

SPICUIRI DESPRE UTILIZAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR AUTOHTONI

STORIES ABOUT THE USE OF POPULAR MUSICAL INSTRUMENTS IN THE CREATION OF INDIGENOUS COMPOSERS

GALINA CHIFORIȘIN¹¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0005-9964-5259>

CZU 780.6(478)

781.61:780.6(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2026.05>

În articolul de față autoarea își propune să prezinte o scurtă relatare despre modul de implementare a instrumentelor populare în creația componistică din Republica Moldova. În căutarea unor resurse sonore noi și a unei identități artistice proprii, compozitorii autohtoni au integrat tot mai frecvent instrumentele muzicale populare în muzica academică. Această orientare, determinată de dorința de originalitate, a condus la îmbogățirea paletei timbrale și la consolidarea expresiei identitare naționale. Instrumentele populare sunt valorificate nu doar ca sursă de culoare sonoră, ci și ca purtătoare de semnificații simbolice și expresive, prin preluarea intonațiilor, ritmurilor și tehnicilor de interpretare specifice folclorului. Ele sunt utilizate fie direct, în rol solistic sau de ansamblu, fie prin imitarea sonorităților orchestrei populare prin intermediul formațiilor camerale sau simfonice. Exemplele repertoriale alese spre analiză tind să demonstreze varietatea modalităților de integrare a instrumentelor folclorice și relevă capacitatea acestora de a genera structuri și sensuri noi în cadrul muzicii savante contemporane, evidențiind astfel sinteza originală dintre tradiție și modernitate.

Cuvinte-cheie: organologie, colorit, element identitar, sonoritate, timbru

¹¹ E-mail: iabanji.95@mail.ru

In this article, the author aims to present a short story about the implementation of folk instruments in compositional creation in the Republic of Moldova. In search of new sound resources and their own artistic identity, local composers have increasingly integrated folk musical instruments into academic music. This orientation, determined by the desire for originality, has led to the enrichment of the timbre palette and the consolidation of the expression of national identity. Folk instruments are valued not only as a source of sound color, but also as carriers of symbolic and expressive meanings, by taking over the intonations, rhythms and interpretation techniques specific to folklore. They are used either directly, as soloists or as an ensemble, or by imitating the sounds of the folk orchestra through chamber or symphonic bands. The repertoire examples chosen for analysis tend to demonstrate the variety of ways of integrating folk instruments and reveal their capacity to generate new structures and meanings within contemporary scholarly music, thus highlighting the original synthesis between tradition and modernity.

Keywords: organology, color, identity element, sonority, timbre

Introducere

Creația componistică din Republica Moldova este una vastă și diversă atât genuistic cât și la nivel de predilecție pentru majoritatea instrumentelor solistice, ansambluri instrumentale sau/și orchestră cu sau fără solist. Variind de la o perioadă istorică la alta, așa cum procesul de dezvoltare persistă în toate domeniile, la fel și în sfera componistică toate aspectele au evoluat: s-au înnoit tendințele, s-a îmbogățit spectrul de culori sonore, s-au ajustat diverse tehnici componistice, au evoluat diverse genuri muzicale, iar ca rezultat a apărut necesitatea de a concepe opusuri dedicate instrumentelor mai puțin tipice pentru muzica academică, astfel, compozitorii apelează la instrumentele muzicale populare. Această decizie, presupunem că a fost determinată de epuizarea resurselor standarde ale perioadei (instrumente, componență instrumentală, direcție stilistică, tematică, genuri, forme etc.), iar crearea lucrărilor destinate instrumentelor populare sau cu incluziunea acestora, ține de originalitatea și imaginația componistică individuală. Cu certitudine putem afirma că acest aspect conferă creațiilor un colorit național, dar și indică identitatea stilistică a compozitorilor. În acest sens, L. Răileanu menționează: „Folclorul instrumental moldovenesc oferă oportunități ample pentru utilizarea sa fructuoasă în compoziția profesională, datorită faptului că multe principii ale interpretării instrumentale populare au o anumită afinitate cu principiile artei profesionale”¹² [1].

Implementarea instrumentelor populare în practica componistică autohtonă

Datorită studiilor dedicate organologiei populare, aflăm că calificativul „popular” este atribuit instrumentelor doar dacă „realizează anumite funcții în relațiile vitale sau rituale ale poporului” [2 p. 68]. În cercetările lui V. Ghilaș, autorul specifică: „Sensul restrâns al termenului „popular”, prevede, în primul rând, ceea ce aparține poporului, care își are originea în popor, ce este creat de popor, specific unui popor, caracteristic culturii lui. Accepția lărgită a

¹² Traducerea din limba rusă aparține autoarei.

cuvântului semnifică ceea ce este făcut, elaborat pentru popor, creat pentru necesitățile poporului, accesibil tuturor...” [2 p. 68]. Totodată, se menționează: „În virtutea faptului că aria de răspândire a unor instrumente depășește cadrul muzicii tradiționale (în spațiul carpato-dunărean astfel de instrumente sunt vioara, violoncelul, viola, contrabasul, trompeta etc.), organologul german E. Stockmann a propus ca asemenea instrumente să fie numite „populare în sensul larg al cuvântului”, iar cele utilizate numai în practica folclorică (la noi – cobza, fluierul, buciul etc.) – „populare în sensul îngust al cuvântului” [2 p. 68].

Clasificarea actuală a instrumentelor este propusă de către organologul român Tiberiu Alexandru în lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului român*, în care ierarhizează instrumentele în patru categorii după modul de emitere a sunetului și după construcție: „*Idiofone* sau *autofone* (cu sunet determinat sau nedeterminat) al căror sunet este produs (prin lovire, frecare, ciupire sau suflare) de vibrațiile propriului corp (biciul, clopoței, drâmba, duruitoarea, pîntenii, talanga, toaca, zurgălăii); *membranofone* (cu sunet nedeterminat) cu una sau două membrane rigidizate prin întindere, al căror sunet este creat prin lovire sau frecare (buhaiul, darabana, duba, toba); *aerofone* (de lemn sau alamă) în care vibrează coloane de aer puse în vibrație fie direct prin buzele interpretului, fie printr-o deschizătură, numită gaură de fluier, fie prin fluier, fie prin intermediul anciei batante (armonica, buciul, cavalul, cimpoiul, clarinetul, cornul, flautul, fluierul, muzicuța, naiul, surla, taragotul, tilinca, trâmbița, trompeta); *cordofone* al căror sunet este generat de coarde rigizate prin întindere deasupra unei cutii de rezonanță amplificatoare, prin lovire (țambalul), ciupire (chitara, cobza, țitera), sau frecare (contrabasul, lira, vioara, viola, violoncelul)” [2 p. 71].

Despre fluier, Octavian Lazăr Cosma scrie: „Prin tonul său duios și cald, direct și intim fluierul a fost și rămâne unul dintre cele mai îndrăgite instrumente la români, precum și la strămoșii lor” [3 p. 30]. Rolul buciului, cornului și al trâmbiței îl aflăm la autoarea Gh. Sulițeanu, care în articolul său amintește: „Sub denumirile sale, instrumentele sunt cunoscute în folclorul tuturor românilor..., în domeniul instrumentelor muzicale propriu-zise...; aflate în patrimoniul cu valoare artistică, acestea îndeplinesc o funcționalitate preponderent social-estetică în cadrul unor obiceiuri” [4 p. 127].

Totodată, și naiul prezintă un interes „din punct de vedere al organogramei, ce evidențiază multiplele denumiri ale instrumentului sau particularitățile de construcție, posibilitățile sonore, răspândirea geografică, integrarea lui cu alte instrumente în ansamblu, finalitatea utilizării în mediul cultural..., componența: 1(2) viori + nai + țambal (mic) și cobză” [5 p. 218]. Tot despre componența instrumentală vorbește și N. Slabari în cercetarea sa, menționând: „În mediul rural vor fi cunoscute ansambluri ce îmbină vioara și cobza, iar pe la sf. sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea cobza va fi înlocuită cu țambalul. În funcție de amploare, vor fi cunoscute diferite

tipuri de ansambluri, fiind introdusă încă o vioară, un fluier sau nai” [6 p. 267]. Cât despre vioară, în cercetările lui T. Alexandru spicuim: „O primă consemnare a viorii în tradiția românească a fost făcută în 1633 de Nicolo Barsi la curtea domnească alături de un „collascione con tre cordi” (probabil kemanul turcesc) și de cimpoaie, surle, fluier și tobe” [7 p. 139].

Despre țambal Vladimir Babii scrie în studiul său dedicat organologiei: „Țambalul este un instrument complex și evident, cuprinde toate facturile muzicale și funcțiile orchestrale: de la melodie până la bas. Cât privește executarea elementelor de factură polifonică, instrumentul este în stare să interpreteze melodii discante și, în același timp, să mențină sunete pedale prelungi în registrul grav; să execute două melodii polifonice independente în formă de imitație sau mișcare opusă etc.” [8 p. 198].

Vedem că instrumentele populare prezintă un interes sporit datorită sonorităților și posibilităților tehnice, acestea sunt folosite pe larg în actul interpretativ și respectiv fiind utilizate în procesul componistic. Astfel, întâlnim naiul, fluierul, taragotul, țambalul, acordeonul, cavalul etc. în numeroase lucrări semnate de V. Burlea, T. Chiriac, E. Doga, V. Doni, B. Dubosarschi, I. Iachimciuc, D. Kitenko, Gh. Mustea, C. Rusnac, L. Știrbu ș.a. Iar instrumente precum sunt vioara, clarinetul, trompeta, contrabasul, violoncelul, mai nou și țambalul, specifice componenței orchestrei simfonice, sunt incluse și în orchestrele de muzică populară. În acest sens, compozitorii utilizează instrumentele menționate în unele cazuri la nivel de timbru sau arhetip, colorit, stilizare sau imitarea orchestrei populare prin intermediul celei camerale sau simfonice, totodată, întâlnim lucrări în care autorii imită sonoritățile instrumentelor folclorice prin intermediul celor academice.

De exemplu, Tudor Chiriac în lucrarea sa *Suita pentru nai, țambal, taragot și orchestra simfonică* utilizează instrumentele solistice populare pentru a reda direct specificul tradițional autohton prin intermediul sonorităților acustice ale instrumentelor abordate, tratarea genului de suită populară în care presupunem succedarea părților ce reies din titlul atribuit de autor. Monica Cengher într-un studiu afirmă: „Tudor Chiriac apare un fidel și convins reprezentant al ceea ce s-ar putea interpreta a fi curent folcloric..., deși se pot indica și alte nume de compozitori în care ethosul folcloric își are ponderea sa, riscăm însă afirmația că la nici un altul nu este o atât de intensă antrenare a inflexiunilor, modalismului și genurilor folclorice ca la Tudor Chiriac” [9 p. 28]. Tot în cercetarea autoarei identificăm și afirmația legată de interesul compozitorului pentru instrumentele populare, dar și scopul implementării acestora în procesul componistic: „Culoarea instrumentală reprezintă o altă fațetă a aportului adus de compozitor, urmărind menținerea spectrului oferit de aliajul instrumentelor populare” [9 p. 30]. Despre aceeași lucrare (*Suita pentru nai, țambal, taragot și orchestra simfonică*) aflăm: „Declanșatorul discursului este monodia naiului, se pot desluși în ea ecouri de doină, baladă, cântec liric, cântec de leagăn,

semnale de bucium. Partida orchestrală și cea a instrumentelor folclorice s-au contaminat, și-au împrumutat gesturi sonore specifice” [10 p. 131].

Ulterior, T. Chiriac face o altă variantă a creației și îi atribuie titlul – *Dacofonia Nr. 1*. Aici întâlnim un exemplu de efect sonor legat de redarea elementului identitar. Compozitorul scrie însuși despre acest opus, în cercetarea sa *Muzica românească de filiație ancestrală*: „În *Dacofonia Nr. 1* îmi propusesem să realizez o imagine muzicală cu atmosferă de panteism românesc. Motivul principal a s-a dovedit a foarte adecvat intențiilor mele componistice: intonațional, el reprezintă un cvartsextacord major descendent cu treapta a doua adăugată, cu oprire pe cvinta modului – caracteristic semnalelor de bucium și reprezentativ pentru anonimatul tradiției muzicale românești. Timbrul taragotului, ce amintește sugestiv buciumul, precizează o dată în plus arealul în care se produc „evenimentele sonore”, iar contrapunctul viorii prime, în registrul mediu și cel acut, conferă spațialitate acestei imagini sonore” [11 p. 102].

Un alt compozitor care apelează la elementele și sonoritățile folclorice este Constantin Rusnac. Unele din creațiile sale, cum sunt Piesa de concert *Sărbătoreasca* pentru orchestra de muzică populară, dar și *Sârba de la Trebisăuți*, fantezie pentru orchestra de muzică populară, reprezintă mostre folclorice dedicate orchestrei populare, respectiv, per ansamblu, toate caracteristicile sunt tipice și destinate muzicii instrumentale folclorice de popularitate.

Utilizarea elementelor folclorice o întâlnim și în lucrarea *La Movila Măgurii* pentru acordeon și orchestra simfonică semnată de Gheorghe Mustea, în care autorul imită sonoritatea orchestrei populare prin intermediul celei simfonice. Muzicologul Elena Mironenco într-un studiu dedicat stilului componistic al lui Gh. Mustea afirmă: „În fiecare sunet al oricărei dintre creațiile sale pulsează intonația populară vie. Natura muzicii sale o constituie însuși elementul național, și nu cunoștințele dobândite prin învățare” [12 p. 43]. Același principiu de imitare îl utilizează și Igor Iachimciuc în lucrarea *Ca la breaza*, dans pentru cvartetul de clarinete, iar citatul folcloric îl implementează în *Trenule* improvizație pe temă românească pentru violă și țambal.

Revenind la repertoriul lui Gh. Mustea, în acesta se regăsește și piesa *Monodie pentru țambal solo*, unde se prezintă tiparul folcloric – ritmul, intonațiile ca niște șabloane, dar la nivel macro de gândire componistică, lucrarea reprezintă sfera academică camerală. Încă un exemplu elocvent de interpătrunderea instrumentelor de uz folcloric în componența clasică orchestrală, este și opera *Ștefan cel Mare*. Aici compozitorul utilizează naiul, cavalul și țambalul cu scop de diversitate timbrală și culoare sonoră, dar și pentru a sublinia amprenta națională a discursului muzical. Foarte original implementează instrumentul naiul, compozitorul L. Știrbu în piesa *Săgețile memoriei*, în care naiul are partiție solo în stil folcloric susținut de fundal muzical tipic muzicii de estradă.

Unii dintre compozitorii autohtoni utilizează instrumentele populare cu scopul doar de a crea sonorități originale ce amintesc de spectrul folcloric, iar creațiile în sine sunt mostre tipice componisticii academice. Aici evidențiem o serie de lucrări: V. Burlea – *Paris*, vals pentru vioară, acordeon și orchestră, *Old memories (Amintiri de cândva)* pentru clarinet solo, *Clepsidra* pentru acordeon, violoncel și pian, *Starea a treia* pentru țambal solo; E. Doga – *Pârâiașul/Izvorașul* pentru acordeon solo; B. Dubosarschi – *Suita pentru țambal și cvartetul de coarde*, *Reflecție pentru țambal*, *Vivaldiana*: concert pentru nai și orchestra de cameră (referindu-se la această lucrare, T. Berezovicova menționează că textul muzical al acesteia reprezintă „un ciclu original scris pentru nai și orchestră, având o amprentă a muzicii baroce” [13 p. 59]); Al. Timofeev – *Concert pentru țambal și orchestră*; V. Rotaru – *Improvizație pentru țambal solo*, *Improvizația și tocatina*: două piese pentru țambal; I. Iachimciuc – *Suită de concert pentru țambal solo*, *Sunflower* pentru țambal și electronică, *Suită pentru țambal și cvartet de coarde* *Pe urmele lui Haydn*, care reprezintă alte mostre de utilizare a instrumentelor populare în muzica savantă.

La etapa actuală, putem afirma că instrumentele populare sunt incluse în lucrările de muzică cameral-orchestrală pentru a crea sonorități originale, de a evidenția elementul identitar, în a „caracteriza” unele personaje și a marca evenimente sonore, atmosfera respectivă etc. Această constatare se regăsește în opera *Ștefan cel Mare* de Gh. Mustea, în care cercetătoarea E. Mironenco subliniază: „Combinând mijloacele de expresie orchestrale cu timbrele vocale, manevrând cu diferite tehnici ale scriiturii, dinamicii, ritmului, tempoului, înălțărilor intonaționale, compozitorul a reușit să creioneze cu veridicitate caractere și cutume specifice locului și timpului acțiunii (Moldova de la sfârșitul secolului al XV-lea). Mă refer la calitățile individuale ale personajelor: angajare, bărbăție, curaj, înțelepciune, devotament față de țara sa în cazul lui Ștefan cel Mare; tandrețe și dragoste în cazul Mariei; dragoste filială și sacrificiu în cazul lui Alexandru; hidoșenia trădătorului Hroiote; talentul pictorului de icoane Zugravul ș.a. Stăpânind inventiv tehnica sonoristicii, Gheorghe Mustea modelează fonic o gamă largă de stări și fluctuații emoționale, cum ar fi frica, confuzia, groaza, singurătatea, bucuria, sentimentul de grotesc, sentimentul de dragoste etc.” [14 pp. 51-52]. Tot în această lucrare, în Actul I, Tabloul I, bucuria victoriei este reprezentată de *Dansul bărbaților* pentru nai și orchestră simfonică. Aici avalanșa stării emoționale de bucurie, entuziasm, de satisfacție ș.a. este redată prin ritmul speciei folclorice de dans – sârba moldovenească.

Concluzii

În urma analizelor realizate, se poate afirma că instrumentele de proveniență folclorică ocupă un loc important în practica componistică autohtonă, fiind utilizate în formule

instrumentale diverse și reflectând opțiuni estetice diferite ale compozitorilor. Integrarea acestora nu are doar un rol de evocare a tradiției, ci urmărește scopuri artistice mai ample, precum valorificarea identității naționale, evidențierea unor sonorități inedite și preluarea intonațiilor specifice folclorului în cadrul limbajului componistic academic. De asemenea, compozitorii recurg frecvent la recrearea efectului sonor al orchestrei sau al tarafului popular prin intermediul ansamblurilor camerale și al orchestrei simfonice. Diversitatea formelor de integrare a instrumentelor populare în diferite genuri și structuri demonstrează atât flexibilitatea acestui instrumental cât și capacitatea sa de a genera semnificații expresive și noi. În consecință, demersurile componistice se caracterizează printr-o abordare originală a sintezei dintre tradiția populară și limbajul muzical contemporan.

Referințe bibliografice

1. РАЙЛЯНУ, Л.А. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 96–110.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 6. București: Editura Muzicală, 1984. ISBN 978-9975-52-185-7.
4. SULIȚEANU, Gh. Fanfara în folclorul muzical românesc. *Muzica*. 1996, nr. 1, pp. 125–135. ISSN 0580-3713.
5. HABENICHT, G. Fr. J. Sulez (1781) despre nai. *Revista de Etnografie și Folclor*. 1965, t. 10, nr. 2, pp. 217–219. ISSN 0034-8198.
6. SLABARI, N. Aspecte istorice referitoare la apariția, evoluția și varietățile violinei în muzica tradițională românească. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4, pp. 264–270. ISSN 1857-2251.
7. ALEXANDRU, T. *Folcloristică, organologie, muzicologie*: în 2 vol. București: Editura Muzicală, 1978.
8. BABII, V. *Studiu de organologie*. Ed. a 2-a. Chișinău: „Elena V.I.”, 2012. ISBN 978-9975-4346-5-2.
9. CENGHER, M. Modele folclorice în creația lui Tudor Chiriac. *Muzica*. 1992, nr. 2, pp. 27–349. ISSN 0580-3713.
10. MIRONENCO, E. Tudor Chiriac – 60 ani de la naștere. *Arta*, 2009. Arte audiovizuale Chișinău: Epigraf, 2010, pp.131–132. ISSN 1857-1050.
11. CHIRIAC, T. *Muzica românească de filiație ancestrală*. Iași: Artes, 2006. ISBN 973-8271-21-5.
12. MIRONENCO, E. Specificul stilului componistic al lui Gheorghe Mustea. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 43-48. ISBN 978-9975-3521-6-1.
13. BEREZOVICOVA, T. Partita pentru nai și orchestră de Boris Dubosarschi: între baroc și contemporaneitate. *Arta muzicală*, 2022 pp. 59-66. ISSN 2345-1408.
14. MIRONENCO, E. Opera „Stefan cel Mare” de Gheorghe Mustea în așteptarea montării. In: *Gheorghe Mustea. Fațete ale identității creatoare*. Chișinău: UNU, 2021, pp. 48-56. ISBN 978-9975-3521-6-1.