

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

*ȘCOALA ROMÂNEASCĂ DE CONTRABAS ȘI APORTUL  
ACESTEIA LA ÎMBOGĂȚIREA REPERTORIULUI  
INSTRUMENTULUI*

*- REZUMAT -*

Doctorand:

**Iustin-Constantin Carp**

Conducător științific:

Prof. univ. dr. **Ionuț Bogdan Ștefănescu**

București, 2021

## Rezumat

Mi-am dorit ca în teza de doctorat cu titlul *Școala românească de contrabas și aportul acesteia la îmbogățirea repertoriului instrumentului*, rod al unei cercetări științifice diversificate și elaborate, să relev traseul școlii românești de contrabas, cu rădăcini puternic ancorate în spațiul cultural universal, precum și o parte dintre creațiile semnificative ale unor foarte valoroși compozitori români din secolul al XX-lea, determinate de stabilitatea și profesionalismul impuse de maestrul Joseph Prunner, întemeietorul școlii moderne de contrabas din care s-au desprins nume precum Ioan Cheptea (ai cărui discipoli au câștigat 20 de premii și medalii internaționale), Yoan Goilav, Ioan Țetel, Ștefan Thomasz, Wolfgang Güttler, Dorin Marc, Lucian Ciorăță, Botond Kostyák, Ovidiu Bădilă, Cătălin Rotaru sau Petru Iuga, personalități ale vieții muzicale mondiale, majoritatea dintre ei desfășurând în prezent și o activitate didactică în instituții de învățământ prestigioase din Europa și din America.

Alegerea lucrărilor de analizat are o profundă componentă subiectivă, spațiul limitat al prezentării, în cadrul tezei de doctorat, neoferindu-mi posibilitatea unei cercetări exhaustive. Din acest motiv am ales lucrări pe care le-am interpretat, de-a lungul anilor, în diverse concerte și recitaluri sau lucrări pe care doresc să le includ în repertoriul meu. Astfel, în această teză de doctorat prezint o imagine generică a muzicii românești dedicate contrabasului în secolul al XX-lea, prin selecția unor lucrări de referință din repertoriul instrumentului, unghiul abordării fiind acela al analizării diferitelor tipologii de gen: camerale (solo sau în ansamblu) și orchestrale (solo sau ca partener, într-un grup solistic).

### **I. Evoluția și asimilarea contrabasului în rândul instrumentelor cu potențial solistic**

Istoricul contrabasului dezvăluie un traseu similar cu al celorlalte instrumente cu coarde și arcuș. Acesta a început să fie utilizat în formule camerale (mai apoi, în orchestre) încă din zorii Barocului, sub forma „viorii bas” (*violone*). Necesitatea existenței instrumentelor care să acopere registrul grav devine evidentă în această perioadă, în care muzica instrumentală începe să se distingă în spațiul expresiei artistice, reducând influența scriiturii vocale/corale renaștentiste. În perioada cuprinsă între ultimii ani ai secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, contrabasul a fost într-o continuă evoluție de formă, material de construcție, acordaj, material utilizat în fabricarea coardelor și a arcușului. Prin urmare, creația dedicată instrumentului (precum și uzul acestuia în orchestră) se raportează la aceste

specificații. Începând cu anii 1840, contrabasul își stabilizează caracteristicile moderne, evoluția trecând în planul tehnicii interpretative și instrumentale.

Astfel, primul capitol tratează problematica instrumentului din perspectivă istorică, realizând o trecere în revistă a evoluției contrabasului și a diverselor acordaje promovate de-a lungul timpului, până în secolele al XX-lea – al XXI-lea. Problematika acordajului și a evoluției istorice ocupă spațiul primelor două subcapitole, iar ultimul subcapitol pune în discuție proiecția instrumentului în secolul al XXI-lea, concluzia fiind aceea că eflorescența estetică și diversitatea creatoare care include și contrabasul sunt de o mare bogăție expresivă. Racordarea permanentă a muzicienilor români la noile descoperiri ale avangardei internaționale, capacitarea tehnic-expresivă a instrumentelor, abordările diferite ale conceptelor de construcție muzicală sunt elemente grefate pe fondul celor mai adânci straturi folclorice asumate și stilizate, reprezentând punctul forte al particularizării creației noastre moderne și contemporane în contextul muzical european și universal.

Instituționalizarea învățământului, parte importantă a programului pașoptist, se produce în Țările Române, în anul 1864 (legea învățământului) și face parte din pachetul de reforme promulgate de către Alexandru Ioan Cuza. Prin aceasta se dorea accesul la educație al tuturor copiilor, indiferent de statut, în vederea reorganizării structurilor societății și a deschiderii către modernism. În acest context, privit mai larg, în cadru cultural, înființarea celor două Conservatoare, de la Iași (în anul 1860) și București (în anul 1864), solidifică bazele pe care se va construi o școală românească de muzică racordată la contextul european. Școala românească de contrabas este parte integrantă a școlii muzicale românești încă de la începuturi, prin instrumentiștii occidentali stabiliți aici, care au creat condițiile dezvoltării acesteia.

Delimitarea capitolului produce existența a două subcapitole. În primul dintre acestea am oferit o imagine asupra învățământului muzical din Europa, în secolul al XIX-lea, făcând o sinteză a înființării școlilor de muzică (a liceelor și a Conservatoarelor), în paralel cu înființarea claselor de contrabas. Astfel, am realizat scurte prezentări cronologice ale școlilor italiană, franceză, rusă, germană, cehă și austriacă. În cel de-al doilea subcapitol am făcut o prezentare a condițiilor socio-istorice care au generat instituționalizarea învățământului în Țările Române în secolul al XIX-lea, în care evoluția se produce în trepte și pe mai multe niveluri sociale, culturalizarea poporului român datorându-se, mai întâi, turneelor trupelor de operă din Occident, iar mai apoi adoptării limbajelor muzicale ale acestor trupe și transfigurării lor, în contextul ethosului popular. Totodată, ca parte integrantă a acestui subcapitol, am realizat o sinteză, precum și o prezentare mai extinsă a școlii românești, cu o privire mai amănunțită asupra înființării claselor de contrabas în diverse zone ale țării (Cluj, Iași și București).

## II. Joseph Prunner – fondator al școlii moderne de contrabas din București

Joseph Prunner a activat ca prim-contrabasist al Filarmonicii timp de 48 de ani, iar ca profesor la Conservatorul bucureștean, până în momentul pensionării, în anul 1960. În paralel, a fost contrabasist al orchestrei Operei timp de 30 de ani. De asemenea, a susținut recitaluri și concerte în România și în importante centre culturale europene. Totodată, a realizat numeroase transcripții, îmbogățind repertoriul contrabasului cu valoroase repere ale literaturii muzicale universale, fiind și un stimul pentru compozitorii care i-au dedicat lucrări importante, fapt care, de asemenea, a contribuit la lărgirea repertoriului instrumentului. În afara acestei activități pe multiple planuri, a contribuit decisiv la stabilizarea principiilor teoretice și practice de studiu al instrumentului, prin crearea unei metode de contrabas (*Studii progresive pentru contrabas*) utilizate în circuit intern, la clasă, și publicată ulterior, în anul 1955.

*Tarantella*, de Eduard Madensky, este una dintre lucrările cu care Joseph Prunner și-a câștigat reputația de virtuoz. Această piesă, compusă de către profesorul vienez al contrabasistului român, exploatează virtuozitatea instrumentului la limitele sale superioare. Lejeritatea în tempo rapid, fluenta exprimării ideilor tematice, salturile bruște, ce rup discursul muzical, sunt elemente care necesită o pregătire temeinică din punct de vedere tehnic, pregătire așezată pe o bază solidă. Această piesă este o piatră de încercare pentru orice contrabasist, iar elogiile pe care presa străină și muzicieni valoroși din toată lumea i le-au adus lui Joseph Prunner denotă apartenența acestuia la nivelul cel mai înalt al interpretării.

• Pleiada de contrabasiști pe care Joseph Prunner a format-o direct, în cele șase decenii în care a activat în cadrul corpului profesoral al Conservatorului bucureștean, și indirect, prin transmiterea artei sale de către discipolii săi, este, de asemenea, un subiect amplu dezvoltat. Principiile sale de studiu și de percepție a muzicii sunt transmise, azi, în toată lumea, prin eflorescența instrumentiștilor formați la clasa sa. Contribuția lui Joseph Prunner la îmbogățirea materialului didactic a fost extrem de consistentă, rezultatul direct al activității pedagogice fiind sintetizarea unei metode de contrabas, ce a fost publicată în anul 1955, la Editura de Stat pentru Literatură și Artă. *Studii progresive pentru contrabas* este o culegere de exerciții, game și formule de studiu care facilitează stăpânirea unei tehnici bune în intonarea gamelor și a intervalelor în modul minor melodic.

Activitatea artistică a lui Joseph Prunner cunoaște laturi expresive diverse și complementare. Primordial instrumentist și pedagog, Prunner a contribuit și la lărgirea repertoriului pentru contrabas, prin efectuarea unor transcripții atât din repertoriul viorii, cât și din cel al violoncelului. Am ales pentru analiză, din bogata arhivă de aranjamente, *Partitele*

pentru vioară solo, BWV 1004; BWV 1006, de Johann Sebastian Bach; *Siciliana pentru vioară și pian*, op. 1, nr. 1, de Constantin Nottara; *Sonata I pentru violoncel și pian*, op. 5, nr. 1. de Ludwig van Beethoven; și *Sonata I pentru violoncel și pian*, op. 38, de Johannes Brahms.

Carierea fulminantă a lui Joseph Prunner a produs efecte nu doar în rândul instrumentiștilor vremii, dar și în cadrul breslei compozitorilor. Astfel, autori precum Filip Lazăr sau Stan Golestan se înscriu în cercul creatorilor ce i-au dedicat lucrări contrabasistului austriac naturalizat român.

Principiile pedagogice de instruire utilizate de către Joseph Prunner în pregătirea studenților săi vizau însușirea unor elemente de bază, peste care se suprapunea aportul individual. Profesorul Prunner utiliza metodele moderne de educare a viitorilor muzicieni, pregătindu-i pentru o dublă carieră: de interpret și de pedagog. Dintre principiile sale de bază, care au constituit fundamentul dublei sale activități, îl desprind pe cel mai important, sub guvernarea căruia stă întreg edificiul artistului: studiul interpretului ca și cum ar fi pedagog și predarea instrumentului ca și cum ora de curs ar fi pregătirea unui recital. Contopirea celor două elemente – profesoratul și cariera artistică – sunt privite de către Prunner în complementaritate. Pe terenul fertil al moștenirii pe care profesorul Prunner a lăsat-o au răsărit, au înflorit și s-au dezvoltat, rând pe rând, generații întregi de tinere talente, care, la vremea lor, au avut șansa să fie întâmpinate de un dascăl înzestrat cu înaltă competență, cu pasiune și cu o nețărmurită tenacitate. După momentul pensionării sale, produsă în anul 1960, la clasa de contrabas a Conservatorului bucureștean au fost numiți asistenți cu drept de predare doi dintre foștii săi studenți: Ioan Cheptea și Ioan Țetel. Un alt fost student al maestrului, Yoan Goilav, a plecat definitiv din țară încă dinainte de momentul pe care-l descriem, desfășurând, ulterior, o activitate didactică ferventă în Elveția, la Basel și la Lausanne. Mai târziu, preia ștafeta maestrul Ștefan Thomasz, prim-contrabasist al Filarmonicii „George Enescu”, alăturându-se mediului universitar în anul 1993. Catedra bucureșteană de contrabas este îndrumată astăzi de Ștefan Thomasz împreună cu Săndel Smărândescu, solist instrumentist al Orchestrei Naționale Radio și cadru didactic asociat al Universității de Muzică din București.

Întrucât opera pedagogică a maestrului poate fi observată prin prisma instrumentiștilor pe care i-a format – direct sau indirect –, în ultimul segment al capitolului am realizat prezentări biografice ale unora dintre instrumentiștii de succes, răspândiți în întreaga lume sau care activează în țară. Dintre discipolii și continuatorii săi, i-am amintit pe Yoan Goilav, Ioan Țetel, Ion Cheptea, Ștefan Thomasz, Wolfgang Güttler, alți absolvenți (Dumitru Ionescu, Virgil Damaskin și Pârvu Boerescu), Ovidiu Bădilă, Dorin Marc, Lucian Ciorăță, Botond Kostyák, Cătălin Rotaru, Petru Iuga, Săndel Smărândescu, Sorin Orcinschi, Gabriel Duffau-Vacariu,

Ioan Baranga, Lubima G. Kalinkova-Shentov, Mihai Onete, Andrei Mihăilescu, Vladimir Toma, Răzvan Popescu și Magor Szász, Johnny Răducanu și Decebal Bădilă (contrabasiști români de jazz asociați cu clasa lui Joseph Prunner).

### III. Lucrări de referință ale creației românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea

Creația românească dedicată contrabasului, în secolul al XX-lea, se asociază traiectelor stilistice complexe și variate care domină estetica veacului trecut. Instrumentul este folosit în muzica cultă ca instrument de ansamblu dar și în posturi solistice, fiindu-i dedicate lucrări diverse. Am delimitat acest capitol în patru subcapitole, corespunzătoare celor trei direcții principale în care regăsim contrabasul în creația cultă (lucrări pentru contrabas solo, muzică de cameră cu contrabas și creație concertantă), cu o introducere în care am realizat o prezentare generică a muzicii românești pentru contrabas în secolul al XX-lea.

*Eppur si muove...* pentru contrabas solo, de Tiberiu Olah este o creație în care compozitorul își începe demersul artistic plecând de la citatul atribuit omului de știință renescentist Galileo Galilei și creionează un univers sonor extrem de pregnant, atât în ceea ce privește mijloacele tehnice utilizate, cât și la nivel global, integrator, al senzațiilor acustice. Piesa se caracterizează prin acumulare și spațializare. Pe parcursul desfășurării motivice, care sunt statice ca impulsuri sonore, dar într-o continuă dezvoltare de registru, în ascendență permanentă, compozitorul folosește aproape întregul ambitus al instrumentului. Din punctul de vedere al configurației tematic, Olah folosește tehnici minimaliste de expresie: reducerea drastică a elementelor motivice la forma lor cea mai intimă, la esența lor (întreaga piesă propune desfășurarea unei celule melodice alcătuite din intervalele secundă mică – terță mică); utilizarea punctualismului, pentru a sublinia pregnanța anumitor sunete din discursul muzical.

*Sonata pentru contrabas solo*, de Cornel Țăranu reprezintă un important reper al repertoriului românesc dedicat contrabasului, prin problemele de agilitate interpretativă pe care aceasta le propune, complementare viziunii incandescente a întregului. Permanentă oscilație între tradiționalism și modernism, combinarea perfectă a scriiturii normale, ordinare, cu aceea specifică mijloacelor de expresie proprii avangardei, precum și bogata paletă de efecte timbrale realizate în apanajul contextual al posibilităților tehnice ale contrabasului reprezintă punctele de interes care, prezentate voit conflictual în desfășurarea lucrării, argumentează dihotomia clasică a genului sonatei. Viziunea întregului prezintă o formă de exprimare minimal-tematică, elementul definitiv fiind descoperit în modelele de dezvoltare motivică. Lucrarea reprezintă

o culme în repertoriul românesc pentru contrabas, prin multiplele modalități de organizare sonoră, prin procedeele tehnice inventive și prin diversitatea manierelor de emisie, asociată efectelor și alternanței acestora cu pozițiile normale de atac.

*Evolutio „73” – Sonată pentru contrabas solo*, de Lucian Meșianu, se bazează pe metamorfoză. Principiul componistic rezidă în transformarea unor sonorități dominate de efecte (în care regăsim structuri elaborate din analiza spectrală, electronică a sunetului) într-o piesă muzicală cu aspect tradițional, care, în final, redă o temă simplă, cuceritoare prin melosul de esență arhetipal-folclorică. Transgresiunea de la caracterul „electronic” la relevarea purității melodice tonal-modale se constituie în evoluția sonoră, în care, treptat, compozitorul renunță la efecte și își canalizează inspirația în structuri cu caracter serial, structurile matematice determinând particularități ritmice sau melodice. Configurarea lucrării a fost produsă cu ajutorul computerului, acesta generând elementele de bază ale discursului muzical. Reperle matematice prilejuiesc o ordonare logică a elementelor muzicale și o configurare a melosului, ca organizare motivică. Secțiunile componente au pondere inegală în excursul sonor: prima constă în evoluția de la sonorități de un haos controlat, în care sunetele se izbesc unele de altele, precum atomii, forța vibrației frecvențelor și procedeele matematice generând, treptat, ordine, sunetele începând să se „caute” unele pe celelalte și să se ordoneze; a doua secțiune este reprezentată de un segment muzical în care sunetele sunt organizate într-o expunere coerentă, din punctul de vedere al melosului tradițional. Această viziune articulară determină o mare discrepanță între cele două secțiuni, însă se racordează la conceptul evolutiv al lucrării, în care componenta principală a expunerii tematice este reprezentat de metamorfozarea haosului în structuri ordonate (*Evolutio*).

*Tempi pentru contrabas solo*, de Adrian Pop, prezintă o scriitură complexă, în care notația tradițională se îmbină cu o paletă de efecte specifice muzicii din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Ritmica are două variante de expresie sonoră: notată exact, în măsură, intonarea trebuind să fie riguros executată; notată liber, în afara unor spații metrice predeterminate, cu alură improvizatorică. Acești doi „tempo” se află într-o permanentă alternanță. Totodată, compozitorul notează, în legenda partiturii, că „Tempo II” trebuie să fie „moderat spre rapid, cu expresie de swing”, fapt racordat la interesul lui Pop pentru muzica jazz. În notarea ritmică din segmentele aparținând „Tempo I”, compozitorul utilizează formule grafice atemporale, gen linii de lungimi diferite sau sugestii de *vibrato* ori *glissando*, caracterul improvizatoric fiind datorat inexactității temporale. Acest aspect sugerează o gamă largă de expresii sonore. Configurația tensională a lucrării propune un arc de cerc, ulterior atingerii zonei

de climax sonoritatea disipându-se treptat, până la dispariție. Acumularea tensională se produce atât prin aglomerarea scriiturii, cât și în plan dinamic și al consistenței discursului muzical.

*Movemur V, pentru contrabas și percuție*, de Iancu Dumitrescu, reprezintă un cadru larg de spațializare sonoră, în care scriitura este dominată de efecte atât în știma contrabasului, cât și în cea de percuție, reprezentată de cinci cinele și un gong. Sunetul cinelelor, de diferite mărimi, produs cu arcușul contrabasului este amplificat, preluându-i-se anumite frecvențe care realizează un spațiu sonor bine controlat. Notația este modernă, iar compozitorul oferă sisteme duble, în care se regăsesc atât modalitățile de producere a sunetului, cât și efectul real, audibil. Acest tip de notație îi oferă instrumentistului viziunea proiecției sunetului, ajutând la înțelegerea traiectului acustic pe care acesta îl are de parcurs. Din punct de vedere agogic, lucrarea este atemporală, raportat la dimensiunea tradițională, ritmica interioară și spațializarea în timp fiind determinate de grupuri de scriitură în casetă și de evoluția în secunde. Totodată, indicația agogică generală a lucrării (*Estatico improvisando*) este o indicație de caracter, sugerând trăirea afectivă de redat, nu tipologia de mișcare în timp.

*Basse-Danse* pentru contrabas solo, op. 178, de Liviu Dănceanu, este o lucrare cu structură clasică, având patru secțiuni care se succedă fără pauză, în arhitectura renescentistă a tipului de dans utilizat ca pretext componistic. Liviu Dănceanu folosește trei *branle* și un *tourdion*, acestea determinând structura de patru secțiuni a piesei. Articulațiile se succedă într-un arc tensional ascendent, care culminează cu ultima secțiune, cea mai explozivă și spumoasă din întreaga piesă. Scriitura utilizată reprezintă o combinație între cea tradițională și efecte. Toate elementele de tehnică instrumentală, tradițională sau extensivă, se regăsesc pe parcursul piesei, determinând savoarea evoluției melodice și diversitatea structurilor sonore. Varietatea mare de modalități de emisie și atac, racordată la diversitatea nuanțelor, în raport cu parcimonia elementului melodico-ritmic, altfel dominat de o oarecare redundanță, prin forma minimalistă și repetitivă, fac ca această piesă să fie deosebit de spectaculoasă pentru recitalurile solistice, prin vivacitatea expresiei sale generale. Această miniatură reprezintă chintesența stilului volatil, compozit, cumulativ estetic al autorului.

*Distikhon I și II* pentru flaut și contrabas, de Tudor Ciorrea, este o piesă în două părți cu o alăturare timbrală aparent antagonică. Distanța mare de registru în care activează fiecare dintre aceste instrumente, precum și diferențele de timbru și emisie nu reprezintă dezavantaje pentru compozitorul român, ci mai degrabă, provocări, cărora le face față cu brio. Melosul popular, proto-stilemă a lucrării, este tratat în manieră volatil-academică, Ciorrea realizând un melanj sonor absolut special, coerent și intrinsec natural între cele două instrumente, care își



predau unul altuia discursul muzical și configurează un concept acustic care propune o logică estetic-afectivă de o debordantă natură. Melopeea extrem de lirică și expresivă a primei părți este evidențiată prin contrastul plin de incisivitate și vioiciunea celei de-a doua. Cele două fațete fundamentale ale unui discurs instrumental (expresivitatea și virtuozitatea) sunt prezentate în opoziție frustă, realizată la nivelul întregului spectru de parametri tehnic-muzicali.

**PaROdiSSINiana**, de Tiberiu Olah, este o glumă muzicală subtil ancorată în contextul tehnicii componistice a citatului. În cadrul acestui opus, Olah exploatează la maximum valențele ansamblului cameral al partidelor de coarde grave, mai precis, două violoncele și două contrabasuri. Lucrarea originală folosită ca bază a citatului este un *Duet pentru violoncel și contrabas* compus de Rossini, iar „comentariile” sunt atașate unui alt duo instrumental care are aceeași configurație timbrală, inserat în discursul muzical original. Olah preia din duetul original al lui Gioacchino Rossini doar partea I a lucrării, la care adaugă pastișe sonore din creația aceluiași compozitor făcând ca opusul rezultat să aibă o structură mozaicală, stil muzical ce avea mare înrăurire asupra creatorilor români din a doua jumătate a secolului al XX-lea. „Comentariile rossiniene” ale compozitorului român reprezintă preluări din câteva momente arhicunoscute ale operei *Bărbierul din Sevilla*, inserate cu fină ironie în discursul muzical original al duetului. Structura piesei propune o delimitare în două „acte”: o primă mișcare constă în utilizarea primei părți a duetului de Rossini la instrumentele secundare, instrumentiștii primi teatralizând diverse momente și structuri melodice integrate fin peste textul muzical original; urmează o parte secundă, legată de prima prin continuitatea numărării măsurilor, ce propune o scenă în care rămân doar instrumentiștii primi, în care lumea sonoră se schimbă, se dinamizează, culminând cu Coda, în care discursul muzical ajunge la paroxism, ultimul gest muzical fiind reprezentat de strigătul cântat „Che furia!”. Din punct de vedere interpretativ, lucrarea oferă posibilități multiple de realizare a planului comic, fiind o combinație extrem de interesantă între redarea corectă și expresivă din punct de vedere instrumental și jocul actoricesc exacerbat, emfatic.

**Introducere, Arie și Canon** pentru contrabas și percuție, de Adrian Pop, este o lucrare în care compozitorul îmbină armonios forme de expresie clasic-baroce cu o manieră de redare modernă, care reliefează ancorarea sa în contemporaneitatea vremii în care a creat această piesă. Utilizarea ansamblului de percuție, precum și întreaga paletă de efecte încredințată contrabasului sunt elemente de mare popularitate în deceniile superioare ale secolului al XX-lea. Structura celor trei mișcări componente, prezentată sub forma unei suite neoclasice/neobaroce, exprimă universalitatea și atemporalitatea creației. Alcătuirea

tripartită propune abordarea a trei universuri sonore diferite, ca ethos și exprimare afectivă, care se succedă într-o manieră disimulat detensionată, ce spectralizează informația muzicală pe o „așezare” a elementelor componente într-un firesc atemporal, specific conceptelor muzical-filosofice dominante la mijlocul secolului al XX-lea. Observăm, în întreaga piesă, cum procedeele *jazzy* sunt utilizate într-o manieră proprie. Adrian Pop nu preia direct o scriitură specifică jazzului, ci împrumută anumite tehnici pentru tratarea elementelor specifice muzicii culte. Astfel, ramificațiile stilistice întrepătrund două lumi sonore diferite, care folosesc același material tehnic.

*Cumpăna porții (Le Chadouf de la Porte)*, de Octavian Nemescu, este o lucrare camerală în care compozitorul folosește un bogat arsenal sonor pentru redarea spectrală a unor motive melodice redundante, minimaliste și oarecum repetitive. Piesa abordează un spațiu complex de exprimare, banda magnetică fiind prelucrată astfel încât să existe un dialog între sunetul preînregistrat și prelucrat și cel real, acustic, produs de instrumente în regim live. Instrumentele sunt folosite pentru redarea unor sunete dominate de efecte. Scriitura instrumentală propune o varietate de modalități de atac/emisie care, în complementaritate cu sunetul de pe banda magnetică, creionează un univers spectral, difuz, ce evoluează sub o boltă acustică variată. Prima secțiune a piesei este dedicată contrabasului, în dialog cu banda magnetică și vibrafonul, iar în a doua secțiune instrumentul solist predă ștabela ansamblului, alcătuit din pian-celestă, glockenspiel, carillon, vibrafon, fierăstrău, clopote și gong, ansamblu aflat în dialog cu aceeași bandă magnetică, ce asigură unitatea de ansamblu, elementele distinctive sonor aparținând acestuia fiind comune celor două secțiuni.

*Concertul pentru contrabas și orchestră de coarde*, de Mihai Moldovan, are o alcătuire clasică, succesiunea părților fiind realizată contrastant, *repede – lent – repede*. Procedeele componistice arhetipale se regăsesc în privirea de ansamblu, precum și în conductul structural, dar aceste tipare sunt esențializate și condensate, întregul compendiu de elemente de ordin tehnic-componistic fiind subsumate organizării motivice. Discursul sonor este original și agresiv-novator, urmând un traiect ascendent, prin prisma organizării structurale, în forma sa arhetipal-clasicizantă. Evoluția tensională se produce, formal, de la o *Intrada* grefată pe forma aparent liberă de lied, până la o formă de *Sonată* bine structurată și organizată, trecând printr-o *Arie* expresivă, în care elementele sonore, disjuncte de constrângerile formal-structurale, relevă o interiorizare profundă a unui discurs muzical viu, liric și motivant. Bolta tensională pe care Mihai Moldovan o arcuiește, de la prima măsură până la ultima, urmează un traseu sinuos, cu dese „ruperi de ritm” (caracteristice antagonismelor de stare afectivă), compozitorul propunând

o exprimare artistică fluentă și lejeră, extrem de fluidă în esența sa intrinsecă, arhetipal apartenență morfologiei modale. Sonoritatea concertului, per ansamblu, denotă motricitate. Evenimentele sonore se succedă cu repeziciune, acesta fiind rezultatul direct al utilizării micro-structurilor modale în organizarea motivică.

*Elegia II pentru violoncel, contrabas și orchestră de cameră*, de Anatol Vieru, însumează particularitățile stilistice ale compozitorului din întreaga sa perioadă de creație. Regăsim elementul modal și racordul la folclor în forța sa plenară, precum și inserții seriale și fluiditate enesciană. Lucrarea se bazează pe extrapolarea și redimensionarea afectivă a texturilor sonore. Întregul univers sonor este arcuit ca o boltă, în care instrumentele soliste apar din discursul orchestral, detașându-se din masa acustică, creată cu intenția evidentă de sintetizare și abstractizare, ulterior excursul acestora devenind coerent și independent, pentru ca, spre final, în Coda, să revină la matricea sonoră propusă în debutul lucrării, ca o reminiscență a evenimentului muzical ce tocmai s-a încheiat și ca o deschidere către neant. Opusul are un caracter general intim, sonoritățile fiind majoritar catifelate, cu puncte culminante pregnante, a căror construcție tensională este realizată pas cu pas. Textura sonoră configurează un discurs sonor cu mobilitate permanentă, timbralitatea generală fiind operată, la nivel acustic, prin aderări/alipiri de module melodice și prin dispersări lineare ale acestora, totul fiind realizat treptat, muzica devenind astfel vie, însuflețită, într-o respirație continuă.

*Quartz Spieleauf der Suche nach Mozart...*, de Violeta Dinescu, este un concert pentru contrabas și orchestră ce are în alcătuire șapte părți, fiecare reprezentând observarea câte unei pietre prețioase derivate a cuarțului, rezonatoare cu spiritul mozartian: *Trystin*, *Prasiolith*, *Quarzglas (Sticlă de cuarț)*, *Tridimyt*, *Schwingquarz (Cristal de cuarț)*, *Dacit* și *Reliefschnitt im Ametyst (Tăietură în relief în ametist)*. Lucrarea este scrisă pentru contrabas cu acordajul BEAD (*si – mi – la – re*). Tempoul este majoritar liber, ceea ce oferă posibilitatea interpretării improvizatorice, structurile ritmice fiind flexibile. Totuși, pentru a evita o libertate ritmică absolută, există o ierarhie a valorilor de note. Știma solistică este activă permanent, iar din punctul de vedere al tehnicii instrumentale este dificilă, cu frecvente utilizări ale armonicilor artificiale, ale *glissando*-urilor și elementelor cromatice. Cu toate că autorul încurajează libertatea improvizatorică, notația specifică articulațiile și tehnica extensivă, cu ajutorul unei legende precise și clar exprimate. Lucrarea reprezintă o contribuție importantă la repertoriul contrabasului. Este, probabil, una dintre primele lucrări compuse în acordajul BEAD și demonstrează posibilitățile tehnice și expresive pe care le poate oferi acesta.

#### IV. Concluzii

Lucrările dedicate contrabasului solo în creația românească modernă și contemporană sunt racordate intrinsec la valorile culturale universale. Principiile de configurare tematică, utilizarea tehnicilor moderne de emisie și folosirea unei întregi și extrem de diversificate palete de efecte racordează muzica românească la ethosul general al secolului al XX-lea, determinat de o căutare permanentă a factorului novator. Creatorii români utilizează metode de omogenizare timbrală dintre cele mai diverse. Lucrările au amplitudine orchestrală, prin elaborarea planurilor tematice, scriitura solistică fiind încărcată de expresie și virtuozitate.

Paleta de efecte utilizată în cazul contrabasului beneficiază de o rezonanță specială, datorată mărimii instrumentului. Astfel, atât procedeele de emisie sonoră caracteristice muzicii clasice, tradiționale, cât și, mai ales, cele moderne beneficiază de o expunere judicios gândită în discursul muzical, racordată la funcționalitatea unor planuri tensionale care mustesc de spirit novator și inventiv.

Imersiunea de genuri diferite (inserarea momentelor de jazz în lucrările culte), exploatarea esenței modelelor arhetipale folclorice sau a celor de sorginte bizantină, interdisciplinaritatea (muzică și electronică), traseele estetice diverse, configurările arhitectonicii muzicale conduc la realizarea unor excursuri sonore de o rară bogăție. Stilistica modernă propune o mai largă paletă a variantelor de asociere timbrală decât în trecut, astfel încât lucrările solo devin, *de facto*, statutare în complexul estetic modern.

În **Anexe** prezint un *Index de studii și metode pentru contrabas, pentru începători și avansați; studii de orchestră pentru contrabas; ordonare alfabetică în funcție de numele autorului* (Anexa 1) și un *Catalog al lucrărilor pentru contrabas în creația românească* (Anexa 2).

Anexa 3 constă în prezentarea unor tabele cu formele tuturor lucrărilor analizate în prezenta teză de doctorat, în fiecare dintre acestea organizând alcătuirea structurală pe baza elementelor formale determinante pentru piesa respectivă. Astfel, dacă în creația barocă, clasică și romantică organizarea este realizată pe baza formelor clasice (secțiune, segment, tonalități), repartizate pe numere de măsuri, în ceea ce privește creația modernă și contemporană organizarea se raportează la secțiuni, fraze sau părți întregi de lucrare, organizate pe baza numerelor de măsuri sau a stării afective generale.