



ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de MUZICĂ

Maria-Magdalena BOROŞ-LAZĂR

**Ipostaza solistică a viorii în creația
muzicală extraeuropeană**

**The Soloistic Aspect of the Violin in
Extra-European Musical Creation**

REZUMAT

Conducător științific

Prof.dr. Stela DRĂGULIN

BRAȘOV, 2024



INTRODUCERE	9/5
CAPITOLUL I. SINTEZĂ A ETOSULUI LATINO-AMERICAN ÎN „FANDANGO” PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ DE ARTURO MÁRQUEZ.	14/9
1.1. PERSPECTIVĂ GENERALĂ	14/9
1.2. ARTURO MÁRQUEZ. SCURT ITINERAR BIOGRAFIC AL PERSONALITĂȚII CREATOARE.	15/9
1.3. CONCEPTE OPERAȚIONALE SPECIFICE PARADIGMEI MUZICALE DE DESCENDENȚĂ SPANIOLĂ.	17/10
1.3.1. Flamenco	17/10
1.3.2. Fandango	18/10
1.3.3. <i>Son</i>	19/11
1.4. PUNCTE DE CONFLUENȚĂ INTRAPARADIGMATICĂ ÎN FANDANGO PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ.	20/11
1.4.1. Partea I – <i>Folia Tropical</i> . Versatilitate interpretativă în cadrul variat al genului dansant.	21/12
1.4.2. Estetica timbrală a violonisticii spaniole virtuozice, reflectată în partea a II-a – <i>Plegaria (Chacona)</i> .	28/13
1.4.3. Elemente de stilistică interpretativă ale son huasteco în partea a III-a – <i>Fandanguito</i>	36/15
CONCLUZII	44/16
CONSIDERAȚII ASUPRA MANIEREI INTERPRETATIVE	45/-
CAPITOLUL II. VIOARA LA CONFLUENȚA DINTRE PROCEDEELE DE EXPRESIE SPECIFICE TRADIȚIILOR MUZICALE ARABĂ ŞI OCCIDENTALĂ: CONCERTUL „1001 DE NOPTI ÎN HAREM” PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ DE FAZIL SAY.	47/17
2.1. CUVÂNT INTRODUCȚIV	47/17
2.2. JUSTIFICAREA VIZIUNII COMONISTICE PROPRII LUI FAZIL SAY. SCHIȚĂ A PERSONALITĂȚII CREATOARE.	49/17
2.3. PREMISELE MUZICALE ŞI EXTRAMUZICALE ALE CONCERTULUI <i>1001 DE NOPTI ÎN HAREM</i> .	53/18
2.4. PERSPECTIVĂ COMPREHENSIVĂ ASUPRA MATERIALULUI MUZICAL AL CONCERTULUI <i>1001 DE NOPTI ÎN HAREM</i> .	57/18
2.4.1. Variațiile afectivității în partea I – <i>Allegro</i> .	57/19
2.4.2. Partea a II-a – <i>Allegro assai</i> ; periplu virtuosic în rândul ritmurilor orientale tradiționale.	70/20
2.4.3. Varietate timbrală prin imitație în partea a III-a – <i>Andantino</i> .	75/21
2.4.4. Partea a IV-a – glosar al materialului muzical dezvoltat în cadrul Concertului.	77/21



CONCLUZII	82/22
PERSPECTIVE DE INTERPRETARE	84/-
CAPITOLUL III. „FANTEZIA PE IMNURI VEDICE” DE LAKSHMINARAYANA SUBRAMANIAM ÎN CONTEXTUL UNIVERSULUI MUZICAL CARNATIC.	85/23
3.1. COORDONATE INTRODUCTIVE	86/23
3.2. SEMNIFICAȚIA ȘI IMPORTANȚA ACTIVITĂȚII INTERPRETULUI, MUZICOLOGULUI ȘI COMPOZITORULUI DR. L. SUBRAMANIAM	87/23
3.3. MUZICA CARNATICĂ	90/24
3.3.1. Raga	90/24
3.3.2. Tala	93/25
3.3.3. Vedele	95/25
3.4. FANTEZIA PE IMNURI VEDICE ÎN CONTEXTUL VIOLONISTICII DE TRADIȚIE OCCIDENTALĂ	96/26
3.4.1. Omogenitatea ansamblului în partea I – <i>Andante</i> .	99/26
3.4.2. Partea a II-a – <i>Lento</i> . Ipostazieri modale și continuitate formală.	105/27
3.4.3. Exacerbarea principiului responsorial în partea a III-a.	108/27
CONCLUZII	119/28
DISPONIBILITĂȚI INTERPRETATIVE ÎN LIMITA ȘI ÎN CONTINUAREA PARTITURII	120/-
CAPITOLUL IV. ADAPTAREA REPERELOR PROGRAMATICE LA VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ ÎN CONCERTUL „THE BUTTERFLY LOVERS” DE HE ZHANGHAO ȘI CHEN GANG.	122/29
4.1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE	123/29
4.2. ACTIVITATEA „MISIONARĂ” A COMPOZITORULUI HE ZHANHAO ȘI IDEALURILE ESTETICE COORDONATOARE.	125/29
4.3. PREMISE BIOGRAFICE ALE VIZIUNII STILISTICE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI CHEN GANG	126/30
4.4. PERSPECTIVĂ COMPREHENSIVĂ ASUPRA ASPECTELOR EXTRAMUZICALE ALE CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ THE BUTTERFLY LOVERS	128/30
4.5. LIANG ZHU – ANALIZĂ CORELATIVĂ A ASPECTELOR SEMANTIC ȘI TEHNICO-INTERPRETATIV	130/30
4.5.1. Introducerea. Opțiuni componistice inedite.	131/31
4.5.2. Expoziția. Particularitățile expresive impuse de tema iubirii – experimente tehnice.	131/31
4.5.3. Dezvoltarea. Reprezentări ale conflictului.	138/31
4.5.4. Ipostaza transfigurației în repriză.	144/32
CONCLUZII	145/33
REFLECȚII ASUPRA INTERPRETĂRII	145/-



CAPITOLUL V. TIMBRALITATEA JAPONEZĂ ŞI INOVAȚIA FORMALĂ ÎN CONCERTUL NR. 2 PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ DE AKIRA IFUKUBE.	147/34
5.1. PREAMBUL	148/34
5.2. AKIRA IFUKUBE – CADRU FORMATIV ŞI COORDONATE GENERALE ALE STILULUI COMPOSITIV	149/34
5.3. ANALIZĂ MULTINIVELARĂ A CONCERTULUI NR. 2 PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ	152/35
5.3.1. Partea I teoretică – Secțiunea I. Introducerea elementelor tematice și conceptualizarea timbral-afectivă.	155/35
5.3.2. Partea I teoretică – Secțiunea II. Mozaic frazeologic în elaborarea formală.	160/36
5.3.3. Partea a II-a teoretică - Secțiunea III. O perspectivă densă asupra lirismului.	166/36
5.3.4. Partea a III-a teoretică. Scherzoul lui Ifukube.	169/36
5.3.5. Partea a IV-a teoretică. Recapitulare în loc de repriză.	172/37
CONCLUZII	175/38
REPERE GENERALE ALE ABORDĂRII TEHNICE ŞI AFECTIVE	175/-
CONCLUZII FINALE, CONTRIBUȚII PERSONALE ŞI ORIGINALITATE	177/39
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	183/40
Lucrări teoretice și de muzicologie	183/40
Studii și articole	186/43
Bibliografie electronică	189/46
Partituri	191/48
ANEXA 1. PERSPECTIVA LUI FAZIL SAY	192/-
ANEXA 2. LISTĂ EXEMPLE ŞI TABELE	193/-
ANEXA 3. LISTĂ PUBLICAȚII ŞI RECITALURI	199/-
ANEXA 4. REZUMAT/ABSTRACT	201/-
ANEXA 5. CURRICULUM VITAE	203/-
ANEXA 6. DECLARAȚIE ORIGINALITATE	204/-

INTRODUCERE

Politica de expansiune a naţiunilor europene, cu precădere în cadrul celei de a doua etape¹, a generat o nouă realitate geo-politică de pe urma căreia cultura occidentală şi arta, în speţă, au avut de câştigat, printre altele, un bagaj de produse artistice realizate de pe urma fascinaţiei intelectuale pentru culturile orientale. Modul în care sursa de inspiraţie – în cazul nostru, elemente dintre cele mai diverse constituente ale culturilor în cauză – a fost cel mai adesea tratată de creatorii de produse culturale muzicale (de către compozitori) a gravitat în jurul prelucrării materialului original la nivel de limbaj. Întocmai unei traduceri, un oarecare element muzical oriental a fost ajustat şi, în cele din urmă, trasformat, astfel încât să fie facilitată transmiterea şi înţelegerea respectivului element, devenit mesaj redat în limbaj muzical, de către consumatorii vizaţi de creatorii conţinutului (compozitori occidentali). Astfel de exemple sunt numeroase. Mai puţin numeroase, însă, sunt cele în care etapa de prelucrare a materialului, în vederea facilitării receptării, este situată într-un plan secundar. Cel mai adesea, factorii care contribuie la conturarea acestei metode descind din apartenenţa autorului la o astfel de cultură extraeuropeană, ale cărei elemente definitorii sau constituente sunt fie citate, fie parafrazate, şi mai puţin prelucrate. Produsele culturale de acest fel vorbesc mai mult despre sursă ca atare şi aproape deloc despre profilul cultural şi educaţional al spaţiului în care aceste produse urmează să fie consumate, cu toate că îl incumbă la nivel subliminal. Având în vedere epuizarea spre care tinde procesul creativ, în urma fervorii dezvoltate în jurul şi în favoarea experimentului odată cu avangardismul componistic din prima jumătate a secolului anterior, considerăm că factorul care indică cea mai ridicată probabilitate în confirmarea longevităţii unei opere de artă este originalitatea. Elementele care acţionează spre atingerea acestui obiectiv pretind un grad de complexitate a viziunii creatoare care poate fi satisfăcut doar prin mijloace la fel de elaborate. Originalitatea, abordată din perspectiva prezentului, reprezintă un deziderat axiologic din ce în ce mai dificil de atins. Considerăm că o calitate subsidiară originalităţii, care nu o garantează, dar o anticipă, are la bază acele caracteristici care se înscriu sub incidenţa autenticităţii. Cu toate că autenticitatea împărtăşeşte parţial o definiţie cu originalitatea, subtilităţile semantice spre care poate încuraja o problematizare liberală a termenilor au determinat opţiunea pentru denominarea utilizată în contextul de faţă, care face distincţia între originalitate şi autenticitate. Calităţile care ar putea pretexta definirea unui produs cultural-artistic în liniile autenticităţii au de-a face cu legătura profundă, plurivalentă, dintre creator şi creaţia sa. Produsul de creaţie trebuie să vorbească despre creatorul său şi să indice spre o viziune creatoare multinivelară a acestuia. Autenticitatea produsului de creaţie pretinde, de asemenea, un grad al elaborării apt să

¹ Etapă materializată prin invaziile şi ocupaţiile proprii imperialismului incipient din primele decenii ale secolului al XIX-lea, subsecventă celei motivate de curiozitatea faţă de lumea extraeuropeană, specifică Renaşterii. (Ringmar, 2006, pg. 375)

incumbe și să mimeze complexitatea universului intelectual și afectiv al creatorului, manifestând o pronunțată stratificare semantică. Un produs de creație autentic presupune simplitatea evidenței unui anumit mesaj, codificat în limbaj muzical, care să se întrepătrundă, să devină sinonimă cu complexitatea de substrat, adresată în mod progresiv diferitelor niveluri de disponibilitate comprehensivă a receptorilor. Astfel, în timp ce autenticitatea, înțeleasă ca o interfață conjunctă între elementele individualității creatorului și profilul produsului de creație, îi conferă acestui produs originalitate, amploarea comprehensibilității sale multinivelare îl elevează axiologic. Acest preambul a definit unul dintre aspectele viziunii din perspectiva căreia am selectat eșantionul de produse de creație analizate în cuprinsul tezei doctorale, întrucât considerăm că toate cele cinci concerte incumbă elementele necesare pentru a fi investite atât cu atributul autenticității, cât și cu cel al originalității, care este facilitat sau chiar presupus de autenticitate.

Un aspect al viziunii asupra actualului demers de cercetare stă în strânsă legătură cu **argumentul** generativ al acestuia, și anume intenția de introducere în repertoriul violonistic românesc curent a unui corpus de lucrări pe cât de insuficient familiare, într-atât de valoroase pentru patrimoniul cultural universal și, totodată, din perspectiva valențelor tehnico-interpretative aparte pe care le incumbă. Exclusivitatea orientării asupra unor cadre culturale distincte de tradiția componistică europeană (în care am inclus filiera sa descendentă de peste ocean, Statele Unite) este motivată, pe de-o parte, de interesul personal în cunoașterea unor paradigme de limbaj muzical infuzate de etosul și estetica respectivelor culturi. Pe de altă parte, coordonatele arhitecturale proprii acestor limbaje dețin proprietățile necesare potențialului de a eleva orizonturile conceptualizării muzicale ale oricărui violonist la un grad de comprehensiune univarsală a diversității formelor și manierelor în care vioara este ipostaziată. Tocmai de aceea, unul din **obiectivele generale** ale tezei doctorale este de a contura o imagine de ansamblu asupra fiecăreia dintre culturile muzicale de referință – imagine încheată prin definirea și discutarea celor mai relevante concepte care conferă identitate și substanță acestor culturi și care au fost extrase fie din aspectele manierei componistice manifeste în materialul analizat, fie din elementele de tehnică și interpretare violonistică explicitate de partitura solistică, fie din substratul semantic al intenției creatoare. Cel de-al doilea obiectiv general vizează propunerea unui eșantion de lucrări muzicale care să acopere, în măsura posibilităților, o perspectivă comprehensivă asupra ipostazei viorii emergente dintr-o culoare culturală globală (cu excepția spațiilor geografice menționate).

Am selectat cinci paradigme cultural-muzicale dintre cele mai reprezentative pentru patrimoniul universal, a căror densitate istorică și profunzime identitară au generat viziuni componistice distincte asupra viorii, materializate în partiturile unor lucrări valoroase, autentice și originale. Întrucât obiectivul final al acestui demers de cercetare este incluziunea lucrărilor propuse în repertoriul violonistic românesc, un criteriu secundar în selecția eșantionului a presupus accesibilitatea partiturii din perspectiva educației artistice și deprinderilor tehnico-interpretative ale unui violonist apartenent mediului formativ autohton, integrat în paradigma

stilistică, estetică și conceptuală a școlii europene de vioară. Limbajul componistic în care au fost inserate conceptele muzicale proprii paradigmelor culturale de referință urmează coordonate familiare sub aspectele scriiturii și mijloacelor expresive, în timp ce nivelul informației specifice se situează fie în substratul limbajului (aspectul melodic, armonic, metric sau ritmic), fie în suprastratul său, manifestându-se în intenția interpretativă și prin anumite efecte sonore și timbrale vizate de dimensiunea semantică. Izolarea cercetării în perimetrul genului concertului este motivată de intenția prezentării unui material cât mai ofertant din punctul de vedere al reprezentativității viorii în contextul viziunii creatoare motivate de apartenența culturală a compozitorilor discutați, material a cărui dimensiune să fie în posesia mijloacelor de a atesta într-un grad cât mai amplu complexitatea informației structurale, stilistice, estetice, semantice și interpretative.

Teza doctorală este structurată în cinci capitole, fiecare dintre acestea fiind dedicat unuia dintre concertele pentru vioară și orchestră selectate, după cum urmează: *Fandango* de Arturo Márquez, *1001 de nopți în Harem* de Fazıl Say, *Fantezia pe imnuri vedice* de Lakshminarayana Subramaniam, *The Butterfly Lovers* de He Zhanhao și Chen Gang, respectiv *Concertul nr. 2* de Akira Ifukube. Capitolele urmăresc o configurație similară, generată de **obiectivele specifice** urmărite pe parcursul cercetării:

- Justificarea viziunii creatoare a compozitorilor abordați, în corelație cu backgroundul formativ specific;
- Conturarea paradigmei cultural-muzicale de apartenență a compozitorilor și, implicit, a concertelor discutate;
- Identificarea, prezentarea și aprofundarea comprehensivă a conceptelor-cheie care acționează înspre modelarea identității paradigmelor culturale de referință, regăsite în materialul muzical examinat și, astfel, utilizat ca sursă primară în demersul cartografierii conceptuale a respectivelor paradigme;
- Conceperea cazuisticii proprii fiecărui concert în parte, pornind de la elementele inedite, relevate în arhitectura componistică;
- Analizarea aspectelor coordonatoare ale limbajului, după caz, având ca punct de referință factorul specificității culturale manifest la nivel formal, melodic, armonic, metric, ritmic, estetic, semantic, programatic, stilistic etc.;
- Conceptualizarea ipostazei plurivalente a viorii în cadrul concertelor analizate, pornind de la abordarea componistică a disponibilităților sale tehnice, timbrale și interpretative;
- Propunerea unor abordări ale interpretării motivate de contextualizarea materialului muzical și de perspectiva personală asupra demersului interpretativ dezvoltată pe parcursul cercetării, în scopul unei reprezentări optime a intenției componistice.

Secțiunea dedicată considerațiilor concluzive reprezintă un cumul al observațiilor extrase pe parcursul analizelor multinivelare desfășurate asupra celor cinci concerte. De asemenea, intenționează să conceapă o perspectivă unitară asupra întregului demers de

cercetare, identificând substratul comun care traversează la nivel de abstract conceptele generatoare ale limbajului, în lumina culorii culturale globale din care au emers ipostazele viorii conceptualizate în cadrul tezei doctorale.

Capitolul I. Sintează a etosului latino-american în „Fandango” pentru vioară și orchestră de Arturo Márquez.

Specificitățile care au permis formarea identității viorii în spațiul geografic de referință al lucrării analizate în cuprinsul capitolului curent trebuie înțelese în speța condiționării culturale. Cu toate că *Fandango* de A. Márquez reprezintă un produs al manierei componistice occidentale, paradigma culturală din conturul căreia a emers a pus la dispoziția compozitorului o serie de mijloace de creație care să confere o amprentă personală, irepetabilă într-un context cultural universal.

1.1. PERSPECTIVĂ GENERALĂ

Am considerat oportună o analiză a modului în care vioara, observată în ipostaza ei solistică, poate confirma concomitent două roluri aparent incompatibile: cel perpetuat de îndelungata tradiție cultă occidentală, pe de-o parte, și cel de instrument de transmitere a unei tradiții folclorice, pe de altă parte. De asemenea, ca parte integrantă a tezei, capitolul dedicat Concertului „*Fandango*” contribuie la expandarea orizonturilor comprehensivității interculturale, întrucât reușește să sublinieze nu doar elementele de divergență dintre cele două paradigme, ci, concomitent, și pe cele de confluență, sintetizate în cadrul omogen al viziunii interpretative propuse.

1.2. ARTURO MÁRQUEZ. SCURT ITINERAR BIOGRAFIC AL PERSONALITĂȚII CREATOARE.

Cu deosebire în palmaresul său componistic se distinge *Danzón* nr. 2 pentru orchestră, compus în 1994. Aceasta este lucrarea care l-a propulsat pe compozitor în rândul producătorilor de repertoriu de relevanță internațională, cu prilejul includerii ei în programul de turneu al Orchestrei de tineret *Simon Bolívar*, dirijată cu această ocazie de Gustavo Dudamel în 2007.

Márquez este în prezent unul dintre cei mai proeminenți compozitori ai Americii Latine, care se bucură de o amplă recunoaștere internațională. Meritele sale au fost consemnate și răsplătite cu numeroase premii și distincții, atât în țara natală, cât și peste hotare. Dintre aceste distincții amintim Medalia „Mozart”², Premiul *Distinguished Alumnus* oferit de Institutul de Arte din California, Premiul Național pentru Arte și Științe, oferit de președintele mexicului, Felipe Calderón, în 2009, și *La Medalla de Oro De Bellas Artes de Mexico*, unul

² Premiu muzical în Mexic, administrat de Ambasada Austriei.

dintre cele mai reputeate premii mexicane dedicate realizărilor deosebite în domeniul artelor, oferit pentru prima dată unui muzician în 2006 – Arturo Márquez.

Din punctul de vedere al stilului componistic, formele și etosul muzicii tradiționale mexicane au conferit cel mai pronunțat contur estetic lucrărilor sale. Perspectiva sa muzicală înglobează amprenta diferitelor genuri tradiționale, precum *corrido*, *ranchera*, *cumbia*, bolero, *huapango*, *jarabe*, *pasodoble*, valsuri și polci. Cu deosebire se distinge ca element personalizator pentru estetica viziunii sale creative intenția expandării universului inspirațional, prin abordarea explorativă a limbajului, exprimat polivalent.

1.3. CONCEPTE OPERAȚIONALE SPECIFICE PARADIGMEI MUZICALE DE DESCENDENȚĂ SPANIOLĂ.

Întrucât fandango reprezintă termenul sub care se identifică atât un dans, cât și un gen de cântec tradițional spaniol, care s-a dezvoltat în principiu în cadrul tradiției flamenco (deși se poate manifesta și în afara acesteia), vom începe prin a oferi o perspectivă succintă asupra acesteia din urmă.

1.3.1. Flamenco

Această tradiție a originat în comunitatea gitanilor andaluzi din sudul Spaniei, ca un mijloc de expresie artistică a percepției comunității asupra experiențelor de zi cu zi ale indivizilor apartenenți comunității, din perspectiva unei ipostaze sociale defavorizate în raport cu populația albă băștinașă. Ipostazele flamencoului se manifestă sub o varietate de forme individualizate stilistic în funcție de regiunea de proveniență. Sunt identificabile mai bine de 50 de astfel de stiluri, în funcție de structura ritmică, mod, progresia acordică și forma strofică. În ansamblul lor, cad sub incidența termenului *palos* (Caballero, 2004).

1.3.2. Fandango

Un *palos* specific tradiției flamenco este fandango. După cum am menționat, se manifestă sub formă cântată și dansată. Cântecele în stil fandango este alcătuit, cel mai adesea, dintr-o secțiune instrumentală introductivă, care expune linia melodică ce urmează a fi variată pe parcursul celei de-a doua secțiuni, în cuprinsul câte unei strofe formate din patru sau cinci versuri octosilabice. Dansul integrează în structura sa câteva elemente ritmice specifice, și anume castañete, bătăi din palme și din picioare, pocnituri din degete. Tempoul dansului este unul progresiv ascendent.

1.3.3. Son

În Mexic, termenul de „fandango” desemnează mai degrabă o petrecere care pretextează oportunitatea comunității de a dansa și cânta, într-un mediu muzical tradițional. Această manifestare culturală este predominantă pe teritoriul statului Veracruz, de-a lungul Golfului Mexic. Stilul muzical abordat încorporează elemente derivate din folclorul baroc andaluz, de asemenea încadrat sub cupola termenului „fandango”, din cel indigen mexican și sud-african, realizând astfel o reprezentare etnic-cultură acurată a identității istorice a comunității de apartenență. Acest stil specific poartă numele de *Son jarocho* (Romero, 2013, pg. 603). Conceptul încorporează, într-o culoare proprie, toate elementele care compun o manifestare tradițională: cântul vocal, dansul, instrumentația. *Son jarocho* este unul dintre cele trei tipuri de *son* răspândite pe teritoriul mexican, pe lângă *Son huasteco* și *Son Jaliscince*. Cel din urmă reprezintă cadrul în care s-a dezvoltat muzica mariachi. *Son huasteco* este stilul muzical specific regiunii La Huasteca. Un ansamblu tradițional de *Son huasteco* presupune trei instrumente: chitara *quinta huapanguera*³, *jarana huasteca*⁴ și vioară. Vioara joacă un rol important în cadrul acestui *trio huasteco*, întrucât, pe lângă îndeplinirea rolului melodic, aceasta funcționează ca o marcă distinctivă a stilului, prin intermediul pasajelor de virtuozitate abundente pe care le execută (Cao Romero & Haefer, 2014, pg. 68). Acest stil este presupus de termenul „*huapango*” în accepțiunea lui clasică, care poate servi drept sinonim pentru *son huasteco* (Bonilla Burgos & Gómez Rojas, 2013, pg. 91).

1.4. PUNCTE DE CONFLUENȚĂ INTRAPARADIGMATICĂ ÎN *FANDANGO* PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ.

Una dintre cele mai recente lucrări ale lui Márquez, compusă în 2020, este Concertul pentru vioară și orchestră *Fandango*, care a originat în consecința unei cereri directe, adresată compozitorului, de către Anne Akiko Meyers⁵. Aceasta a realizat premiera mondială a concertului în data de 24 august 2021, în cadrul prestigiosului amfiteatru *Hollywood Bowl* din *Hollywood Hills*, în Los Angeles, alături de Filarmonica Los Angeles (Anne Akiko Meyers, 2021). Concertul este structurat în trei părți, fiecareia dintre ele fiindu-i destinat un titlu sugestiv pentru profilul desfășurării muzicale presupuse: *Folia Tropical*, *Plegaria* și *Fandanguito*.

³ Chitară mexicană cu opt coarde și cinci perechi.

⁴ Tip de chitară cu cinci coarde, acordate pe sunetele unui acord major de nonă mare, în poziție strânsă, cu o cutie de rezonanță mai mică și, astfel, cu timbru mai acut.

⁵ Anne Akiko Meyers (n. 1985), una dintre cele mai proeminente personalități violonistice contemporane, cu apariții constante în calitate de solistă alături de orchestrele importante ale lumii și peste 40 de înregistrări. Activitatea sa din ultimii ani reprezintă un aport de importanță majoră în cadrul promovării componisticii contemporane, prin numeroasele premiere realizate de aceasta pe scene de maximă vizibilitate internațională (Los Angeles Philharmonic Association, 2023).

1.4.1. Partea I – *Folia Tropical*. Versatilitate interpretativă în cadrul variat al genului dansant.

În relație cu partea inițială a concertului, compozitorul expune câteva concepte cheie care se regăsesc tratate pe parcursul acesteia. Denumirea de *Folia Tropical* trebuie înțeleasă atât în raport cu dansul *folia*, originar din Peninsula Iberică, cât și în raport cu semnificația termenului în limba spaniolă, și anume „nebuie”. Atributul *tropical* servește drept o indicație geografică spre zona Caraibelor și spre specificul ei cultural. De asemenea, partea are o formă clasică de sonată, cuprinzând o introducere, expoziție bitematică, o punte, dezvoltare și repriză. Secțiunile tematice (introducerea și expoziția) reprezintă o tratare a unui motiv singular și realizează un itinerar muzical în cadrul ritmurilor de fandango, *clave* caraib și bolero. Secțiunea care cuprinde materialul propriu temei principale sau inițiale se situează între m. 15-86 și se individualizează prin fundamentul ritmic care o însoțește pe parcursul întregii sale desfășurări. Acest fundament ritmic se revendică de la o structură ritmică originar africană, care s-a extins ulterior în spațiul Americii Centrale și de Sud, prin intermediar cubanez. *Clave*⁶ stă la baza a numeroase ritmuri de dans și stiluri muzicale, precum rumba, conga, mambo, salsa, *son* și jazzul afro-cubanez. Secțiunea aferentă primei teme a părții inițiale a concertului utilizează constant un suport ritmic de *clave*, cu gruparea celulelor ritmice de tip 3-2. Întreaga secțiune de legătură între cele două teme (m. 94-150) este structurată în jurul ritmului *clave*, căruia nu doar că îi continuă tratarea, ci pe care îl și aprofundează. Pe parcursul ei este reiterat perpetuu o figură ritmică numită „motivul *clave*” (Moore, 2011, pg. 32). Acest motiv repetitiv dă naștere unui ostinato melodic numit *guajeo*, de asemenea un concept muzical provenit din muzica africană subsahariană, care stă la baza mai multor genuri dansante. În mod tipic, cu deosebire în muzica afro-cubaneză, motivul care dă naștere ostinatoului melodic *guajeo* presupune sunetele unui acord arpeggiat (Peñalosa, 2012, pg. 133). Tema a doua este expusă în primă instanță de clarinet, între m. 160-183, sub indicația agogică *Profondo e doloroso*. Caracterul acesteia se interpune în deplin contrast în parcursul desfășurării muzicale alerte, menite să evidențieze valențele strălucirii virtuozice ale instrumentului solist. Profilul estetic căruia i se subordonează tema secundară este caracterizat de o profundă culoare afectivă, subliniată de simplitatea expresivității melodice și de absența vreunui acompaniament ritmic. Compozitorul exprimă intenția de structurare a temei în liniile unui *bolero* romantic⁷. În acest caz, nu este vorba despre binecunoscutul dans spaniol, ci despre un gen muzical vocal-instrumental dezvoltat independent în Cuba, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în cadrul tradiției *trova*, de către muzicianul și compozitorul Pepe Sánchez. Această tradiție a fost perpetuată și împământănită de muzicienii ambulanți cubanezi ai aceleiași perioade, numiți *trovatores*. În scurt timp, *bolero* a devenit una dintre primele mari realizări muzicale cubaneze recunoscute la nivel internațional, datorită modului autentic de a surprinde perspectiva culturală latino-

⁶ Structura ritmică, nu instrumentul muzical.

⁷ „*el segundo es eminentemente expresivo, casi como un bolero romántico*” (Márquez, 2021).

americană asupra conceptului afectiv de dragoste, prin intermediul versurilor caracteristice acestor cântece.

1.4.2. Estetica timbrală a violonisticii spaniole virtuozice, reflectată în partea a II-a – *Plegaria (Chacona)*.

Intitulată *Plegaria*⁸ (*Chacona*), partea secundară a lucrării reprezintă, în cuvintele compozitorului, un tribut adus tradiţiei muzicale spaniole, încorporând deopotrivă elemente specifice muzicii mariachilor, pe de-o parte, și lui Sarasate, de Falla și Albeniz, pe de altă parte.⁹ Din perspectivă formală, partea subscrie ciaconei. După cum se poate anticipa din linia tematică inițială a părții, caracterul general, care îi conferă o identitate definită în ansamblul formal, survine într-un contrast evident față de partea precedentă, cu toate că unele elemente de tratare a dezvoltării motivice, precum utilizarea salturilor intervalice, rămân constante.

1.4.2.1. Influențe stilistice

Partea se revendică de la fandango și huapango. Aspectele care argumentează această asociere sunt de natură ritmică și expresivă. Compozitorul menționează în raport cu această parte *malagueña*, unul dintre stilurile (*palos*) frecvent întâlnite în muzica de flamenco, cu ecouri în tradiția mexicană *huapango*. Astfel, partea a doua a concertului lui Márquez încorporează în structura ei multinivelară elemente specifice care definesc și individualizează conceptele de fandango, *malagueña* și *huapango*.

Distincția precisă dintre fandango și *malagueña* nu reprezintă un aspect care să se bucure în prezent de o documentare muzicologică amplă. Tratarea stilului *malagueña*, prezentă în special în cadrul studiilor desfășurate asupra flamencoului, este, în cea mai mare parte, limitată la cadrul fandangoului, din care *malagueña* derivă, însă distincțiile caracteristice acesteia din urmă, care îi justifică existența individuală, sub o denumire proprie, apelează în general la argumentul regional.

1.4.2.2. Structura

Am considerat că partea secundară a concertului încorporează o strofă cu șase versuri, proprii metrului *redondilla*, întrucât există două secțiuni distincte din punct de vedere melodic, A și B. Astfel forma părții este A-A'-B-A''-B'-A. Observăm că secțiunea A se repetă de două

⁸ „rugăciune”.

⁹ „*Plegaria hace tributo al huapango mariachi conjuntamente con el Fandango español*” (...) „*es el fruto de un matrimonio imaginario entre el Huapango-Mariachi y Pablo Sarasate, Manuel de Falla e Issac Albeniz*” (Márquez, 2021).

ori, o dată la început, după iterarea inițială, și o dată la final. În scopul analizării elementelor definitorii ale părții în raport cu asocierea ei conceptuală menționată de compozitor, ne vom referi în cuprinsul analizei la primele ipostaze ale celor două secțiuni, întrucât comportă o calitate rezumativă a întregii desfășurări muzicale și nu sunt supuse variației, întrucât îndeplinesc în principu un rol tematic.

1.4.2.3. Aspecte metrice

Conform analizei lui Reyes, o deosebire relevantă dintre fandango și *malagueña*, semnalată la nivelul acompaniamentului ritmic, este tendința în proporție majoritară în cadrul celui dintâi de însoțire a liniei melodice printr-un acompaniament mai diversificat, în timp ce, în cadrul celei din urmă, intenția unei complementarități ritmice poate fi absentă, acompaniamentul rezumându-se la acorduri prelungite sau la dublarea liniei melodice prin acorduri (Reyes Zúñiga, 2015, pg. 141). Secțiunea A manifestă o mai pronunțată disponibilitate de asociere cu fandangoul, prin intermediul ostinatoului ritmic susținut pe tot parcursul ei la toba mică și la coarde, completat de ostinatoul ritmic care decurge din motivul acompaniator repetat la harpă. Secțiunea B subscie de departe stilului *malagueña*, întrucât acompaniamentul se rezumă la completarea armonică a liniei melodice, în manieră omoritmă. Un alt aspect definitoriu al celor două stiluri este caracterul poliritmic, tradus prin ambivalența construcțiilor ritmice din cadrul unei măsuri în ceea ce privește plasarea accentelor.

1.4.2.4. Armonia

Armonia deține un rol important în identificarea apartenenței părții la stilurile muzicale aflate în discuție. O caracteristică a acestei linii este cadența andaluză regăsită la sfârșitul unei progresii armonice, care reprezintă un mers treptat descendent de la treapta a IV-a către tonică, prin intermediul acordurilor formate în cadrul modului frigian dominant, care are un profil ambivalent, prin permutabilitatea treptei a III-a.

1.4.2.5. Motive

Un atribut distinctiv al *malagueña*, exploatat într-o asemenea măsură în cuprinsul creației încât a devenit o marcă a identității stilului, îl reprezintă ornamentele, manifestate prin prisma elaborațiilor de tipul grupetelor și apogiaturilor, triluri și glissando. În ceea ce privește motivele melodice utilizate pe parcursul părții, acestea poartă amprenta structurilor caracteristice pentru *malagueña* și sunt utilizate extensiv în alcătuirea discursului muzical, atât la nivelul acompaniamentului, cât și, cu deosebire, la nivelul liniei melodice.

1.4.2.6. Melodia

Aspectul melodic este de asemenea relevant pentru confirmarea încadrării stilistice a lucrării. O diferență între *malagueña* și *fandango*, conform cercetării lui Reyes, este disponibilitatea individualizată a fiecărui stil pentru diferite salturi intervalice.

1.4.3. Elemente de stilistică interpretativă ale *son huasteco* în partea a III-a – *Fandanguito*

Partea finală a concertului, intitulată *Fandanguito*, acoperă durata cea mai redusă în comparație cu părțile anterioare, dar concentrează în cuprinsul ei secțiunile cele mai solicitante pentru interpret. Tempoul alert, distribuția majoritară a desfășurării muzicale în valori de șaisprezecimi, scriitura aglomerată a partiturii solistice și intenționalitatea augmentării afective din perspectiva unei adevărate frenezii interpretative fac din această parte un adevărat tur virtuosic în cadrul disponibilităților instrumentului și al resurselor tehnico-interpretative ale solistului. De altfel, virtuozitatea reprezintă unul dintre obiectivele primordiale ale părții, întrucât caracterizează în mare parte stilul muzical pe care îl reprezintă, și anume *Fandanguito Huasteco*. Profilul părții este unul tonal, indicat de armura tonalității re minor și susținută armonic de scriitură, pe care o vom discuta într-un subcapitol ulterior. Partea urmărește coordonatele unei forme mai elaborate de menuet și este încadrată la extremități de o introducere și o codetta. Introducerea, desfășurată între m. 1-25, este expusă de vioara solistă neacompaniată și are un caracter liber, improvizatoric, indicat agogic prin termenul *Liberamente*. Desfășurarea formei propriu-zise începe la m. 26, odată cu indicația *Huapango* și cu stabilizarea tempoului.

1.4.3.1. Influențe estetice și structurale

Muzica celei de-a treia părți a concertului *Fandango* descinde în mod direct din cadrul tradiției muzicale proprii regiunii *La Huasteca* din estul Mexicului, despre care am vorbit anterior analizei lucrării. Unul dintre elementele folclorice care funcționează în prezent ca o marcă regională distinctivă este *huapango* sau *son huasteco*, în esență un stil muzical individualizat care încorporează o serie de coordonate specifice. În timp ce termenul de „*son huasteco*” face referire cu precădere la aspectele muzicale ale acestei tradiții, precum strofele, cu repetițiile și rima caracteristice, și executarea vocală în falset, termenul de „*huapango*” alătură aspectul dansant al acestui tip de manifestare folclorică, care are originea din fandangoul spaniol și încorporează elementul coregrafic *zapateado* (Bonilla Burgos & Gómez Rojas, 2013, pg. 91). Stilul interpretării violonistice propriu acestei paradigme culturale este unul individualizat în cadrul diferitelor tradiții muzicale mexicane. Un *huapango* tipic este structurat în măsuri de 6/8, care indică mai degrabă o numărătoare repetitivă de la primul la al

şaselea timp, asemeni unor tipuri de muzică africană, din care descinde un segment consistent al muzicii latino-americe (Herrera, fără an). Acest fapt presupune instabilitatea accentelor metrice şi potenţialul de exploatare a poliritmiilor, care vizează cu precădere vioara. Interpretul desfăşoară improvizaţia peste ritmul repetitiv de şase timpi, cu valori simetrice şi puţin variabile, desfăşurat de *jarana* şi *huapanguera*, într-o manieră liberă în ceea ce priveşte suprapunerea numărului de note pe timpii sau subdiviziunile de timp alocate unei măsurii, putând, astfel, să îl contrazică şi să genereze poliritmii. De asemenea, maniera interpretativă presupune un grad de virtuozitate accentuat. Câteva coordonate generale specifice acestui *son* sunt tempoul alert, care favorizează construcţii improvizatorice complexe, menite să demonstreze virtuozitatea violonistului. Acest obiectiv se realizează cu precădere prin structurarea discursului în valori de timp scurte. În cazul concertului, o proporţie majoritară a părţii finale urmăreşte o astfel de manieră de exploatare a disponibilităţilor tehnice proprii solistului, printr-o scriitură densă, saturată de şaisprezecimi. O altă manieră de exploatare a discursului structurat în valori de şaisprezecimi, proprie formei tradiţionale a *son*-ului *El Fandanguito*, este reprezentată de adăugarea unei pedale la linia melodică. Procedul se relevă cu deosebire în puntea tranzitorie, cu caracter cadenţial, către secţiunea A'.

CONCLUZII

Paragrafele precedente au însumat o perspectivă comprehensivă asupra ipostazei permutabile a vioarei în rol solistic, sub auspiciile condiţionării determinate de paradigma culturală de apartenenţă a concertului discutat, *Fandango* de Arturo Márquez. Pe parcursul analizei am avut în vedere intenţia prioritară de conturare a unui cadru familiar, în scopul facilitării expunerii observaţiilor desfăşurate, care a presupus atât o scurtă prelevare a aspectelor importante din parcursul biografic al autorului, cât şi abordarea sistematică a principiilor muzicale din spatele produsului muzical finit, necesară unei cât mai optime receptări a analizei propriu-zise. Pe parcursul discuţiei desfăşurate asupra lucrării lui Márquez, am observat modul în care scriitura acţionează în termenii elevării dificultăţii interpretative. Aceasta este determinată de aspectele mai puţin familiare violonistului de formare tradiţional-occidentală, atât în ceea ce priveşte construcţia discursului muzical (executarea pasajelor infuzate de amprenta modală specifică tradiţiei în cauză), cât şi din punct de vedere tehnic, materializat la nivelul realizării paradigmei timbrale şi caracteriale vizate. Prin abordarea unor mijloace expresive specifice, aplicabile de la o formă mai nuanţată a articulaţiilor până la manierele de angrenare a arcuşului, compozitorul a urmărit să plaseze vioara într-un context timbral propriu muzicii perpetuate în cadrul tradiţiei latino-americe.

Capitolul II. Vioara la confluența dintre procedeele de expresie specifice tradițiilor muzicale arabă și occidentală: Concertul „1001 de nopți în Harem” pentru vioară și orchestră de Fazıl Say.

Lucrarea, prin natura sa, a invitat la o aprofundată explorare a identității materialului muzical, prin vizorul limbajului turco-arab, care este abordat și exploatat extensiv în această instanță. Rezultatul sonor pendulează perpetuu între o descriere acurată (din punct de vedere stilistic) a folclorului oriental autentic și inserția spontană, neașteptată, a elementelor de limbaj muzical propriu avangardismului componistic rafinat. Această inserție, în pofida surprinderii pe care o generează involuntar în receptor, deține o poziție codependentă de ansamblul arhitecturii lucrării.

2.1. CUVÂNT INTRODUCȚIV

Concertul manifestă, atât la prima vedere, cât și (cu precădere) în urma analizei, un profil care apare ca o mixtură ale cărei elemente constituente nu sunt deloc ușor de extras sau delimitat într-o manieră grosieră. Pe de o parte, multitudinea de direcții înspre care conduce analiza, datorată diversității de limbaje care se întrepătrund în arhitectura lucrării, îi conferă acesteia valoarea discutată anterior, prin potențialul de a fi interpretată, începând cu nivelul superficial al receptării inițiale și sfârșind cu aprofundarea analitică din perspective multiple, în parametri și paradigme diferite, progresive. Pe de altă parte, natura și originea acestor direcții, precum și modul în care cele două coordonate au fost implementate, ridică imperativul de a atribui lucrării calitatea originalității.

2.2. JUSTIFICAREA VIZIUNII COMONISTICE PROPRII LUI FAZIL SAY. SCHIȚĂ A PERSONALITĂȚII CREATOARE.

O marcă distinctivă a creației lui Say se traduce prin originalitatea instrumentației. Adesea, partiturile lucrărilor sale prevăd instrumente tradiționale turcești, a căror prezență în aparatul orchestral este menită să confere, pe de o parte, o culoare personală și locală, și, pe de altă parte, să individualizeze lucrările respective în rândul compozițiilor de același gen la nivel global. Aceste instrumente pătrund în aparatul de percuție, iar în scop exemplificativ vom aminti *kudüm* și *darbuka*, și în aparatul instrumentelor de suflat din lemn, unde menționăm fluietul *ney*. Concertul pentru vioară *1001 de nopți în Harem*, op. 25, reprezintă un model deosebit de relevant în logica alegerilor de instrumentație discutate. Realul succes conferit autorului la nivel internațional de către acest concert se datorează, în parte, și prezenței în cadrul aparatului orchestral a instrumentelor mai sus menționate (Fazıl Say, fără an).

Recunoaşterea internaţională a lui Say a căpătat o şi mai mare anvergură în 2010, o dată cu premiera primei sale simfonii, intitulată *Simfonia Istanbul*, op. 28. Premiera a încununat perioada de 5 ani în care a activat ca solist rezident la Konzerthaus Dortmund – instituţie care, de altfel, a solicitat compoziţia împreună cu WDR.

2.3. PREMISELE MUZICALE ŞI EXTRAMUZICALE ALE CONCERTULUI *1001 DE NOPTI ÎN HAREM*.

Concertul poartă un titlu sugestiv, care face trimitere directă la o intenţie programatică a compozitorului. Modul în care s-a realizat această intenţie va fi discutat într-un subcapitol subsecvent. Este totuşi important, în punctul curent al expunerii noastre, să avem în vedere acest lucru, întrucât deserveşte argumentul valoric prin oportunitatea oferită de la bun început receptorului de a interpreta limbajul muzical în lumina unei asocieri literare. În lumina caracterului programatic al lucrării, desfăşurarea ei pendulează neîncetat între evidenţa muzicală a elementelor literare pe care le întruchipează şi intenţia de încorporare a unor referinţe melodice, armonice şi ritmice care fac trimitere la paradigme mai îndepărtate, aparent, de natura sugerată iniţial a concertului. Caracterul pe care l-am semnalat deja ca fiind programatic nu implică perspectiva asupra concertului ca o relatare e vreunui element component din cadrul colecţiei de povestiri, care a devenit una dintre cele mai fascinante entităţi literare ale culturii occidentale, odată cu traducerea realizată de Antoine Galland¹⁰ în secolul al XVIII-lea, şi, concomitent, unul din cele mai relevante motoare care au influenţat parcursul literar ulterior. Mai degrabă, concertul lui Say este o stampă a acestor povestiri, realizată prin imprimarea unei imagini de ansamblu asupra rezumatului senzorial, afectiv şi conjunctural.

2.4. PERSPECTIVĂ COMPREHENSIVĂ ASUPRA MATERIALULUI MUZICAL AL CONCERTULUI *1001 DE NOPTI ÎN HAREM*.

Pretextul prin care concertul realizează acest rezumat senzorial, afectiv şi conjunctural este un instantaneu care surprinde un scurt episod festiv, desfăşurat în spaţiul finit al haremului. Episodul festiv în cauză surprinde desfăşurarea unei seri dansante şi prevede existenţa unor personaje feminine conturate prin intermediul limbajului muzical într-un mod succint, dar cu impact asupra percepţiei receptorului. Momentele care compun forma unitară a ceea ce am putea numi de departe un fir narativ sunt delimitate succesiv în corpul fiecăreia dintre cele patru părţi.

¹⁰ Antoine Galland (1646-1715) a fost un orientalist şi arheolog francez, consemnat în istoria literaturii europene ca primul traducător al 1001 de nopţi. Pe parcursul anilor 1704-1717, antologia a fost publicată în cadrul a 12 volume (Seifert, 2015).

2.4.1. Variațiile afectivității în partea I – *Allegro*.

Prima parte a concertului îndeplinește funcția expozitivă în cadrul liniei narative care fundamentează caracterul programatic al lucrării. Conținutul acestei părți sau, mai bine zis, pretextul extramuzical care îi generează structura, agogica, și îi individualizează profilul în ansamblul întregului concert este indicat în prefața partiturii. Coordonându-ne după sugestia existenței mai multor tipuri de personalități descrise muzical pe parcursul părții, am identificat 6 secțiuni cu profil distinct. Măsura a cincea suprapune în arhitectura introductivă, pe primii doi timpi ai măsurii, două pătrimi executate pizzicato la harpă, violoncel și contrabas, în registrul grav. Acestea pregătesc completarea ostinato-ului ritmic care va debuta odată cu prima temă a părții, la măsura 9. Acest ostinato ritmic expus de secțiunea coardelor, care însoțește aproape în întregime desfășurarea primei părți, reprezintă unul dintre cele șase ritmuri fundamentale ale muzicii orientului Mijlociu¹¹, și anume *Çiftelelli*, care funcționează concomitent ca un ritm și un dans specific regiunii Anatolia.

Prima temă ocupă secțiunea cuprinsă între măsurile 9–26 (a se vedea Exemplul 5a). Sunt mai mulți factori, în curprinsul părții, care indică identitatea proprie fiecărei secțiuni. În acest caz, elementul care singularizează secțiunea în structura părții este modul sau makam-ul pe baza căruia este construită linia melodică. Makamul reprezintă un concept esențial al muzicii folclorice turcești. Presupune existența unui sistem elaborat de moduri, pe baza cărora se construiește linia melodică. Fiecare makam se distinge în cadrul sistemului printr-o ordine proprie a intervalelor. În forma lui autentică, sistemul operează cu microintervale, împărțind octava în 53 de come (Ünal, et al., 2014, pg. 9). Am identificat ca fundament structural al liniei melodice corespunzătoare primei teme makamul *Zengûle*, cunoscut în teoria muzicală arabă, la nivel general, ca *Hijazkar*. Tema a doua ocupă 18 măsuri, între cele cu numărul 27, respectiv 42. În timp ce ostinato-ul ritmic rămâne neschimbat, modificările se produc la nivel melodic, din perspectiva modului utilizat. Am identificat similaritatea aproape exactă cu makamul *Saba*.

Cadenza care marchează finalul părții debutează cu o măsură de tranziție, cea cu numărul 163 și corespunde momentului de improvizatie, numit *taksim*, care servește drept interludiu între părțile unui *fasil*¹². Ulterior, metrica se schimbă într-una asimetrică, de 7/8. În muzica turcească, această metrică este sinonimă cu un ciclu ritmic asimetric, format din combinații de grupuri de doi și trei timpi, care însoțește linia melodică cu precădere în muzica de dans, dar și în cea cultă și folclorică. În teoria muzicală turcească, acest concept poartă denumire de *usûl* și este pe plan de egalitate în importanță cu makamul (Farraj & Shumays, 2019, pg. 87).

¹¹ Ayoyoub, Beledi, *Çiftelelli*, *Maqsuum*, *Masmoudi* și *Saidi* (Uzunov, fără an).

¹² Suită în muzica clasică otomană (Racy, 2001, pg. 182).

2.4.2. Partea a II-a – *Allegro assai*; periplu virtuosic în rândul ritmurilor orientale tradiţionale.

Primele 36 de măsuri sunt structurate conform ritmului *maqsum*. Acesta reprezintă un stil ritmic derivat din stilul muzical egiptean *baladi*, care a dat naştere unei varietăţi de ritmuri în metru binar, de 4/4. *Maqsum* este originar pentru multe alte ritmuri elaborate pe baza acestuia şi reprezintă o piatră de temelie pentru muzica de dans orientală (Farraj & Shumays, 2019, pg. 107-108). Acest ritm are la bază *usûl*-ul *Düyek* (Salvucci, 2016, pg. 15). Este deosebit de firesc ca acest ritm să fie susţinut în cadrul concertului de *darbuka* – un instrument de percuţie esenţial în muzica tradiţională egipteană şi adoptat de culturile vest-asiatice, sud-asiatice, nord-africane şi est-europene. Dacă finalul cadenţei primei părţi a integrat în structura sa *usûl*-ul *Devr-i Hindi*, în forma 3+2+2, începând cu măsura 87 a părţii a doua avem de-a face cu structura opusă, şi anume 2+2+3. Acest lucru a determinat identificarea unei similarităţi cu *usûl*-ul *Devr-i Turan*. Acest *usûl* se regăseşte aici într-o formă variată prin augmentare. În cadrul arhitectural al părţii, linia melodică solistică însoţită de acest *usûl* are, din contră, un profil agogic tensionat, dar structurat pe valori mari de timp, spre deosebire de intervenţiile precedente, constituite dintr-o alternare între pasaje de şaispezecimi de mare virtuozitate şi note întregi, la vioară, susţinute de intervenţii ale aparatului orchestral prin motive repetate, în ritm anapestic (m.61-86). Acest contrast serveşte deredundării patternului afectiv într-un mod care să nu îi altereze premisele, întrucât indicaţiile dinamice se revendică numai din sfera extrem-înaltă a intensităţii: *sfffz* (m. 87), *fff* (m. 90), *ffff* (m. 95), *crescendo-sfz* (m. 96, 98, 100, 102). De asemenea, notele marcate în partitură cu acel *sfz* precedat de *crescendo* pe care l-am menţionat sunt însoţite de încă o notaţie care contribuie la sporirea apartenenţei la tradiţia muzicală orientală a secţiunii. Este vorba despre *microtone höher* şi *microtone tiefer*¹³. În scopul facilitării citirii partiturii de către interpret, compozitorul a optat pentru indicarea verbală a procedurii de obţinere a înălţimii dorite, în loc să utilizeze notaţia specifică sistemului melodic turcesc, care necesită un grad de familiaritate cu acesta. Fiecare sunet din acest sistem melodic poartă o denumire proprie, inclusiv cele situate la o octavă superioară faţă de do central. Astfel, sunetele intenţionate în m. 98, m. 100 şi 102 sunt, după cum urmează, *Dik Kürdi* mai jos cu o octavă, *Segâh*, respectiv *Zirgüle* cu o octavă mai jos.

A doua cadenţă a concertului (m. 212-232) reprezintă mai degrabă o secţiune anticipativă a celei de a treia părţi, şi nu o dezvoltare în manieră vituosă a părţii precedente, aşa cum este percepută o cadenţă în accepţiunea occidentală. Ultimele 8 măsuri ale cadenţei expun o linie melodică aflată sub incidenţa unei indicaţii deosebit de valoroase a partiturii: *molto sul tasto, quasi Panflöte*. Astfel, această cadenţă nu anticipă doar melodic partea subsecventă, ci şi tehnic, întrucât viorii îi este atribuit aici un rol imitativ, şi anume de

¹³ „Un microton mai sus”, respectiv „un microton mai jos” (germ.).

reconstituire a sunetului naiului, care se bucură de o prezență consistentă în rândul tradiției muzicale orientale.

2.4.3. Varietate timbrală prin imitație în partea a III-a – *Andantino*.

Între numerele de reper 1-2 (m. 6-21), vioara dezvoltă motivul prefigurat în cadență, care reprezintă o prelucrare extensivă a viitoarei teme. Procedeu tehnico-interpretativ care însoțește această linie melodică este notat în partitură *quasi improvisando – ad libitum, quasi Ud*. Astfel, vioara îi revine sarcina de a imita un alt instrument tradițional, și anume ud-ul, despre care am vorbit deja. De asemenea, pătrimile care încheie cele două fraze de câte șase măsuri (m. 6-11, respectiv, m. 12-17) sunt însoțite de indicația *den letzten Ton (h) ad lib. Mehrmals anschlagen*, și anume „a se ciupi ultima notă de mai multe ori” (germ., tr.m.), în scopul sporirii conturului tradițional, prin mimarea unui procedeu interpretativ propriu ud-ului, și al menținerii duratei indicate a notei, de pătrime. La măsura 22 debutează secțiunea destinată expoziției temeii, care va fi, ulterior, variată, și despre care știm din Prefața partiturii că reprezintă un cântec turcesc binecunoscut. Am identificat acest cântec ca fiind intitulat, în cultura turcească, *Üsküdar'a Gider İken*. Cântecele se regăsește citat în întregime de către vioară de două ori, întâi în tonalitatea la minor, urmat de o modulație la fa diez minor. A doua citare este preluată de către orchestră la m. 54 (secțiunea B).

2.4.4. Partea a IV-a – glosar al materialului muzical dezvoltat în cadrul Concertului.

Ultima parte a concertului *1001 de nopți în Harem* reprezintă o recapitulare și concluzie a întregii desfășurări muzicale precedente. Este partea care ocupă cel mai scurt interval temporal în ergonomia lucrării. Modul în care aceasta debutează se menține consecvent tiparului prestabilit până în acest punct de opțiunile arhitecturale pe care le-am observat pe parcursul concertului. La măsura 21 debutează o nouă secțiune a părții, individualizată prin indicația metrică de 9/8, a cărei întindere se concluzionează la măsura 72. Această secțiune este însoțită, în continuarea celei precedente, de *Kudüm*. Metrul de 9/8 reprezintă exemplul cel mai elocvent de ritm aksak, în accepțiunea largă a teoriei occidentale. Accentele metrice se regăsesc, în acest caz, pe primul, al treilea, al cincilea și al șaptelea timp, generând diviziunea 2+2+2+3. Gruparea indicată de notație sugerează fraze ritmice de câte două măsuri (18 timpi). Prima măsură a frazei coincide cu a doua variație a ritmului de dans *Karşılama* (a se vedea Exemplul 34c), iar măsura a doua a frazei reiterează prima variație a *usul*-ului numit *Aksak* (a se vedea Exemplul 33b). accentele metrice se regăsesc pe primul, al treilea, al cincilea și al șaptelea timp, generând diviziunea 2+2+2+3. Gruparea indicată de notație sugerează fraze ritmice de câte două măsuri (18 timpi). Prima măsură a frazei coincide cu a doua variație a ritmului de dans *Karşılama* (a se vedea Exemplul 34c), iar măsura a doua a frazei reiterează prima variație a *usul*-ului numit *Aksak* (a se vedea Exemplul 33b). Secțiunea

finală a concertului începe la m. 109. Partitura pune la dispoziție o variantă alternativă pentru sugestia compozitorului, care se regăsește sub forma unei anexe. Măsura 109, care interpune indicația agogică de *Andante*, prevede, de asemenea, indicația *siehe ossia im Anhang*¹⁴. Ossia reprezintă sugestia Patriciei Kopatchinskaja de structurare a acestei cadențe și code – violonista căreia i-a fost dedicat concertul și care l-a interpretat în premieră pe 20 februarie 2008, alături de orchestra Simfonică Lucerne.

CONCLUZII

Concertul stă ca mărturie, prin fiecare secțiune a sa, unei viziuni creatoare bine încheiate, complexe, capabilă să susțină un factor de interes autentic la oricare punct de pe scara nivelului de comprehensiune, fie având în vedere un receptor comun, fără un background educat în direcția muzicală, fie din perspectiva unui receptor aflat în posesia cunoștințelor necesare pentru a necesita un grad mai aprofundat al substratului componistic. Nivelul stratificării semantice în cuprinsul acestui Concert a demonstrat o densitate structurată, întrucât, în umbra rezultatului sonor perceptibil în mod direct, stă o complexă paradigmă muzicală de fuziune. Tratarea instrumentului solist, în baza unui adevărat arsenal de resurse în exploatarea disponibilităților sale tehnice și timbrale, a generat aspecte ale limbajului menite să îi confere lucrării, în ansamblu, o estetică avangardistă, coordonată într-o oarecare măsură de intenția unui experiment controlat. Paradigma sonoră intenționată de scriitură este una voluminoasă și deosebit de permisivă în ceea ce privește jocul cromatic al variațiunii timbrale. În cea mai mare parte a desfășurării muzicale, adecvarea emisiei sonore la intenția componistică nu presupune o grijă deosebită pentru suplețea sunetului.

¹⁴ A se vedea *ossia* în anexă. (tr.m.)

Capitolul III. „Fantezia pe imnuri vedice” de Lakshminarayana Subramaniam în contextul universului muzical carnatic.

Muzica clasică indiană a dobândit, în ultimele decenii, un segment cât se poate de semnificativ al interesului publicului față de identitatea, etosul și estetica sa, iar Dr. Lakshminarayana Subramaniam, este, în prezent, unul dintre cei mai vizibili ambasadori, la nivel global, ai acestei nișe culturale. „Fantezia pe imnuri vedice” prezintă, mai accentuat decât celelalte concerte analizate, o particularitate mai dificil de surmontat, și anume ponderea relevanței improvizației în completarea aspectului produsului artistic finit.

3.1. COORDONATE INTRODUCTIVE

Explorarea „Fanteziei pe imnuri vedice” presupune o înțelegere prealabilă mai amplă a creatorului ei, care a fost intenționată în conținutul primei secțiuni a capitolului nostru. Din ipostaza unui veritabil pionier al genului fusion, parcursul lui Subramaniam este marcat de o neobosită vizare a excelenței în realizarea unui dialog intercultural. O importanță majoră în cadrul analizei acestui concert o are înțelegerea elementelor care stau la baza masivului edificiu al muzicii carnatic, care formează baza esteticii sale componistice. Secțiunea secundară a capitolului vizează aprofundarea acestor elemente, realizată printr-o disecție a conceptelor constituente interconectate ale sistemului, precum raga, tala și imnul vedic. Secțiunea finală a capitolului se concentrează asupra unei analize detaliate a concertului.

3.2. SEMNIFICAȚIA ȘI IMPORTANȚA ACTIVITĂȚII INTERPRETULUI, MUZICOLOGULUI ȘI COMPOZITORULUI DR. L. SUBRAMANIAM

Subramaniam este, în prezent, una dintre cele mai proeminente personalități în domeniul muzical de frontieră. Prin activitatea sa prolifică în sferile interpretării violonistice, compoziției și cercetării, a conferit o nouă identitate muzicii indiene, reușind să o integreze în paradigma culturii muzicale occidentale fără a o atenua sau prelucra în mod evident. Subramaniam a oferit muzicii indiene – și, în special, violonisticii indiene – un loc propriu și proeminent pe harta componisticii profesionale occidentale, un loc bine individualizat, ferit de clișeu care reprezintă întotdeauna un risc major în încercarea de a oferi un produs cultural autentic spre consumul unui segment cât mai mare și eclectic de receptori. În ceea ce privește maniera componistică propriu-zisă, profilul stilistic al lui Subramaniam se distinge în rândul componisticii contemporane prin juxtapunerea principiilor muzicale indiene cu cele occidentale, într-un mod original, care îi conferă individualitate și unicitate. Alături de muzica

percepută ca fiind clasică în raport cu tradiția muzicală occidentală, jazzul joacă un rol major în conturarea unei stilistici personale. Abundența genurilor și tradițiilor regăsite în estetica sa componistică contribuie la tranziția de la un univers muzical ermetic, pur tradițional, la unul modern, actualizat la stadiul actual al evoluției educației receptorilor și la așteptările lor (Swaminathan, 2017).

3.3. MUZICA CARNATICĂ

Pe teritoriul Indiei s-au dezvoltat, în paralel și descinzând din aceeași sursă (*Samaveda*), două sisteme muzicale clasice (culte), a căror delimitare poate fi cel mai corect înțeleasă dintr-o perspectivă geografică verticală. Sub înrâurirea influenței culturale islamice și persane, în nordul teritoriului indian s-a conturat un sistem care reflectă sub mai multe aspecte această interferență culturală, și anume sistemul hindus (sau hindustani) (Ahuja & Chawla, 1997, pg. 179-180). În partea sudică a Indiei s-a conturat celălalt subgen al muzicii clasice indiene, în lipsa influențelor exterioare, și anume sistemul carnic. Întreaga muzică clasică indiană, ca toate celelalte manifestări ale artei în cultura indiană, își găsește originea și scopul final într-un resort de natură divină. La baza anatomiei acesteia stau două elemente primare, melodia și ritmul. Melodia își găsește expresia sistemică în conceptul de *raga*, iar ritmul în sistemul *tala*. Gândirea muzicală indiană a dezvoltat extins aceste două elemente în detrimentul unui sistem armonic.

3.3.1. *Raga*

Raga reprezintă un concept unic regăsit în muzica practică pe teritoriile Indiei, Pakistanului și Bangladeshului. Gradul său de complexitate anulează posibilitatea dezvoltării vreunei asocieri cu un concept similar în teoria oricărei alte tradiții muzicale. Conceptul de *raga* are o finalitate spirituală și vizează inocularea în receptor a unei paradigme afective numită *rasa* (Kumar, 2006, pg. 207). Există câteva elemente esențiale care contribuie la conturarea profilului unic al unei *raga*: sistemul tonal, scara sau succesiunea melodică și sistemul ornamentelor – *gamaka*.

Sistemul tonal se referă la înălțimile sunetelor care stau la baza acestui univers melodic și sunt numite *svara*. Acestea au fost stabilite în *Samaveda*, în secolul al XVI-lea î.e.n., și sunt în număr de șapte. Înălțimile fundamentale corespund modului ionian. Fiecare *raga* are la bază o scară melodică proprie, care presupune o anumită succesiune a intervalelor, care, câteodată, este diferită la coborâre față de urcare. Există 72 de astfel de scări de bază, individualizate intervalic, și poartă denumirea de *Melakarta Raga*. Acestea stau la baza celor câteva sute de *raga* existente. O scară muzicală este definită de cele două tetracorduri componente. *Melakarta Raga* se referă la acele *raga* care utilizează toate cele șapte *svara* sau înălțimi fundamentale (și posibilitățile lor). Este un sistem care intenționează să genereze și să anticipe toate tipurile posibile, fie și doar la nivel teoretic (Widdess, 1995, pg. 31). Din acest

punct descind numeroase alte tipuri de *raga*, numite *Janya*, care nu conţin şapte sunete sau prevăd sunete adiţionale/

3.3.2. *Tala*

Întocmai sistemului *raga*, *tala* este un concept complex, unic, a cărui definiţie frustă şi cuprinzătoare în acelaşi timp presupune provocarea surprinderii esenţei unui univers plurivalent. În primul rând, acest sistem serveşte cu precădere aspectului metric, iar aici regăsim poate singura asemănare cu sistemul occidental al barelor de măsură. *Tala* reprezintă un ciclu cu un număr fix de bătăi, care se repetă pe întreg parcursul unei compoziţii de muzică clasică indiană. La baza sistemului stau 7 tipuri principale de *tala*: *Dhruva* – 10011 (5 *anga*); *Matya* – 101 (3 *anga*); *Rupaka* – 01 (2 *anga*); *Jhampa* – 100 (3 *anga*); *Triputa* (100 *anga*); *Ata* – 1100 (4 *anga*); *Eka* – 1 (1 *anga*) (Ramanna, 1995, pg. 910).

3.3.3. Vedele

Vedele reprezintă colecţii de texte sacre hinduiste care datează din perioada vedică a istoriei Indiei, situată la cumpăna dintre Epoca bronzului şi Epoca fierului, cu aproximativ 1500-500 de ani înaintea erei noastre. Aceste texte utilizează limba sanscrită a acelei perioade, iar transmiterea lor intergeneraţională s-a realizat pe cale orală, prin diverse tehnici de memorizare. Teologia hindusă reţine patru astfel de culegeri: Rigveda, Yajurveda, Samaveda şi Atharvaveda (Howard, 1982, pg. 23). Veda care prezintă un interes deosebit pentru analiza de faţă este Samaveda sau „Cunoaşterea melodiilor”. Samaveda este organizată în două colecţii, dintre care una cuprinde linii melodice, iar cealaltă cuprinde versetele corespunzătoare acestor linii melodice. Colecţia melodică oferă, la rândul său, indicaţii distincte pentru recitări publice, respectiv pentru cele solitare, cu un mai pronunţat caracter meditativ. Secţiunea destinată mantrelor şi imnurilor, *Samhita*, reprezintă, mai degrabă, o colecţie de partituri muzicale, cu notaţie specifică (Bowker, 2000, pg. 508). Un imn vedic este structurat pe baza unei *raga* şi prevede acompaniamentul instrumentelor tradiţionale. *Ragas* utilizate stau în strânsă legătură cu zeitatea căreia îi este închinat respectivul imn. Frecvenţa cu care este utilizată o *raga* indică popularitatea zeităţii pe care o evocă. Execuţia melodică se realizează la unison. Cea mai comună structură a unui astfel de moment este forma responsorială, care implică expunerea versului de un *vidwan* şi repetarea acestuia de către cor, numit *sahityam*.

3.4. FANTEZIA PE IMNURI VEDICE ÎN CONTEXTUL VIOLONISTICII DE TRADIȚIE OCCIDENTALĂ

Fantezia pe imnuri vedice a fost interpretată în premieră mondială de compozitor la Lincoln Centre, în data de 12 septembrie 1985. Concertul pentru vioară și orchestră este structurat în trei părți (repede-lent-repede), fiecare dintre ele având ca nucleu estetic și structural un imn vedic. În ceea ce privește genul muzical căruia lucrarea îi este apartenență, încadrarea în categoria concertului reprezintă un compromis care descinde dintr-o lipsă de precedent în limbajul teoriei muzicale occidentale. Simfonismul lucrării este generat de ipostaza elevată a ansamblului acompaniator, care nu numai că întregește arhitectura ritmico-armonică, ci, în plus, capătă o mai mare autoritate în ceea ce privește potențialul dezvoltării motivice, regăsindu-se de cele mai multe ori ca o entitate unitară menită să propage o estetică decisivă în aglutinarea conceptelor muzicale expuse. Lucrarea prezintă numeroase puncte comune cu un gen tradițional în muzica regiunilor sudice ale Indiei, cu un istoric de manifestare întins pe parcursul a șase secole. Este vorba despre *Kriti*¹⁵, cadrul formal al unei compoziții carnatică sau al unui concert de muzică carnatică, structurat, de asemenea, tripartit, în *Pallavi*, *Anupallavi* și *Charanam*. Pe parcursul concertului, întâlnim adesea abordarea trinitară, caracteristică muzicii carnatică, ca resort formal al dezvoltării motivice și tematice. În cadrul analizei, vom observa aplicabilitatea acestei ipoteze în arhitectura lucrării cu precădere în cazul ritmului, care devine proeminent prin intermediul unei structurări conforme cu anumite coordonate ale muzicii indiene generatoare de serii ritmice și cadențe ritmice, repetate de trei ori.

3.4.1. Omogenitatea ansamblului în partea I – *Andante*.

De departe se remarcă în cadrul lucrării pronunțatul caracter improvizatoric, care prilejuește abateri consistente de la construcțiile ritmico-melodice notate în partitură, cu precădere în secțiunile cadențiale. Partea inițială a concertului încorporează o amplă astfel de secțiune între m. 249-344. Lucrarea debutează cu o introducere a harpei (m. 2-3), care prefigurează imnul vedic care stă la baza întregii construcții, structurat pe trei sunete, re-mi-fa. Introducerea harpei expune în ordine descendentă (*avarohanam*) sunetele (*swaras*) din care este formată *Kalindaja Raga*, pe tonica lucrării, notată în partitură (Mi). Măsura a șasea presupune expunerea în caracter agogic *quasi recitativo* a imnului vedic de către vioară peste pedala susținută la violoncel, în lipsa vreunei indicații metrice; observăm că imnul vedic este alcătuit din cinci celule motivice, delimitate prin pauze de pătrime însoțite de coroană – cu excepția ultimelor două, care sunt juxtapuse în lipsa pauzei. Expunerii vioarei îi răspunde o reiterare a *Kalindaja raga* în forma *avarohanam* la harpă. La nivel interpretativ, remarcăm caracterul evocativ al secțiunii, suspendat parcă în eter, care se deduce din notația lipsită de

¹⁵ „Creație”, în limba sanscrită.

bare de măsură și din amplitudinea extrem de redusă a materialului melodic propriu-zis, limitată la trei sunete (sau patru, dacă includem și apogiatura). La m. 26 începe, odată cu indicația metrică 4/4, o secțiune pe care o putem identifica în conturul unui profil expoziitiv. Imnul vedic generează două motive tematice care îl schițează, în manieră minimalistă, introduse între m. 26-29 de clopote. Acestea, juxtapse, determină fraza tematică. La m. 40 debutează o amplă secțiune dezvoltătoare, pe parcursul căreia asistăm la dezvoltarea treptată a unei gândiri arhitecturale complexe.

3.4.2. Partea a II-a – *Lento*. Ipostazieri modale și continuitate formală.

Partea secundară a concertului este și cea mai scurtă secțiune a acestuia, cu 45 de măsuri, îndeplinind funcția unui scurt interludiu între cele două părți alăturate. La nivelul formei aparținente tradiției clasice indiene, aceasta corespunde secțiunii *Anupallavi*, secțiunea mediană care conține cel de-al doilea verset și a cărei inserție în cadrul formei este opțională (Ramanna, 1995, pg. 912). Din punctul de vedere al interpretării perioadei tematice, coordonatele de execuție rămân în acord cu cele atribuite secțiunii introductive, întrucât contextul aflat în discuție corespunde aceluiași caracter intim. Complexitatea melodică superioară a frazelor permite o construcție dinamică de asemenea mai complexă. Ornamentele notate în partitură nu trebuie realizate întocmai, întrucât stilul de improvizație specific muzicii carnatice încurajează ornamentarea liniei melodice.

3.4.3. Exacerbarea principiului responsorial în partea a III-a.

Cea de-a treia parte ocupă proporția cea mai mare în cuprinsul desfășurării lucrării, fiind un conglomerat de secțiuni juxtapse, construite în baza principiului responsorial. În cea mai mare parte, vioara solistă joacă un rol egal cu cel al diferitelor partide componente în aparatul orchestral, participând fie singură, fie în variate construcții timbrale, la jocul imitativ-responsorial care constituie fundamentul arhitectural al părții. Cadența se poziționează la jumătatea duratei sale, servind ca un prilej pentru violonist să își revendice rolul solistic. Din nou, forma notată a acestei cadențe își pierde relevanța prin comparație cu rezultatul interpretativ, marcat de spontaneitate și licențe improvizatorice. Scurta secțiune care realizează tranziția spre reexpoziția materialului muzical inițial (m. 104-109) reiterează variat motivul nucleic al întregii lucrări, care stă atât la baza imnului vedic expus la începutul părții inițiale, respectiv la sfârșitul părții secundare, cât și la baza majorității materialului motivic dezvoltat pe parcursul întregii lucrări. Motivul este reiterat prin dilatare ritmică la trombon 3 și tubă pe înălțimile originale și la trombon 1-2 transpus la o cvintă perfectă superioară, între m. 106-107 (cu auctact de pătrimi în măsura anterioară), și se continuă cu un mers treptat descendent până la tonica „fa”. Această inserție completează perspectiva apartenenței lucrării

la forma clasică indiană *kriti*, îndeplinind funcția secțiunii finale *Charanam*, care, de altfel, este și cea mai lungă secțiune a formei.

CONCLUZII

Acest al treilea capitol al tezei de cercetare a propus o explorare multifacțată a uneia dintre cele mai relevante lucrări pentru vioară ale lui L. Subramaniam, "Fantezia pe imnuri vedice". Lucrarea stă mărturie pentru măiestria componistică a lui Subramaniam, a înțelegerii sale temeinice și exhaustive a muzicii clasice indiene și a intenției inovatoare, caracteristică stilului componistic, de a îmbina elemente profund înrădăcinate în tradiția regiunii cu limbajul muzical contemporan. Printr-o analiză detaliată, nelipsită de meticulozitate, a Fanteziei, am sistematizat numeroasele sale niveluri de expresie, abundența tematică și semnificația sa în cadrul liniei de frontieră dintre două culturi muzicale aparent incompatibile. Perspectiva dezvoltată de analiza asupra "Fanteziei pe imnuri vedice", departe de a fi una exhaustivă, a reușit totuși să extragă din textul muzical elementele care îi conferă individualitate, originalitate și, astfel, valoare. Utilizarea motivului vedic ca resort componistic, abordat într-o manieră îndrăzneță prin coordonarea narativei muzicale în funcție de sistemul modal carnat al *raga* și de cel metro-ritmic al *tala*, abordarea unei orchestrații tipic occidentale coroborată de timbralitatea indiană, precum și abordarea inovatoare a actului componistic în speța unui stil de fuziune, elevează lucrarea la statutul de mărturie a calității artistice incontestabile a lui Subramaniam și a moștenirii sale valoroase în contextul muzicii indiene și universale. În esență, "Fantezia pe imnuri vedice" reprezintă o fuziune armonioasă a mai multor elemente disjuncte: coordonatele sau cadrul limbajului muzical carnat și scriitura muzicală însoțită de o orchestrație tipic occidentală. Subramaniam împletește cu măiestrie aceste elemente, creând o tapiserie sonoră care transcende granițele temporale și culturale. Una dintre temele centrale pentru analiza noastră s-a dovedit a fi noțiunea de simbioză muzicală, demonstrată de integrarea desăvârșită a contururilor melodice și modelele ritmice ale paradigmei carnatică cu orchestrația clasică occidentală, demonstrându-se, astfel, potențialul de îmbogățire reciprocă a celor două direcții culturale.

Capitolul IV. Adaptarea reperelor programatice la viziunea interpretativă în Concertul „The Butterfly Lovers” de He Zhanhao și Chen Gang.

Arta are valorosul potențial de a transforma un produs al vastei sale paradigme într-o referință inepuizabilă de-a lungul timpului dintr-o seamă de perspective, fie ele teologice, filosofice, sociale, politice, estetice ș.a.m.d. În acest demers, produsul artistic își transcende contextul istoric și cultural al creației sale, dobândind o valență atemporală, purtătoare a unui sens adaptabil perpetuu.

4.1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Considerăm lucrarea care face obiectul acestui capitol un potențial exemplu de produs artistic atemporal și universal, întrucât subscrie câtorva coordonate menite să îl situeze cu succes într-o astfel de ipostază. Cu toate că dispune de un context al creației bine definit și motivat istoric, politic și social – context pe care îl vom discuta într-un subcapitol ulterior – la care aderă în mod limpede, concertul pentru vioară „The Butterfly Lovers” își depășește conturul intenționat printr-o seamă de elemente constituente care reușesc să îi confere o identitate fluidă. Pe parcursul acestui capitol, vom explora cât mai cuprinzător fațetele acestui concert, aprofundând întâi contextul istoric în care a fost creat, tributar, desigur creatorilor săi. Vor urma sursa literară și elementele propriu-zis constituente ale produsului muzical care i-au determinat aspectul, atât la nivel general, cât și particular.

4.2. ACTIVITATEA „MISIONARĂ” A COMPOZITORULUI HE ZHANHAO ȘI IDEALURILE ESTETICE COORDONATOARE.

Pe de o parte, activitatea componistică a lui Zhanhao a contribuit la popularizarea muzicii tradiționale chineze în afara granițelor țării și la întărirea argumentului cu privire la disponibilitatea Chinei de participare în eforturile globale de stabilire a unor relații diplomatice și de schimb cultural. Pe de altă parte, o consecință a acestor demersuri a avut de a face cu reversul contribuțiilor menționate anterior. Dacă prima intenție a compozitorului a fost popularizarea muzicii autohtone prin asocierea acesteia cu una dintre emblemele instrumentelor specifice muzicii culte occidentale (așadar, pentru a ne exprima mai plastic, de la est către vest), o intenție subsidiară, dar nu mai puțin demnă de luat în considerare, a fost popularizarea viorii occidentale în rândul societății chineze nespecializate.

4.3. PREMISE BIOGRAFICE ALE VIZIUNII STILISTICE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI CHEN GANG

Chen Gang (n. 1935) este de asemenea absolvent al Conservatorului din Shanghai, la care continuă să își desfășoare activitatea didactică. Palmaresul său componistic cuprinde o multitudine de lucrări care, în ansamblu, rezumă un stil componistic diversificat, marcat de intenția permanentă de actualizare a limbajului. Desigur, acțiunea factorului politic în mediul creativ al Chinei ultimelor decenii a avut o înrâurire asupra conturului limbajului componistic al lui Gang, așa cum a avut în toate ariile activității sociale.

4.4. PERSPECTIVĂ COMPREHENSIVĂ ASUPRA ASPECTELOR EXTRAMUZICALE ALE CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ *THE BUTTERFLY LOVERS*

Gang subliniază ideea rezumativă și fundamentală a poveștii care stă la baza compoziției ca fiind aceea a antagonizării tradițiilor feudale în scopul desăvârșirii propriei fericiri. Această idee este personificată de Zu Yingtai, personajul principal feminin al poveștii (Gang, 1994). Astfel, devine relevant modul în care legenda celor doi îndrăgostiți Liang Shanbo și Zhu Yingtai, reprezentând o mică dar semnificativă parte din amplul patrimoniu al culturii literare chineze, a putut fi abordată și actualizată la contextul și linia gândirii politice a Chinei comuniste de la jumătatea secolului anterior. Legenda urmărește parcursul lui Zhu Yingtai, o adolescentă care se travestește în băiat pentru a putea urma cursurile unei școli din orașul sud-estic Hangzhou, în contextul peisajului politic al dinastiei Jin și al situației juridice precare a femeilor, lipsite la vremea respectivă de o serie de drepturi și libertăți, printre care se număra și educația.

4.5. *LIANG ZHU* – ANALIZĂ CORELATIVĂ A ASPECTELOR SEMANTIC ȘI TEHNICO-INTERPRETATIV

The Butterfly Lovers este o lucrare concepută în genul concertului pentru vioară, cu toate că o serie de elemente caracteristice ar îndreptăți o identificare mai acurată cu genul poemului simfonic (Chao, 2011, pg. 36). În primul rând, este vorba despre aspectul programatic, pe care structura concertului îl confirmă și îl elevează dintr-o perspectivă multinivelară, întrucât urmărește îndeaproape firul narativ al legendei expus în paragraful anterior, corelând personaje și evenimente specifice cu linii melodice distincte, recurente, pe care le vom identifica și analiza în cele ce urmează. În al doilea rând, arhitectura este una monopartită, conturând o amplă formă de sonată, cu introducere și codetta (Chao, 2011, pg. 37). Momentele formei de sonată se pliază îndeaproape pe momentele specifice unei construcții epice, astfel încât introducerea și expoziția, corespondente unei prime părți teoretice, urmăresc intriga narațiunii (întâlnirea personajelor și parcursul progresiv al afecțiunii

lor reciproce), dezvoltarea sau a doua parte teoretică expune evenimentele constituente ale acţiunii în ansamblul ei și catalizatorul conflictului sau punctul culminant (clarificarea imposibilității uniunii personajelor), și, în cele din urmă, repriza și codetta, corespondente celei de a treia părți teoretice, care conturează deznodământul (moartea personajelor și transfigurația în fluturi) (Zhang, 2021, pg. 19).

4.5.1. Introducerea. Opțiuni componistice inedite.

În ergonomia poveștii, momentul corespunde primei întâlniri a personajelor protagoniste, care are loc primăvara. Încadrarea temporală are ca sursă sugestivă cadența flautului, care, după expunerea unei linii pentatonice descendente, desfășoară un pasaj de șaisprezecimi menite să imite ciripitul păsărilor, prin salturi repetate la interval de octavă într-o succesiune strictă, menită să creeze un efect ritmic adițional. De asemenea, opțiunea de inserare a unui cadențe la unul dintre instrumentele încă din incipitul desfășurării muzicale, fără nicio legătură cu materialul tematic subsecvent, reprezintă încă un element inovator în cadrul genului concertului.

4.5.2. Expoziția. Particularitățile expresive impuse de tema iubirii – experimente tehnice.

Aceasta reprezintă cea mai consistentă parte din punctul de vedere al importanței tematic și, implicit, semantice, în ergonomia lucrării. Secțiunea A a temei principale (m. 12-30) reprezintă una dintre cele mai distinctive linii melodice din repertoriul muzicii chineze recente. Această construcție melodică a devenit emblematică pentru lucrare în ansamblul ei, întrucât conferă identitatea muzicală inconfundabilă pe care orice compoziție o necesită în contextul intenției de a accede pe verticala axiologică și de a își păstra, în timp, calitatea de reflecție a unor concepte subsidiare muzicii, fie ele de natură culturală, socială, filosofică, ideologică ș.a.m.d. În demersul de interpretare al acestei teme, un aspect deosebit de important este emisia sonoră. Întrucât vioara reprezintă personajul principal feminin al legendei, care, în secțiunea de față, își expune sentimentele de dragoste, încă interiorizate, pentru Liang Shanbo, este necesară o grijă suplimentară pentru claritatea și suplețea sunetului. Acesta nu trebuie să capete mai mult volum decât permite o conceptualizare a delicateții afective a personajului.

4.5.3. Dezvoltarea. Reprezentări ale conflictului.

Această parte susține evenimentele cele mai grave, contrastante și conflictuale, atât din punctul de vedere al desfășurării muzicale, cât și din cel al desfășurării narative generative. La rândul ei, dezvoltarea vădește câteva caractere muzicale opozante, care justifică o subîmpărțire în alte trei secțiuni constituente, pe care le vom discuta pe rând, punând în

valoare momentul narativ corespunzător care justifică evenimentele muzicale. Gravitatea și violența sentimentelor lui Yingtai în raport cu interdicția tatălui privitoare la căsătoria cu Shanbo continuă să ia amploare, până își găsește expresia în câteva măsuri de recitativ ale viorii (Exemplul 9, m. 324-337). Toate elementele constitutive conduc spre un efect de-a dreptul brutal al construcției muzicale. Recitativul necesită o abordare viguroasă, în cheia unei retorici a revoltei, presărată de izbucniri sporadice de violență afectivă, transpusă muzical printr-o emisie sonoră voluminoasă. Deosebit de importante sunt acumulările dinamice realizate pe parcursul notelor lungi, în cadrul cărora arcușul trebuie dozat cu atenție, astfel încât să permită realizarea efectului dinamic prin sporirea vitezei trăsături mai mult decât prin exercitarea unei presiuni suplimentare, pentru a nu afecta calitatea sonoră, având în vedere presiunea deja angrenată și punctul de coardă tensionat în care sunt executate. De asemenea, vioara susține, în m. 481, un recitativ structurat în logica unui moment formal specific operei chineze, numit *sao-ban* (Chao, 2011, pg. 57). Intenția vizată este imitarea sau aproximarea vorbitului prin cântul vocal, în stil *parlando*, întocmai recitativului *secco*. În scopul deservirii acestui scop survine inserția unei noi tehnici specifice, provenită, de această dată, din maniera de interpretare vocală, și anume *Kūqiāng*, materializat printr-un glissando descendent, rapid, în limitele unui interval mai mare de secundă (Chien, 2014, pg. 22).

4.5.4. Ipostaza transfigurației în repriză.

Revenirea temei, întocmai ca în expoziție, este precedată de introducerea flautului din primele măsuri ale concertului, ca o amintire a primei întâlniri a protagoniștilor (Zhang, 2021, pg. 33). Tema dragostei se aude întâi la orchestră, apoi la vioară. Tema tranzitează treptat spre o variație, pe parcursul a nouă măsuri. Încărcătura optimistă a momentului se traduce prin transfigurația propriu-zisă a celor doi.

CONCLUZII

Ca o adiție la estetica sa coerentă, concertul servește ca un punct de perspectivă pentru contemplarea interacțiunii dintre identitate și artă în societatea chineză, punând la dispoziție un teren propice pentru cercetări interdisciplinare. Desfășurarea narativă abordează teme perpetuu actuale, precum dragostea, identitatea, destinul, libertatea – fapt pentru care dobândește o rezonanță universală, depășindu-și contextul creativ, timpul și tradiția culturală de apartenență. Ipostaza fluidă a viorii, al cărei rol în cadrul genului de concert solistic a fost exploatat și fructificat, a permis arhitecturii descinse din scriitură să tranziționeze instrumentul printr-o serie de evocări ale unei multitudini de instrumente tradiționale chineze (erhu, guzheng, pipa), și ale vocii umane, personificând personajul principal feminin și devenind o voce a acestuia prin abordarea unor tehnici inedite, specifice stilului interpretativ al operei chineze *yueju*, precum diferite tipuri de *glissando* și *Kūqiāng*. De asemenea, în ceea ce privește construcțiile încorporate la nivel formal, concertul a împrumutat și adaptat/reinterpretat segmente specifice operei chineze (*sao-ban*, *quai-ban*). Toate aceste aspecte, suprapuse peste firul narativ al programului urmărit de desfășurarea muzicală și peste motivul melodic generator, i-au conferit lucrării o dimensiune aproape dramaturgică, din anumite puncte de vedere mai apropiată de genul operei *Yue* decât de genul concertului, așa cum s-a stabilizat el în tradiția occidentală.

Capitolul V. Timbralitatea japoneză și inovația formală în Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de Akira Ifukube.

Restaurația Meiji, coordonată de o viziune naționalistă a supremației puterii imperiale, a promovat prin agenții ei o serie de reforme în toate domeniile organizării sociale, care vizau modernizarea sistemului educațional, a infrastructurii industriale și a armatei, printre altele (Fukuchi, 1993, pg. 469). În acest context, cultura și valorile tradiționale au fost supuse unui demers polivalent, de conservare și, deopotrivă, de adaptare la noile direcții conturate de incipiența globalizării. La nivel intern, au luat naștere noi forme artistice, iar, la nivel extern, cultura japoneză a pătruns cu succes în peisajul global, producând pe numeroase planuri fenomene culturale adoptate universal.

5.1. PREAMBUL

Una dintre personalitățile marcante ale muzicii culte japoneze în perioada sa de înflorire a fost Akira Ifukube (1914-2006), a cărui imagine este cel mai compatibil asociată cu muzica francizei Godzilla (1954-1962) – mai precis, cu leit-motivul dedicat personajului eponim. Din perspectiva orientării estetice și silistice, Ifukube și-a dedicat cariera actualizării și reinterpretării tradiției japoneze, în perimetrul unei orientări muzicale naționaliste (Herd, 1989, pg. 119). Din vastul său repertoriu, am selectat cel de-al doilea Concert pentru vioară drept obiectul analizei noastre, întrucât este un reprezentant fidel al stilului componistic propriu compozitorului și prezintă particularitățile necesare pentru a continua firul călăuzitor al tezei de cercetare.

5.2. AKIRA IFUKUBE – CADRU FORMATIV ȘI COORDONATE GENERALE ALE STILULUI COMPONISTIC

Din punct de vedere stilistic, se disting în creația sa numeroase preferințe de natură structurală, timbrală și texturală, care serevesc ca marcă distinctivă personală și culturală. În primul rând, este vorba despre utilizarea scărilor pentatonice și suplimentarea acestora cu unul sau două sunete neapartente. În al doilea rând, la nivelul cadrului armonic, se distinge preferința pentru construcțiile orizontale, în defavoarea celor verticale, preferință materializată în structuri contrapunctice, de natura polifoniei la două voci, cel mai adesea aranjată sub formă de canon. În al treilea rând, acompaniamentul este brăzdat în permanență de secțiuni motivice repetitive, care servesc drept ostinato ritmic sau melodic (Blankestijn, 2022). Aceste caracteristici au fost încorporate într-o manieră consistentă pe parcursul întregii sale creații și au reprezentat un element inovator major în cadrul muzicii japoneze.

5.3. ANALIZĂ MULTINIVELARĂ A CONCERTULUI NR. 2 PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ

Poate că cel mai grăitor principiu de creație, distinctiv la nivelul componisticii contemporane compozitorului, în speța identificării obiectivului, autoproclamat naționalist, pe care Ifukube l-a adoptat pe parcursul carierei sale, este dezicerea de formele tradiționale occidentale. Subsidiară acestui principiu este constanța cu care compozițiile sale evită cu obstinație cadrul formal al sonatei și nu numai. Cel de-al doilea concert pentru vioară nu face excepție de la această regulă, întrucât structura sa formală, în pofida apartenenței la genul de concert, nu utilizează niciuna dintre formele atribuite tradițional părților componente ale concertului și trebuie înțeleasă în absența aspectului tonal-funcțional, care reprezintă, în principiu, pretextul primordial al formelor esențiale tradiției occidentale. De altfel, delimitarea secțiunilor componente se poate face doar la nivel teoretic, întrucât lucrarea este monopartită. Am identificat la nivel structural opt secțiuni delimitabile caracteriale și agogice, care pot fi grupate în patru părți teoretice. Partea inițială presupune o introducere lentă, care expune o mare parte a materialului tematic, și un conținut tematic ulterior. Partea secundară îndeplinește funcția proprie acestei poziții, și anume de parte lentă, și este urmată de un scherzo. În sfârșit, cea de-a patra parte reia în esență materialul tematic al părților anterioare, fie printr-o variație elaborată, fie prin reiterare aproape identică, și este succedată de o coda.

5.3.1. Partea I teoretică – Secțiunea I. Introducerea elementelor tematice și conceptualizarea timbral-afectivă.

După cum am precizat, partea I este rezultatul succesiunii a două secțiuni. Prima secțiunea mare a concertului deține o importanță crucială în ergonomia întregii lucrări, întrucât prefigurează în cuprinsul ei o mare parte a materialului motivic cu potențial tematic, care urmează a fi dezvoltat pe parcursul părților și secțiunilor ulterioare. Reprezintă rezultatul succedării unor subsecțiuni interioare, care dispun de un profil propriu, delimitabil. Subsecțiunea A relevă aspecte interesante și din perspectiva opțiunii de notare în partitură, menită să îi sublinieze caracterul cadențial, *ad libitum*. Este vorba despre absența barelor de măsură și înlocuirea lor cu cezuri. Această opțiune relevă mai multe aspecte importante la nivel interpretativ. În primul rând, delimitarea prin cezuri acționează în favoarea sugerării unei fluidități de natură eterică a discursului muzical, al cărui profil melodic întărește această afirmație, și, totodată, în favoarea facilitării unei secționări mai evidente în conformitate cu intențiile compozitorului, a căror realizare nu ar fi fost posibilă într-un cadru metric definit.

5.3.2. Partea I teoretică – Secţiunea II. Mozaic frazeologic în elaborarea formală.

Această a doua secţiune, care presupune cea mai densă desfăşurare din cadrul întregului concert şi corpusul tematic dezvoltător propriu-zis al primei părţi teoretice, conturează un profil epic, expozitiv, şi confirmă în cea mai mare măsură resorturile componistice proprii compozitorului bazate pe o scriitură de factură orizontală. Muzica se desfăşoară prin alăturarea consecventă a mai multor segmente, subliniind, astfel, aspectul liniar al timpului, înţeles ca o succesiune de evenimente distincte. Vioara solistă expune o parte consistentă a acestei secţiuni neacompaniată. Atunci când, în sfârşit, intervine, aparatul orchestral rareori desfăşoară un acompaniament. De cele mai multe ori, acestuia îi este rezervată propria linie melodică, menită să survină în completarea liniei solistice, într-un spirit contrapunctic.

5.3.3. Partea a II-a teoretică - Secţiunea III. O perspectivă densă asupra lirismului.

Secţiunea a treia, desfăşurată între reperele 30-39, reprezintă echivalentul părţii lente în cadrul general structural al concertului sau partea a doua teoretică. Manifestarea ei este semnalată de schimbarea tempoului, indicată agogic prin *Andante* la reper 30. Această secţiune comportă cinci subsecţiuni cu identitate tematică proprie, având forma generală A-B-A'-B'-C.

5.3.4. Partea a III-a teoretică. Scherzoul lui Ifukube.

Partea a treia teoretică substituie, prin caracterul şi scriitura sa, *scherzo* din cadrul genului simfonic. În ansamblul ei, se desfăşoară între reperele 39-48. Cuprinde două entităţi distincte, prin prisma motivelor generatoare care stau la baza dezvoltării lor, fapt pentru care am considerat cele două entităţi două secţiuni mari, a patra şi a cincea.

5.3.4.1. Secţiunea IV. Minimalism repetitiv.

Cuprinsă între reperele 39-44, secţiunea a patra se individualizează prin motivul dezvoltător utilizat pe tot parcursul ei, fie la vioară, fie la orchestră, în manieră minimalist-repetitivă.

5.3.4.2. Secţiunea V. Jovialitatea polimetriei.

Această secţiune, cuprinsă între reperele 44-48, este mai scurtă. Prin prisma materialului pe care îl propune, trebuie considerată independent în cadrul concertului. Întreaga secţiune subscie cadrului metric de 5/8 şi dispune de un ostinato ritmic de forma 3+2.

5.3.5. Partea a IV-a teoretică. Recapitulare în loc de repriză.

Partea a patra teoretică, în cuprinsul căreia regăsim materialul tematic expus în secțiunile anterioare, se desfășoară începând cu reper 48. Am identificat în cuprinsul ei trei secțiuni mari, fiecare dintre ele fiind dedicată unor elemente bine definite.

5.3.5.1. Secțiunea VI. Sinteză motivică.

Cuprinsă între reperele 48-54, secțiunea șasea este cea mai complexă din punctul de vedere al aglomerării materialelor tematice reiterate și prelucrate. Este introdusă de indicația agogică *Andantino*.

5.3.5.2. Secțiunea VII. Intenție palindromică în concepția formală proprie lui Ifukube.

Secțiunea a șaptea, desfășurată între reperele 54-77, reprezintă, în esență, o recapitulare a secțiunii a doua. Diferența imediată dintre acestea este adăugarea acompaniamentului orchestral încă de la începutul secțiunii, prin intermediul motivului de optimi la secundă mare, care se pliază pe alternanța cadrelor metrice deja cunoscute.

5.3.5.3. Secțiunea VIII. Coda.

Această secțiune debutează la reper 77, concomitent cu elevarea tempoului prin indicația *presto*, și survine ca o încununare, într-un spirit frenetic și o estetică, virtuoasă a întregii desfășurări muzicale anterioare. Maniera de expresie a acestei, în fapt, code, este specifică tot unui perpetuum mobile, menit să pună în lumină, într-un mod și mai evident, disponibilitățile tehnico-interpretative ale solistului.

CONCLUZII

Din perspectivă estetică, lucrarea încorporează deopotrivă aspectele liric și epic, într-o succesiune care a fost abordată în detaliu pe parcursul analizei. De asemenea, în conformitate cu profilul manieristic al compozitorului, repetiția ocupă o pondere semnificativă în cadrul procedeelelor expositive și dezvoltătoare, atât la nivel melodic, precum și la nivel ritmic. Distribuția elementelor primare pe baza cărora este structurat discursul muzical manifestă un pronunțat contur orizontal, în detrimentul celui vertical. În ceea ce privește tratarea instrumentului solist, compozitorul demonstrează o cunoaștere aprofundată a disponibilităților sale tehnice și timbrale. Partitura nu este lipsită de dificultate în surmontarea provocărilor propuse de secțiunile virtuozice, în care abundă, dar și în intuirea efectului estetic scontat. Cunoașterea temeinică a factorului arhitectural de către interpret reprezintă, după cum este cunoscut, o obligativitate impusă de paradigma unei interpretări coerente, bine organizate și construite organic. Din punct de vedere caracterial, lucrarea este deosebit de ofertantă în speța variației afective la care invită secțiunile componente, prin diversitatea lor. De aceea, maniera de abordare interpretativă trebuie să reflecte aceste variații prin intermediul reglajelor tehnice, păstrând la nivel subliminal imaginea unei culori sonore totuși încărcate, tensionate și chiar masive.

CONCLUZII FINALE, CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE

Cele cinci capitole au abordat succesiv câte o lucrare apartenentă unei paradigme culturale extraeuropene relevante, căreia i-au fost identificate, prezentate și aprofundate, într-o manieră comprehensivă, acele concepte specifice menite să îi confere identitate – concepte exploatate și valorificate în cuprinsul partiturilor constituente ale eșantionului propus. Totodată, întrucât teza doctorală a avut ca punct de referință modul de abordare a genului concertului pentru vioară și orchestră în cadrul paradigmelor respective de către compozitorii discutați, perspectiva din care s-a desfășurat analiza a pus în lumină acele specificități determinate cultural care au acționat asupra instrumentului solist. Mijloacele prin care acțiunea factorului cultural, în conjuncție cu viziunea componistică, s-a făcut simțită privesc, în genere, operarea asupra dimensiunii particularităților viorii determinate de evoluția sa timbrală, tehnică și interpretativă în cadrul tradiției europene (și a sateliților săi). Afirmarea conceptelor muzicale specifice determinate cultural s-a înfăptuit la nivelul limbajului componistic prin procedeul unei prelucrări suficiente pentru facilitarea însușirii materialului muzical de către un interpret apartenent unui background formativ al filierei europene (școala europeană de vioară). Încadrarea eșantionului de lucrări în paradigma de sinteză a unei culturi globale este argumentată de remarcarea unei serii de constante care au însoțit cu fidelitate parcursul viorii în cadrul desfășurării muzicale. În ceea ce privește **originalitatea** demersului de cercetare, aceasta rezidă, în primă instanță, în însuși obiectivul general al tezei de a include lucrările propuse pe piața concertantă și în bibliografia muzicologică autohtonă. Dintre toate cele cinci concerte, doar exponentului paradigmei chineze i-au fost dedicate analize propriuzise ale conținutului muzical și cele mai numeroase reprezentări interpretative de referință. Conform cunoștințelor autorului până la momentul prezentării rezultate cercetării curente, celelalte patru nu au fost analizate direct în nicio limbă de circulație. Prezenta teză doctorală nădăjduiește să reprezinte un factor incipient în demersul de incluziune a lucrărilor analizate și a creatorilor lor în programele de concert ale stagiunilor filarmonicilor din țară și să încurajeze descoperirea și aprofundarea paradigmelor culturale discutate. Apoi, atributul originalității derivă din sugestiile oferite cu privire la optimizarea raportului dintre viziunea componistică ideală și cea interpretativă personală în cele mai ofertante și relevante secțiuni ale desfășurării muzicale, care au fost generate de corelația cu analizarea multinivelară a lucrărilor.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Lucrări teoretice și de muzicologie

- Adriaansz, W., & Johnson, H. (2014). Koto. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 3, pg. 207-209). New York : Oxford University Press.
- Arias, E. A. (2013). Tcherepnin, Alexander (Nikolayevich). În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (ed. 2nd Edition, Vol. 8, pg. 136-137). New York: Oxford University Press.
- Bates, E. (2011). *Music in Turkey: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Behague, G. H. (1986). Hispanic-American Music. În W. H. Hitchcock, & S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of American Music* (Vol. 2, pg. 398-399). New York: Grove's Dictionaries of Music.
- Bennahum, N. (2004). Flamenco Dance. În S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance* (Vol. 3, pg. 6-11). New York: Oxford University Press.
- Bigott, L. A. (2018). *Historia del bolero cubano (1883-1950)*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Ipasme.
- Blades, J., & Montagu, J. (2014). Claves. În L. Libin (Ed.), *The Grove dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 1, p. 583). New York: Oxford University Press.
- Blatter, A. (2007). *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*. New York: Routledge.
- Blazic, M. M. (2006). Hikmet, Nazim. În J. Zipes (Ed.), *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* (Vol. 2, p. 228). Oxford: Oxford University Press .
- Bond, J., Davidson, C., Goetze, M., Lawrence, V. P., & Snyder, S. (1995). *Share the Music [Grade 6]*. New York: Macmillan/McGraw School Publishing Company.
- Bowker, J. (Ed.). (2000). *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. New York: Oxford University Press.
- Buendía, G. C. (2016). Rhythmic Evolution in the Spanish Fandango: Binary and Ternary Rhythms. În M. K. Goldberg, & A. Pizà (Ed.), *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* (pg. 120-152). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Caballero, A. A. (2004). *El cante Flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cao Romero, A. A., & Haefer, R. J. (2014). Jarana. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 3, p. 68). New York: Oxford University Press.
- Cho, S. (2018). *Transforming Gender and Emotion: The Butterfly Lovers Story in China and Korea*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Davies, H. (2014). Electronic percussion. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 2, pg. 195–196). New York: Oxford University Press.
- Davies, H. (2014). Sampler. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 373–374). New York: Oxford University Press.
- Diaz, A. (2005). Dance and Dance Forms. În S. Oboler, & D. J. Gonzales (Ed.), *The Oxford encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States* (Vol. 1, pg. 477–483). New York: Oxford University Press.
- Dick, A. (2014). Ghata. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 2, pg. 422–423). New York: Oxford University press.
- Dick, A., Geekie, G., Widdess, R., & Bruguere, P. (2014). Vīṇā. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 5, pg. 184–192). New York: Oxford University Press.
- Dick, A., Powers, H. S., Geekie, G., & Roda, A. P. (2014). Mṛdaṅga. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 3, pg. 516–523). New York: Oxford University Press.
- Ertek, S. (2007). *Turkish Rhythms for Drumset and Kudüm*. Marzling: Leu-Verlag.
- Farraj, J., & Shumays, S. A. (2019). *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Gautam, M. R. (1993). *Evolution of Raga and Tala in Indian Music* (ed. 2nd Edition). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
- Ghosh, N., & Mahābhāratī, S. (2011). *The Oxford Encyclopaedia of the Music of India* (Vol. 2). New Delhi; New York;: Oxford University Press.
- Ghosh, N., & Mahābhāratī, S. (2011). *The Oxford Encyclopaedia of the Music of India* (Vol. 3). (N. Ghosh, Ed.) New Delhi; New York;: Oxford University Press.
- Goldberg, M. K., & Piza, A. (2016). Introduction. În M. K. Goldberg, & A. Piza (Ed.), *The global reach of the fandango in music, song and dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* (pg. xiii–xxii). Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Haefer, R. J. (2014). Cajón de tapeo. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 1, p. 447). New York: Oxford University Press.
- Hodeir, A. (2007). *Formele muzicii*. (M. Bănică, Ed., D.L. Bârsan, & C. Neacşu, Trad.) Bucureşti: Grafoart.
- Hughes, D. W. (2014). Shakuhachi. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 482–485). New York: Oxford University Press.
- Kaufmann, W. (1976). *The ragas of South India : a catalogue of scalar material*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kennedy, J., Kennedy, M., & Rutherford-Johnson, T. (2013). *The Oxford Dictionary of Music* (ed. 6th Edition). New York: Oxford University Press.
- Keown, D. (2003). *A Dictionary of Buddhism*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

- Lui, T.-Y., & Picard, F. (2014). Pipa. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 113-115). New York: Oxford University Press.
- Malm, W.P., & Johnson, H. (2014). Shamisen. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 486-488). New York: Oxford University Press.
- Manuel, P. (2013). Afro-Caribbean Music. În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (ed. 2nd Edition, Vol. 1, pg. 51-53). New York: Oxford University Press.
- Mei, H. (2014). Zheng. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 5, pg. 375-376). New York: Oxford University Press.
- Montagu, J. (2014). Bendır. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 1, p. 312). New York: Oxford University Press.
- Moore, K. (2011). *Understanding Clave and Clave Changes: Singing, Clapping and Dancing Exercises - A Supplement to the Beyond Salsa Series*. Santa Cruz: CreateSpace Independent Publishing.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri* (ed. 5th Edition). Istanbul: Ötüken Neşriyat .
- Party, D. (2013). Bolero. În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (ed. 2nd Edition, Vol. I, p. 559). New York: Oxford University Press.
- Paso doble. (2013). În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (Vol. VI, pg. 354-355). New York: Oxford University Press.
- Peñalosa, D. (2012). *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: its Principles and African Origins*. (P. Greenwood, Ed.) Redway, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Poché, C. (2014). Qānūn. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 188-190). New York : Oxford University Press.
- Racy, A. J. (2001). Music. În J. L. Esposito (Ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World* (Vol. 3, pg. 180-183). New York: Oxford University Press.
- Randel, D. M. (1996). *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge; Londra: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Reyes Zúñiga, L. (2016). Musical Relationships between Spanish Malagueña and Fandango in the Nineteenth Century. În M. K. Goldberg, & A. Pizà (Ed.), *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* (pg. 93-119). Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Romero, B. M. (2012). Ranchera music. În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (Vol. VII, p. 35). New York: Oxford University Press.
- Romero, B. M. (2013). Son jarocho. În C. H. Garrett (Ed.), *The Grove Dictionary of American Music* (Vol. 7, p. 603). New York: Oxford University Press.
- Ryfle, S. (1998). *Japan's favorite mon-star : the unauthorized biography of "The Big G"*. Toronto: ECW Press.
- Said, E. W. (1980). *Orientalism* (ed. 2nd Edition). London; Henley: Routledge & Kegan Paul.

- Sassanian empire. (2000). În A. Isaacs, F. Alexander, J. Law, & E. Martin (Ed.), *A Dictionary of World History* (p. 556). Oxford; New York;: Oxford University Press.
- Schechter, J. M., & Blades, J. (2014). Güiro. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 2, pg. 493-492). New York: Oxford University Press.
- Seifert, L. C. (2015). Galland, Antoine. În J. Zipes (Ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (ed. 2nd Edition, pg. 231-233). Oxford; New York;: Oxford University Press.
- Sen, D., & Roda, A. P. (2014). Tablā. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 4, pg. 678-682). New York: Oxford University Press.
- Shay, A. V. (1998). Danse du ventre. În S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance* (pg. 344-346). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Snodgrass, M. E. (2016). Fandango. În *The Encyclopedia of World Folk Dance* (pg. 95-97). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Subramaniam, L. (2006). În C. Larkin (Ed.), *The Encyclopedia of Popular Music* (ed. 4th Edition, Vol. 7, p. 823). New York: MUZE UK Ltd.; Oxford University Press.
- Thrasher, A. R. (2014). Bangu. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 1, p. 222). New York: Oxford University Press.
- Thrasher, A. R., & Stock, J. P. (2014). Erhu. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 2, pg. 239-240). New York: Oxford University Press.
- Thrasher, A. R., & Stock, J. P. (2014). Huqin. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 2, pg. 728-729). New York: Oxford University Press.
- Thrasher, A. R., & Wong, G. N. (2014). Yangqin. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 5, pg. 357-358). New York: Oxford University Press.
- Ueno, K. (2001). Prefață. În A. Ifukube, *CONCERTO 2 per Violino ed Orchestra* [Partitură]. ZEN-ON Music Company Ltd.
- Widdess, R. (1995). *The Ragas of Early Indian Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Wright, M., & Wright, J. (2014). Jew's harp. În L. Libin (Ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (ed. 2nd Edition, Vol. 3, pg. 75-78). New York: Oxford University Press.

Studii și articole

- Ahuja, A. A., & Chawla, B. (1997). The River of Hindustani Music. *India International Centre Quarterly*, 24(2), 178-186.
- Bonilla Burgos, R. M., & Gómez Rojas, J. C. (2013). Son huasteco e identidad regional. *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, 2013(80), 86-97.
- Chandran, R. (1984, Februarie 15). Dr Lakshminarayana Subramaniam: The violin virtuoso. *India Today*.

- Chao, M.-T. (2011). *Interpretation and expressive imagery in The Butterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei* [Teză de Doctorat, Louisiana State University]. LSU Scholarly Repository.
- Chien, S.-K. (2014). *The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen* [Teză de Doctorat, University of Kansas]. KU Scholar Works.
- Daemmrich, H. S. (1985). Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition. *The German Quarterly*, 58(4), 566-575.
- Fukuchi, I. (1993). Kokoro and the Spirit of Meiji. *Monumenta Nipponica*, 48(4), 469-488.
- Galliano, L. (1994). I Compositori Giapponesi del Primo Novecento e L'Apprendimento della Musica Europea. *Rivista Italiana Di Musicologia*, 29(1), 183-208.
- Gang, C. (1994). Releasing Muse's Arrow to the World. În W. Tingge (Ed.), *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*, (E. Chew, Trad., Vol. 4, pg. 535-543). Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press.
- Gianakon, H. H. (2018). *Three Portraits of Pipa – for pipa and orchestra* [Teză de Doctorat, University of Missouri-Kansas City]. MOspace Institutional Repository.
- Gottfried Hesketh, J. (2015). Los fandangos que son fiesta y los fandangos que son parte de una fiesta: tarime cante y baile. *Musica Oral del Sur*, 12, 453-466.
- Herd, J. A. (1989). The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music. *Perspectives of New Music*, 27(2), 118-163.
- Howard, W. (1982). Music and Accentuation in Vedic Literature. *The World of Music*, 24(3), 23-34.
- Jiang, Y. (2004). *The Chinese Violin Concerto "The Butterfly Lovers" by he Zhanhao (1933) and Chen gang (1935) for Violin and Orchestra* [Teză de Doctorat, The University of Texas at Austin]. ProQuest Dissertations Publishing.
- Johnson, J. B. (1942, Iulie). The Huapango: A Mexican Song Contest. *California Folklore Quarterly*, 1(3), 233-244.
- Kazui, T., & Videen, S. D. (1982). Foreign Relations during the Edo Period: Sakoku Reexamined. *Journal of Japanese Studies*, 8(2), 283-306.
- Kumar, S. S. (2006). *Towards the development of an inculturated eucharistic liturgy for the Church of South India : a liturgical experiment using the ragas of Indian classical music* [Teză de doctorat, Melbourne College of Divinity].
- Kurtişoğlu, B. (2012). *Çiftetelli on Social and Artistic Stages. Dance, place, festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, 113-118.
- Loza, S. (1992). From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the "Son Jarocho". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 13(2), 179-194.
- Lychner, J. A. (2008). Instrumental Music Experiences from Mexico. *Music Educators Journal*, 94(4), 40-45.
- Manjabhat, S., Koolagudi, S. G., Rao, K., & Ramteke, P. B. (2017). Raga and Tonic Identification in Carnatic Music. *Journal of New Music Research*, 46(3), 229-245.

- Ramanna, R. (1995). The Structure of Raga Music. *Current Science*, 68(9), 897-916.
- Ranade, A. D. (2003). Traditional Musics and Composition in the Indian Context. *The World of Music*, 45(2), 95-112.
- Reyes Zúñiga, L. (2015). *Las malagueñas del siglo XIX en España y México. Historia y sistema musical* [Teză de doctorat, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM.
- Ringmar, E. (2006). Audience for a Giraffe: European Expansionism and the Quest for the Exotic. *Journal of World History*, 17(4), 375-397.
- Salvucci, P. (2016). *Techniques of Turkish Music Composition: A Preliminary Approach to Traditional Understandings and Contemporary Development in Usul, Makam, and Polyphony* [Disertație, Istanbul Technical University]. Accesat în data de 01.11.2022, la https://www.academia.edu/27303879/Techniques_of_Turkish_Music_Composition_A_Preliminary_Approach_to_Traditional_Understandings_and_Contemporary_Development_in_Usul_Makam_and_Polyphony
- Sánchez, R. G. (2017). El fandango en el siglo XVIII: Música popular española en la corte vienesa. *AV Notas: Revista de Investigación Musical*, 2017(2), 92-101.
- Savy, C. F. (2008). Le Paradoxe de La Performance Flamenca: Une Expérience Sensible de l'intériorité Portée à La Scène. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 67-85.
- Suciu, M.-M., & Drăgulin, S. (2023). Exploring Chinese Cultural Identity in the 'Liang Zhu' Violin Concerto: an Intercultural perspective on the Adaptation of Traditional Elements in Western Classical Music Language. *Studia UBB Musica*, Special Issue(2), 343-360.
- Swaminathan, C. (2017, Februarie 23). The East-West Bridge: Tracking the milestones in L. Subramaniam's global fusion journey, starting with his new orchestral piece to mark 70 years of India's Independence. *The Hindu*.
- Totman, C. (1980). From Sakoku to Kaikoku. The Transformation of Foreign-Policy Attitudes, 1853-1868. *Monumenta Nipponica*, 35(1), 1-19.
- Ünal, E., Bozkurt, B., & Karaosmanoğlu, K. M. (2014). A Hierarchical Approach to Makam Classification of Turkish Makam Music, Using Symbolic Data. *Journal of New Music Research*, 43(1), 3-23.
- Walker, T. (1968). Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History. *Journal of the American Musicological Society*, 21(3), 300-320.
- Xu, L. (2016). The Lure of Sadness: The Fever of 'Yueju' and 'The Butterfly Lovers' in the Early PRC. *Asian Theatre Journal*, 33(1), 104-129.
- Zhang, Y. (2021). The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959) [Teză de Doctorat, Shanghai Conservatory of Music]. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones.

Bibliografie electronică

- Anne Akiko Meyers. (2021, August 24). Arturo Márquez Fandango WORLD PREMIERE. Accesat în data de 25.02.2023, la Anne Akiko Meyers: <https://anneakikomeyers.com/tour-date/arturo-marquez-fandango-world-premiere-2/>
- Barker, A. (fără an). Menahem Pressler. Accesat în data de 12.11.2022, la <https://www.medic.tv/en/artists/menahem-pressler>
- Blankestijn, A. (2022). Ifukube Akira (Japanese music). Preluat pe 20.04.2023, pe <https://adblankestijn.blogspot.com/2012/02/japanese-masters-ifukube-akira-composer.html>
- Dr. L. Subramaniam. (2016). Biography. Accesat în data de 06.11.2022, la <https://indianviolin.com/biography/>
- Dr. L. Subramaniam. (2016). The Indian Violin. Accesat în data de 02.11.2022, la <https://indianviolin.com/the-indian-violin/>
- Fazil Say. (fără an). Fazil Say. Biography. Accesat în data de 10.11.2022, la https://fazilsay.com/?page_id=27
- Guru Prasad. (2020). Tala System in Carnatic Music. Accesat în data de 20.11.2022, la https://www.youtube.com/watch?v=XyUxY9hul_s
- Herrera, J. A. (fără an). The Huastecan Violin Style of Northwestern Mexico. Accesat în data de 05.03.2023, la Center for World Music: <https://centerforworldmusic.org/2021/01/instrument-huastecan-violin/>
- Homenick, E. (fără an). Works. Accesat în data de 15.04.2023, la <https://www.akiraifukube.org/works>
- Lakshminarayana Global Music Festival. (2021). YouTube. Accesat în data de 09.11.2022, la <https://www.youtube.com/watch?v=PIECFndXb5g>
- Los Angeles Philharmonic Association. (2023). Anne Akiko Meyers. (Los Angeles Philharmonic Association) Accesat în data de 25.02.2023, la LA Phil: <https://www.laphil.com/musicdb/artists/7549/anne-akiko-meyers>
- Márquez, A. (2021). Fandango. (Los Angeles Philharmonic Association) Accesat în data de 25.02.2023, la LA Phil: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/5857/fandango>
- McCorkle, B. (2017). Akira Ifukube. Accesat în data de 20.04.2023, la <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0209.xml>
- Milovanovich, S. & Pauwels, P. (Producători), & Peeva, A. (Regizor). (2003). *Whose is this song?*[Film]. Adela Media.

- Nicolas Altstaedt. (fără an). Nicolas Altstaedt. Accesat în data de 11.11.2022, la <https://www.nicolas-altstaedt.com/biography>
- Opéra national de Paris. (fără an). Marianne crebassa. Accesat în data de 14.11.2022, la <https://www.operadeparis.fr/en/artists/marianne-crebassa>
- Peermusic Classical. (2021, August 30). Márquez - Fandango. Accesat în data de 13.11.2022, la Issuu Inc.: https://issuu.com/peermusicclassical/docs/m_rquez_fandango_fs
- Peitz, C. (2019, 03 7). Pierre Boulez Saal: West-östliches Wechselspiel. *Tagesspiegel*. Accesat în data de 13.11.2023, la <https://www.tagesspiegel.de/kultur/west-ostliches-wechselspiel-5545570.html>
- Pierre Boulez Saal. (2019). Pierre Boulez Saal. Accesat în data de 27.01.2024, la <https://www.boulezsaal.de/en/event/boulez-ensemble-xviii-68278>
- Predota, G. (2021, Decembrie 20). Interlude. Accesat în data de 20.02.2023, la <https://interlude.hk/on-this-day-20-december-arturo-marquez-is-born/>
- Rodda, R. E. (2021). HE ZHANHAO / CHEN GANG (b. 1933 / b. 1935): The Butterfly Lovers. Accesat în data de 10.03.2022, la <https://audienceaccess.co/bio/HRT-11654>
- Roddy, M. (2014, Martie 14). Moldovan violinist Kopatchinskaja: 'Art should be alive'. Accesat în data de 13.11.2022, la <https://www.reuters.com/article/us-music-kopatchinskaja-idUSBREA2D0TE20140314/>
- Romero, A. (2018, Iulie 29). Artist Profiles: Dr. L. Subramaniam. Accesat în data de 10.11.2022, la <https://worldmusiccentral.org/2018/07/29/artist-profiles-dr-l-subramaniam/>
- Sankaranarayanan, S. (2014, Noiembrie 6). A Birth Centenary Tribute. Accesat în data de 03.11.2022, la <https://www.sruti.com/articles/stamps/a-birth-centenary-tribute>
- Schott Music Group. (fără an). Aribert Reimann. Accesat în data de 22.11.2022, la <https://www.schott-music.com/en/person/index/index/urlkey/aribert-reimann>
- Sociedad de Autores y Compositores de Mexico. (2019). SACM. Accesat în data de 20.02.2023, la <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/24942>
- Subramaniam Academy of Performing Arts. (fără an). About SaPa. Accesat în data de 07.11.2022, la <https://www.sapaIndia.com/about-sapa.php>
- Subramaniam Foundation. (fără an). Lakshminarayana Global Music Festival. Accesat în data de 08.11.2022, la <https://subramaniamfoundation.in/lgmf.html#>
- Subramaniam, L. (2012). *Fantasy on Vedic Chants* [Album înregistrat de Kirov (Mariinsky) Symphony Orchestra]. Viji Records.
- Summers, J. (fără an). George Copeland (1882-1971). Accesat în data de 23.04.2023, la https://www.naxos.com/Bio/Person/George_Copeland/1210
- The Orchestra of the Americas Group. (2023). The Orchestra of the Americas Group. Accesat în data de 20.02.2023, la <https://theoagroup.org>
- Trio Cantores del Alba. (2014). Mi San Joaquin [Album]. Capital 432.

- UNAM. (fără an). Lénica Reyes Zúñiga. Accesat în data de 03.03.2023, la <https://unam.academia.edu/LénicaReyes>
- Uzunov, A. (fără an). Basic Rhythms in bellydance. Accesat în data de 15.11.2022, la <https://www.artemuzunov.com/rhythms>
- Von Andreas, P. (2019). Anrechtskonzert in Koblenz: Furioses Finale einer hocheufreulichen Konzertsaison . Accesat în data de 15.11.2022, la https://www.rhein-zeitung.de/region/rheinland-pfalz/kultur_artikel,-anrechtskonzert-in-koblenz-furioses-finale-einer-hocheufreulichen-konzertsaison-_arid,1976974.html
- Yamano, T. (2014). Booklet. În Akira Ifukube (2014). *The Artistry of Akira Ifukube 11*. Kingrecords.
- Young Concert Artists, Inc. (fără an). Our Story. Accesat în data de 13.11.2022, la <https://yca.org/our-story/>

Partituri

- Ifukube, A. (2001). *CONCERTO 2 per Violino ed Orchestra*. ZEN-ON Music Company Ltd.
- Márquez, A. (2021). *Fandango for Violin and Orchestra*. Peermusic Ltd.
- Say, F. (2007). *Violin Concerto "1001 Nights in the Harem"*. Mainz: Schott Music.
- Subramaniam, L. (1985). *Fantasy on Vedic Chants*. Mainz: Schott Music.
- Zhanhao, H. & Gang, C. (1959). *The Butterfly Lovers Violin Concerto*. SMPH.