungarian Dance No. 2. Soloist – Mihaela Agafița*. [citat 07.08.2024]. https://www.youtube.com/watch?v=RR7kitaEgnM

157. *Select Cvartet – J. Brahms: Hungarian Dance No. 5. Soloist – Mihaela Agafița*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=MWlecl_My1k

158. *Select Cvartet – Jelem Jelem – Gypsy Suite.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=yC6pA8BMu90

159. *Select Cvartet – Kibori*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v =z9hC62yMUok

160. *Select Cvartet la Matinalii, TVR Moldova. A. Piazzolla – Libertango.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=EQhkJInOe3Y]

161. *Select Cvartet – Masal Keman.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/ watch?v=Y5rmzqPr7KA

162. *Select Cvartet – Midnight Waltz*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/ watch?v=k7WYGf33gM4

163. *Select Cvartet – Miserlou*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v =9zFekLVHKjY

164. *Select Cvartet – Od Ebra do Dunava – Klezmer Suite.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=ZBH8W4jWBCI

165. *Select Cvartet Plus – Niska Banja.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube. com/watch?v=0EPlFs_nvTk

166. *Select Cvartet – River – Irish Song.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube. com/watch?v=8ziiXidgMxc

167. *Select Cvartet – Spanish Caravan.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube. com/watch?v=WM36xOWjeXc

168. *Select Cvartet și Igor Podgoreanu – Suita ,,Serpantin / Et Maintenant".* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=psnKnLB_gzg

169. *Select Cvartet și Marin Gheras – Apel de bucium, hora și chindia.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=AU0AjGUPjd0

170. *Select Cvartet și Marin Gheras – Ciocârlia*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=ww1C5jzNNxk

171. *Select Cvartet și Marin Gheras – Hora staccato.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=SVKHWprJdIM

172. *Select Cvartet și Marin Gheras – Păstorul singuratic.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=f6e4fQAsnxU.

173. *Select Cvartet și Nicolae Jelescu. Ciprian Porumbescu – Balada.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=LCyV8bOieC0

174. *Select Cvartet și Silvia Goncear – De ce nu-mi vii.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/ watch?v=12aepT u8UzM

175. *Select Cvartet și Silvia Goncear – Nu-i târziu*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=r5ZqrYrlLXk

176. *Select Cvartet și Silvia Goncear – Pe lângă plopii fără soț*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v= Tu_9C0nG0ac

177. *Select Cvartet și Silvia Goncear – Seara pe deal*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch? v=122ehGnzmhw

178. *Select Cvartet și Tatiana Costiuc – Les filles de Cadiz.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=mmEU5cOD-og

179. *Select Cvartet – Shape of my heart by Sting, Cine vine la noi, Moldova 1 TV*. https://www.youtube.com/watch?v=zLG87Gjz1g8

180. *Select Cvartet – Tango Por una Cabeza from Scent of Woman.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=1JBQvEjWHps].

181. *Select Cvartet & Tatiana Costiuc – Io ti penso amore.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=N_dWGlj-5gE

182. *Select Cvartet – Tonakan Par (Armenian Song).* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=cc1yjokbm7c

183. *Select Cvartet: Two Guitars – Russian Gypsy Traditional Song*. [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=-xMI74LtiN0

184. *Select Cvartet – Venetian Carnival.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=lowTql-YXCE

185. *Select Cvartet – Vivaldi, Storm.* [citat 07.08.2024]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=kR6V_bbVDhw

186. *Sinteză*. [citat 2.05.2019]. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/sintez% C4% 83

187. Ștefănescu-Pătrașcu Cătălin. https://www.unmb.ro/profesor/stefanescu-patrascu-catalin

188. *Tabulatură.* [citat 17.08.2021]. Disponibil: https://dexonline.ro/defnitie/ tabulatur% C4%83 https://www.worldhistory.org/image/5065/apollo-holding-a-kithara/

189. *Vihuela*. [citat 17.08.2021]. Disponibil: https://lutesocietyofamerica.org/ about/ instruments/vihuela/

190. *Villa-Lobos Guitar Concerto – Pablo Sáinz-Villegas | LIVE at Kimmel Center*. [citat 09.01.2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=A5M8EX88PGc

191. *Villa-Lobos interpreta Villa-Lobos – Chôro no. 1*. [citat 03.05.2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch? v= UZkEYK4WKKg

192. *ДЖУЛИАНИ (Giuliani) Мауро*. [citat 08.08.2021]. Disponibil: https://www. musenc.ru/html/d/djuliani.html

193. *Информационный сайт лютневой и гитарной музыки. Фернандо Сор (1778-1839).* [citat 29.08.2021]. Disponibil: http://lute.ru/guitar/Sor.htm

194. *МИЛАН ЛУИС ДЕ* [citat 17.08.2021]. Disponibil: https://w.histrf.ru/articles/ article/show/milan_luis_die.

195. *Музыкальная энциклопедия онлайн*. [citat 20.07.2021]. Disponibil: https:// www.musenc.ru/

196. *ПАГАНИНИ (Paganini) Никколу* [citat 01.02.2022]. Disponibil: https://www. musenc. ru/html/p/paganini.html

197. *Сантьяго де Мурсия*. [citat 21.04.2021]. Disponibil: https://dic.academic.ru/ dic.nsf/ruwiki/ 1834959e

198. *СЕГОВИЯ (Segovia) Андрес Торрес*. [citat 29.04.2021]. Disponibil: https:// www.musenc.ru/ html/s/segovi8.html

199. *Таррега, Франсиско* [citat 21.04.2021]. Disponibil: http://ru.instr.scorser.com/

200. *ТАРРЕГА ЭШЕА (Tarrega Eixea) Франсиско* [citat 21.04.2021]. Disponibil: https://www.musenc.ru/html/t/tarrega-6qea.html

201. *Фернандо Сор.* [citat 15.05.2021]. Disponibil: http://www.abc-guitars.com/ pages/ sor.htm

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Agafița Mihail

Data:

CURRICULUM VITAE AL AUTORULUI

europass



Mihail Agafița

Cetățenie: moldoveană **Data nașterii:** 21/11/1973 **Gen:** Masculin

Număr de telefon: (+373) 79535708 **E-mail:** mihail.agafita@gmail.com

WhatsApp Messenger: +37379535708

Facebook: https://www.facebook.com/mihail.agafita/

Site de internet: https://www.mihailagafita.com/

Acasă: Str. Bănulescu-Bodoni 28/2, ap. 7, 2005 Chișinău (Moldova)

DESPRE MINE

Prim Dirijor și Director Artistic al Orchestrei Simfonice
a Filarmonicii Naționale a Republicii Moldova

EDUCAȚIE ȘI FORMARE PROFESIONALĂ

Masterand la Programul postuniversitar de formare și dezvoltare profesională continuă de Management muzical în cadrul Universității Naționale de Muzică București
[01/03/2024 – În curs]

Doctorand la Universitatea de Stat din Moldova
[01/11/2020 – În curs]

Doctorand, la Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir", Academia de Științe a Moldovei
[01/11/2018 – 31/10/2020]

Absolvent al cursului de studii aprofundate (Master), din cadrul Universitații Naționale de Muzică București, specializarea Stilistică Dirijorală – Dirijat Orchestră
[01/10/2004 – 30/06/2005]

Absolvent al Universității Naționale de Muzică București, specializarea Dirijat Orchestră – clasa profesorului Dumitru Goia
[01/10/1996 – 30/06/2001]

Absolvent al Institutului de Stat al Artelor din Chișinău, specializările: Dirijat orchestră jazz, Profesor – Interpret chitară
[01/09/1991 – 30/06/1996]

Participant la cursurile de măiestrie, ținute de către dirijorul Patrick Strub, organizate de Ambasada Germaniei la Chișinău
[01/02/2005 – 31/01/2007]

Absolvent Școala Generală nr. 1 or. Călărași, Rep. Moldova
[01/09/1981 – 30/06/1991]

Absolven (Magna cum Laude) Școala de Muzică or. Călărași, Rep. Moldova, Specializarea – interpret vioară

[01/09/1982 – 31/05/1990]

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

Prim Dirijor și Director Artistic al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale „Serghei Lunchevici" a Republicii Moldova

[01/08/2013 – În curs]

Dirijor Permanent al Filarmonicii Naționale a Republicii Moldova

[01/08/2004 – 30/07/2013]

Dirijor Permanent al Filarmonicii de Stat „Transilvania" Cluj

[01/09/2009 – 30/06/2013]

Am dirijat circa 1000 concerte simfonice, opere și spectacole de balet cu:

[01/09/1994 – În curs]

- Orchestra Filarmonicii din Moscova
- Filarmonica *„George Enescu"* din București
- Filarmonica Națională a Republicii Moldova din Chișinău
- Filarmonica de Stat *„Transilvania"* Cluj
- Orchestra Națională Radio București
- RTV Slovenia Symphony Orchestra (Ljubljana)
- Filarmonica Națională a Republicii Belarusi din Minsk
- Opera i Filharmonia Podlaska din Bialystok (Polonia)
- Orchestra de Cameră Radio București
- Filarmonica de Stat din Voronej (Rusia)
- Filarmonica de Stat *„Moldova"* Iași
- Filarmonica de Stat Oradea
- Filarmonica de Stat Târgu Mureș
- Filarmonica de Stat Brașov
- Filarmonica de Stat Sibiu
- Orquesta de Extremadura (Badajoz, Spania)
- Pori Sinfonietta (Finlanda)
- Owensboro Symphony Orchestra (SUA)
- Great Falls Symphony Orchestra (SUA)
- Orchestra de cameră din Elblag (Polonia)
- Filarmonica de Stat *„Mihail Jora"* Bacău
- Filarmonica de Stat *„Oltenia"* Craiova
- The West Bohemian Symphony Orchestra (Marienbad, Cehia)
- Orchestra dell'Istituto Musicale „L. Boccherini" (Lucca, Italia)
- Filarmonica de Stat Botoșani
- Filarmonica de Stat *„Paul Constantinescu"* Ploiești
- Filarmonica de Stat Satu Mare
- Filarmonica de Stat Pitești
- Teatrul Național de Opera și Balet din Chișinau
- Teatrul Academic de Operă și Balet din Harkov (Ukraina)
- Teatrul Academic de Operă și Balet din Dnepropetrovsk (Ukraina)
- Baletul de Stat pe Ghiață din St. Petersburg (Rusia)
- Orchestra Simfonică *„Academica"* a Universității Naționale de Muzică București
- Ohio University Symphony Orchestra (SUA)
- Orchestra Simfonică a Academiei de Muzică *„Gheorghe Dima"* din Cluj
- Orchestra Simfonică a Academiei de Muzică din Chișinau
- Orchestra Simfonică a Teatrului Muzical *„Nae Leonard"* din Galați
- Orchestra Prezidențială a Republicii Moldova

- Big-Band-ul Institutului de Stat al Artelor din Chișinău
- Corul Radio București
- Corul Filarmonicii de Stat „*Transilvania*" din Cluj
- Corul Filarmonicii „*George Enescu*" din București
- Capela Corală „*Doina*" a Filarmonicii Naționale a Republicii Moldova
- Corul „*G. Musicescu*" al Filarmonicii „Moldova" din Iasi
- Corul Mixt al Filarmonicii de Stat Târgu Mureș
- Corul de Cameră a Sălii cu orgă din Chișinău (R. Moldova)
- Corul Filarmonicii de Stat Oradea
- Ohio University Choir (SUA)

TURNEE:

[01/12/2004 – În curs]

Spania, Franța, Finlanda, SUA, Germania, Danemarca, Grecia, Portugalia, Italia, Olanda, Belgia, Rusia, Polonia, Cehia, Elveția, Belarusi.

FESTIVALURI INTERNAȚIONALE DE MUZICĂ:

[01/09/2004 – În curs]

Am participat în calitate de dirijor în următoarele Festivaluri Internaționale de Muzică:

George Enescu (București, 2011, Chișinău, 2017, 2019, 2023), Toamna muzicală clujeana (Cluj, 2011, 2012, 2016,), Mărțișor (Chișinău, 2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024), Mozart (Cluj, 2010, 2011, 2013), Festivalul Boccherini, Open Gold (Lucca, Italia, 2016), XXIII Festival Internacional de Musica Ciudad de Ayamonte (Spania, 2005), Festas do Almonda (Torres Novas – Portugalia, 2005), Zilele muzicii noi (Chișinău, 2006, 2007, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2021, 2022, 2023, 2024), Săptămâna Internațională a Muzicii Noi (București, 2022), Regina Vioară (Chișinău, 2009, 2011, 2013), Vocaliza de Toamnă (Chișinău, 2010, 2012), Jocurile delfice (Chișinău, 2004), Festival Internațional de piano-duo „Strugure de Chihlimbar" (Chișinău, 2006), Cântecele Lumii (Chișinău, 2007), Leonard (Galați, 2011), Concursul Internațional de Muzică „Gheorghe Dima" (Cluj, 2011), „Craiova muzicală" (2014), Festival de România (Alba Iulia, 2014, 2016), „Elena Teodorini" (Craiova, 2015), „Sărbătoarea Muzicii" (Alba Iulia, 2017), „Vacanțe muzicale" (Piatra Neamț, 2017, 2022, 2023, 2024), „Nopține pianistice" (Chișinău, 2018, 2021, 2022, 2024), „Beethovenissimo 250" (Butuceni, 2020), „Crescendo" (Cahul, 2020, 2021, 2022), DescOperă (Butuceni, 2022), Festivalul Lupilor (Chișinău 2022); SymphOpera Fest (Suceava, 2024)

COLABORĂRI:

[01/09/2004 – În curs]

Am colaborat cu personalități marcante din lumea muzicii ca:

Robert Levin, Leontina Văduva, Dana Borșan, Cristina Anghelescu, Valentin Gheorghiu, Alexandr Palei, Csiky Boldizsar, Șerban Lupu, Gabriel Croitoru, Stefan Milenkovich, Alexandru Tomescu, Ashot Khachatourian, Liviu Prunaru, David Grimal, Remus Azoiței, Florin Croitoru, Perényi Miklós, Georgeta Stoleriu, Anatoly Krastev, Dieter Flury, Philippe Cuper, Alexei Nabiulin, Anton Niculescu, Mihai Ungureanu, Viniciu Moroianu, Maria Bieșu, Mihai Muntean, Marko Ylönen, Ilian Gârneț, Patricia Kopatchinskaja, Valentina Naforniță, Radu Marian, Răzvan Suma, *Alexandra Conunova*, Jean-François Antonioli, Balint Janos, Mark Drobinsky, Florin Ionescu Galați, Boris Andrianov, Daniel Podlovschi, Vlad Dimulescu, Thomas Pandolfi, Isabel Pantoja, Andrei Jilihovschi, Gintaras Janusevicius, Paolo Taballione, Antal Zalai, Daniel Goiți, Alexey Stadler ș. a.

DISTINCȚII ONORIFICE ȘI PREMII

[01/11/2016]

Desemnat prin decret prezidențial cu cel mai înalt titlu onorific al Republicii Moldova în domeniul culturii – „Artist al Poporului", pentru performanțe remarcabile și prestație scenică extraordinară

[01/10/2010]
Pentru merite deosebite în dezvoltarea și propagarea artei muzicale și activitate concertistică intensă, desemnat, prin decret prezidențial, cu titlul onorific „Maestru in Artă" al Republicii Moldova

[01/02/2012]
În semn de apreciere pentru merite deosebite și pentru contribuția adusă scenei lirice mi s-a conferit trofeul „Lya Hubic"

[15/01/2016]
Premiul „Gavriil Musicescu" acordat de către Ministerul Culturii al Republicii Moldova pentru contribuție excepșională la promovarea creației simfonice și prestație deosebită în spectacole de excepți

[01/02/2018]
Titlul onorific „Omul Anului 2017" la categoria Cultură, oferit de către revista VIP Magazin, pentru succese remarcabile și professionalism

[01/05/2019]
Titlul onorific „Cetățean de Onoare a raionului Călărași" în semn de înaltă apreciere, și recunoștință pentru contribuții meritorii în promovarea creației simfonice în spectacole de excepție

[01/12/2020]
Premiul pentru Excelență în Artă TVR Moldova, acordat pentru consolidarea spațiului cultural comun și contribuție la promovarea artei muzicale pe ambele maluri ale Prutului

[01/10/2021]
Premiul de Excelență pentru performanță în Arta Dirijorală conferit de către Uniunea Muzicienilor din Republica Moldova

[15/01/2022]
Premiul pentru Muzică, Omul Anului 2021 și trofeul Gânditorul de la Hamangia, acordat de postul de televiziune Jurnal TV în cadrul emisiunii „Vânturile, valurile"

COMPETENȚE DE COMUNICARE ȘI INTERPERSONALE

Numeroase apariții la posturi de Radio și Televiziune din R. Moldova, Romania, Spania, Grecia, Finlanda, SUA, Polonia, Rusia, Portugalia, Slovenia, Cehia și Belarusi

ACTIVITĂȚI SOCIALE ȘI POLITICE

[15/01/2010 – În curs]
Membru al Uniunii Muzicienilor din Republica Moldova

ACTIVITATĂȚI PEDAGOGICE:

[01/11/2010 – 01/05/2012]
Cursuri de orchestră (masterclas) la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj (professor asociat)

[15/01/2008 – 15/12/2012]
Masterclasuri de dirijat și de orchestră la Ohio University (SUA)

[01/09/2016 – 30/11/2023]
Professor asociat – cursuri de orchestră (masterclas) la Istituto Musicale „L. Boccherini" (Lucca, Italia)

[01/07/2000 – 30/06/2007]

Asistent al profesorului Dumitru Goia la „International Master Class" de dirijat, organizat de către Universitatea Națională de Muzică București și de Sala cu Orgă din Chișinău (colaborator angajat)

PROIECTE

[01/09/2004 – În curs]

Am realizat proiecte în colaborare cu: Franceconcert, Compania de Concerte de Stat a Rusiei „Sodruzhestvo", Agenția Națională de Impresariat Artistic Artexim, Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu" din Chișinău, LG Artist Management, Concerlírica Internacional, Promoconcert, Ambasada Statelor Unite ale Americii la Chișinău, Ambasada Republicii Federale Germania in Republica Moldova, Ambasada României la Chișinău, Ambasada Federației Ruse la Chișinău, Ambasada Spaniei in România, Ambasada României în Finlanda, Ambasada Regală a Norvegiei în România, Ambasada Republicii Cehe în Chișinău, Ambasada Republicii Ungare în Chișinău, Ambasada Italiei in Republica Moldova, Ambasada Poloniei la Chișinău, Ministerul Culturii al Poloniei, Instituția Medico-Socială de Caritate Hospice „Angelus", Alianța Franceză din Moldova, Ambasada Republicii Moldova la București, Ambasada Republicii Moldova in Federația Rusă, Proartin, PNUD Moldova, Teatrul „Eugene Ionesco", Rotary Club, KEDEM Chișinău, Institutul de Neurologie și Neurochirurgie din Chișinău în proiectul „Terapia prin Muzică", ONU Moldova, Gedeon Richter, Academia de Științe a Moldovei, Centrul de Știință și Cultură Rusă din Chișinău, St.Int.Opera Productions

-

COMPETENȚE ORGANIZATORICE

Anul 2005 – fondator al Philharmonic Proactive Orchestra, Chișinău, Republica Moldova

Anul 2017 – cofondator al Select Cvartet, Chișinău, Republica Moldova

COMPETENȚE LINGVISTICE

Altă limbă (Alte limbi):

Engleza

COMPREHENSIUNE ORALĂ B1 **CITIT** B2 **SCRIS** B2

EXPRIMARE SCRISĂ B2 **CONVERSAȚIE** B1

Rusă

COMPREHENSIUNE ORALĂ C2 **CITIT** C2 **SCRIS** C2

EXPRIMARE SCRISĂ C2 **CONVERSAȚIE** C2

Spaniolă

COMPREHENSIUNE ORALĂ A1 **CITIT** A1 **SCRIS** A1

EXPRIMARE SCRISĂ A1 **CONVERSAȚIE** A1

Niveluri: A1 și A2 Utilizator de bază B1 și B2 Utilizator independent C1 și C2 Utilizator experimentat

PERMIS DE CONDUCERE

Permis de conducere: B1

Permis de conducere: B