

**UNIVERSITATEA DE ARTE “GEORGE ENESCU”
IAȘI**

**FACULTATEA DE COMPOZIȚIE,
MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI
TEATRU**

TEZĂ DE DOCTORAT

**MUZICA PENTRU FLAUT FĂRĂ
ACOMPANIAMENT ÎN CREAȚIA
CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ**

**COORDONATOR ȘTIINȚIFIC,
Prof.univ.dr. GHEORGHE DUȚICĂ**

**DOCTORAND,
CĂLIN FĂRCĂȘEL**

2010

CUPRINS

INTRODUCERE

Flautul, între modernism și contemporaneitate.....pag.2

CAPITOLUL I

Locul și semnificația flautului în muzica secolului XX.....pag.4

CAPITOLUL II

O retrospectivă asupra creației românești pentru flaut. Stil, limbaj, estetică, personalități creatoare.....pag.6

CAPITOLUL III

Sonata pentru flaut fără acompaniament în muzica românească contemporană.....pag.8

CAPITOLUL IV

Genul miniatural în creația românească pentru flaut fără acompaniament.....pag.10

CAPITOLUL V

Muzica pentru flaut fără acompaniament în creația Doinei Rotaru.....pag.11

CAPITOLUL VI – Analize comparate.....pag.14

CONCLUZII.....pag.15

INTRODUCERE

FLAUTUL, ÎNTRE MODERNISM ȘI CONTEMPORANEITATE

Se spune că înainte de muzică (și cuvânt), a fost ritmul: ritmul vieții, al picăturilor de ploaie și a tunetelor, al trecerii anotimpurilor, al creșterii demografice sau al extincției, ori ritmul în care o cultură reușește să imprime noi direcții și accepțiuni în conștiința universală a umanității.

Putem extrapola ideea în decorul instrumentelor de suflat și să considerăm, fără mari rezerve, flautul ca fiind cel dintâi exponent al emiterii sunetelor cu ajutorul dirijării coloanei de aer într-un segment de material gol la interior. Avem la îndemână suficiente argumente în sprijinul acestei teorii, de la mit la date concrete.

Fiecare instrument (de suflat sau coarde) își are propria legendă în care acesta a apărut, dar fără îndoială, nici una dintre acestea nu este atât de bine cunoscută ca cea a “naiului lui Pan”. Mica poveste se țese în jurul lui Pan, un fiu al zeului Apollo și o nimfă, Syrinx. Se spune că nimfa, alungată de înfățișarea oribilă a semizeului și stăruința acestuia de a fi împreună cu ea, își găsește scăparea aruncându-se în apa unui râu. Pan, pornit pe urmele ei, ajunge prea târziu ca să mai poate face ceva și, cuprins de remușcări, încearcă să-și aline durerea suflând în câteva tulpini de trestie, culese de pe malul râului și adunate laolaltă. Sunetul produs trezește în mintea lui Pan o asemănare atât de izbitoare cu vocea iubitei pierdute, încât hotărăște pe loc ca naiul său să-l însoțească mereu, găsindu-și astfel mângâierea în fața destinului necruțător.

Se întreveade astfel și rolul primordial a flautului, aceea de comunicare cu divinitatea și redare a celor mai sublime trăiri sufletești, rol păstrat până astăzi, sub diverse forme specifice epocilor care au urmat. Nu voi intra în amănunte în ceea ce privește locul sau anul descoperii celui mai vechi flaut din lume, fiind știut faptul că, mai devreme sau mai târziu, se vor găsi dovezi ale existenței încă mai timpurii ale acestui instrument, datele exacte putând fi oricând schimbate. Dar ceea ce se poate spune cu certitudine este faptul că flautul, alături de harpă și câteva instrumente de percuție elementare, este întâlnit în majoritatea desenelor rupestre ce descriu forme de manifestare religioase sau laice ale culturilor străvechi, de la mayași la egipteni și greci, sau de la burghezime la sclavi, ca lucrători ai pământurilor feudale.

În cadrul spațiului românesc, amintim de contribuția flautiștilor autohtoni la cristalizarea școlii naționale de flaut, indiferent de meleagurile pe care s-a desfășurat acest proces. **Petre Elinescu** și **Hristache Popescu** au fost profesori în cadrul Conservatorului din Iași, cu o bogată activitate solistică și componistică. Din lucrările rămase în urma acestor primi dascăli în tainele flautului răzbate o puternică tentă folclorică, de altfel necesară în individualizarea limbajului muzical autohton. *Elegie română*, *O idilă* aparținând lui Petre Elinescu, sau *Capriciu rustic*, *Studii de caracter* semnate de Hristache Popescu, reprezintă câteva exemple edificatoare în acest sens.

Dar cel mai prolific instrumentist-pedagog, cu o activitate publicistică de excepție, este **Vasile Jianu**. Coleg de generație cu cei doi maeștri, Jianu a predat la

Conservatorul bucureștean și s-a remarcat prin volumul impresionant de lucrări camerale dedicate flautului, în diverse ansambluri (*Serenade* pentru flaut, violă și cello, *Trio* pentru flaut, clarinet și fagot, *Divertisment* pentru două flaute și cello, *Piesă lirică* pentru flaut, violă și orgă) și ca instrument acompaniat (*Sarabandă și Bourré*, *Pastel de toamnă*, *Preludiu și Rigaudon*), toate aceste titluri reprezentând o selecție a pieselor care se păstrează și astăzi în repertoriul flautiștilor aflați la început de drum.

CAPITOLUL I LOCUL ȘI SEMNIFICAȚIA FLAUTULUI ÎN MUZICA SECOULUI XX

Rolul flautului ca element de bază al gândirii componistice s-a aflat într-o strânsă legătură cu evoluția principalelor curente muzicale moderniste. Primul pas în conturarea noii viziuni asupra creației instrumentale s-a produs la sfârșitul secolului XIX în Franța, ca reacție adversă față de exacerbările romantice, promovându-se în schimb redescoperirea senzațiilor de moment, a ineditului și varietății coloristice. Așa a luat naștere **impresionismul**, manifestat în muzică prin creația a două mari personalități ale vremii: Claude Debussy (1862-1918) și Maurice Ravel (1875-1937). Iată câteva elemente comune celor doi compozitori: melodica abordată este una sinuoasă, bazată pe expuneri de motive-simbol deosebit de sugestive; construcțiile ritmice sunt de cele mai multe ori asimetrice, bazate în principal pe alăturarea diviziunilor normale cu cele excepționale.

Neoclasicismul coincide cu apariția și afirmarea celei de-a Doua Școli Vieneze, reprezentată de generația Stravinski, Șostakivici, Prokofiev, Bartok, Enescu. Cel mai important câștig al acestei perioade este adoptarea unui limbaj de sorginte tonală, subliniat de relațiile armonice între componentele microstructurale dintr-o lucrare, precum și a ritmicii simetrice, fără alunecări sau asocieri disproporționate.

Numele care va aduce faimă spațiului românesc și va dedica flautului una dintre cele mai cunoscute și de succes piese cu acompaniament de pian este **George Enescu** (1881 – 1955), violonist, compozitor și pedagog desăvârșit. S-a distins de asemenea prin profunzimea gândirii sale, dictată de vasta sa cultură, muzicală și literară. Sensibilitatea romantică răzbate din fiecare pagină a opusurilor sale, fie că sunt simfonii sau miniaturi instrumentale. Meritul cel mai mare a lui Enescu este ridicarea la standard de universalitate a folclorului românesc, cunoscut până atunci doar la nivelul vieții sătești autohtone. Am putea spune că nici un alt mare reprezentat al vreunei culturi europene nu a redat într-un mod atât de reușit specificul țării sale, indiferent de aria pre ocupațională (vocală, instrumentală sau muzicologică).

Aminteam de lucrarea pentru flaut și pian aparținând marelui artist. Aceasta este intitulată *Cantabile et Presto* și a fost scrisă în 1904, cu ocazia concursului de admitere la Conservatorul din Paris.

Cele două părți ale piesei sunt construite pe principiul contrastelor, aplicat la toate nivelele: o scriitură extrem de flexibilă, în stil *parlando-rubato*, cu o dinamică ce pune în valoare timbrul catifelat în care flautul rezonază

cel mai bine, urmată de un adevărat iureș cromatic, a cărei forță expresivă derivă din viteza execuției și amplitudinea emisiei sonore.

CAPITOLUL II O RETROSPECTIVĂ ASUPRA CREAȚIEI ROMÂNEȘTI PENTRU FLAUT. STIL, LIMBAJ, ESTETICĂ, PERSONALITĂȚI CREATOARE

Ambientul muzical autohton a fost dictat de schimbările produse în gândirea muzicală pe plan european și mondial, cu rezultate în ansamblarea unor concepte novatoare de limbaj componistic. Deși rămasă mult în urmă în fața celorlalte centre de cultură occidentale din punct de vedere al afirmării propriilor viziuni estetice, școala muzicală românească cunoaște o ascensiune spectaculoasă odată cu răspândirea creației și viziunii specifice marelui compozitor George Enescu.

Alături de el, alte personalități aparținând diverselor ramuri ale culturii au demonstrat în arta lor conectarea la spiritul autentic românesc. Amintim bunăoară pe Constantin Brâncuși și ale sale sculpturi, sau pe Mircea Eliade, un nume de referință în domeniul prozei literare la început de secol XX. Orientarea ideologică și stilistică promovată în gândirea acestor creatori din cele mai diverse domenii este legată de **valorificarea esenței folclorice**, prin utilizarea de imagini arhetipale în alcătuirea și transmiterea ethos-ului autohton.

este **muzica arhetipală**, apărută ca nevoie a unui universalism în mentalitatea artistică. De fapt, are loc o redescoperire a adevărilor fundamentale desprinse din

cultura civilizațiilor străvechi, ale cărei forme de manifestare erau legate de permanența sinelui, a timpului și a locului.

O atare opinie a fost enunțată de Corneliu Dan Georgescu, care a intuit prezența unor elemente comune *oricărei* estetici moderniste, indiferent de idealul generat de acestea. Meritul de a fi descoperit și chiar clasat diverse forme ale arhetipalității aparține compozitorului Octavian Nemescu. În funcție de straturile transcendente, culturale și naturale ale existenței umane, există o serie de arhetipuri asociate, cum ar fi cel al Trinității, al spațiului, al nașterii și morții etc. De asemenea, pe plan muzical se disting alcătuirii arhetipale de tip formal, temporal, funcțional și cu funcții specifice în alcătuirile sonore (de ritm, intensitate, înălțime ș.a.).

În creația pentru flaut, cel mai des întâlnit exemplu este cel al arhetipului-glissando, alături de decantarea folclorului, folosit de compozitoarea Doina Rotaru. Originea acestor alcătuirii melodice poate fi găsită în muzica orientală, dar și în cea românească, stilizate sub forma de ornamentații, micro-repetiții, numere simbolice și scriitură minimalistă. Un exemplu de referință în acest sens îl constituie ciclul de lucrări *Spiralis*, dedicate harpei (I), flautului (II) și flaut cu ghitară alto (III) în care arhetipul spiralei este redat printr-o stare de permanentă transformare și evoluției a discursului muzical.

De-asemenea, în diverse lucrări ale autoarei se pot distinge decantări ale motivelor folclorice, cum este cel al *buciumului*, al *naiului*, sau cel al *doinei*.

O altă mișcare stilistică inițiată pe tărâm românesc este cea a **eterofoniei** în muzică, fenomen explicat de Ștefan

Niculescu prin starea de dizolvare timbrică a mai multor voci într-o desfășurare de tip monomelodic, sau dimpotrivă, o pulverizare a unui aceluiași material muzical în diverse segmente plurimelodice. Este cazul concertului *Cercuri magice* al Doinei Rotaru, în care aparatul orchestral, în virtutea simulării arcurilor de cerc, își ramifică întreg ansamblul vocilor constitutive pornind de la o stare inițială, cântată la unison. Ori viceversa, de tipologia cercului închis, caracterizată de apropierea planurilor sonore spre un punct comun. Alte nume care s-au afiliat acestei tendințe sunt Tiberiu Olah, Octavian Nemescu, Adrian Iorgulescu, Lucian Mețianu și alții.

CAPITOLUL III

SONATA PENTRU FLAUT FĂRĂ ACOMPANIAMENT ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Întreaga evoluție a mentalității secolului XX a fost marcată de modernizarea diferitelor sectoare din cultura modernă, proces concretizat în creația muzicală prin reliefarea unor elemente novatoare.

Una dintre schimbările de perspectivă aduse de componistica secolului XX se referă la emanciparea rolului deținut în mod tradițional de anumite instrumente, a căror funcționalitate era prioritar integrată ansamblului orchestral. Un caz particular este cel al flautului, care va beneficia în literatura muzicală a epocii de o atenție cu totul specială.

Arealul stilistic românesc nu face excepție de la această orientare, flautul devenind unul din

instrumentele predilecte ale exprimării muzicale, unii compozitori excelând în creația de gen.

Repertoriul ales pentru cercetarea de față, reprezentativ în cadrul creației camerale românești, surprinde diferite maniere de concepere a sonatei pentru flaut solo, demersuri aflate sub bagheta componistică a unor cunoscuți compozitori precum Dan Voiculescu, Liana Alexandra și Tiberiu Olah.

Dat fiind limbajul neconvențional, tipic pentru orientările avangardiste din a doua jumătate a secolului XX, s-ar impune câteva considerații generale cu privire la acest gen muzical.

În primul rând, forma arhitectonică se prezintă total diferit față de cea clasic-romantică, prin concentrarea ciclului la două sau, uneori la o singură parte, absența unor determinări tematice și a unor contraste de plan tonal favorizând o mare flexibilitate în manipularea materialului sonor.

Afirmația nu neagă existența unor structuri celulare-motivice care orientează discursul muzical prin apariția lor periodică, dar cronologia globală a lucrărilor evidențiază mai ales aspectele de discontinuitate obținute prin variație continuă.

În cazul creației pentru instrument solo, în particular pentru flaut, orizontalitatea monodică va cunoaște o configurație definită îndeosebi prin distribuții ale sunetelor în registre extreme, profiluri unghiulare, contorsionate, frecvent întrerupte de pauze, structuri intervalice aspre (secunde, septime, none, intervale mărite și micșorate etc.). Acestor caracteristici li se adaugă o ritmică foarte variată, de filiație parlando-rubato, bogată în structuri melismatice, ornamente,

coroane, diviziuni excepționale etc.

Acest limbaj de esență modală este particularizat printr-o sumă de efecte sonore specifice instrumentului: moduri de emisie și atac diferite, *glissandi*, *frullatto*, diferite tipuri de vibrato, percuție de clape, multifonice etc, toată această bogăție coloristică fiind dublată de o paletă dinamică în care predomină contrastele extreme.

CAPITOLUL IV GENUL MINIATURAL ÎN CREAȚIA ROMÂNEASCĂ PENTRU FLAUT FĂRĂ ACOMPANIAMENT

Miniatura reprezintă genul muzical de unică dimensiune, apărut încă din perioada romantică și abordat până în prezent. Aceasta poate fi vocală, instrumentală sau orchestrală și încadrează forme de lied (monopartit, bipartit, tripartit, pentapartit) sau de tip polifonic (canon, invențiune, fugatto etc.)

Miniatura se caracterizează printr-o economie de mijloace muzicale puse în slujba descrierii sintetice, concentrate a ideaticii propuse de compozitor.

Acest gen a fost abordat și de creatorii români ai secolului XX în opus-uri precum: *12 Miniaturi pentru pian* de Sabin Drăgoi, *Trei miniaturi corale* de Teodor Bratu, *Zece miniaturi pentru pian* de Diamandi Gheciu, *20 Miniaturi pentru pian* de Liviu Comes, *Patru miniaturi pentru pian* de Szabo Csaba, *10 Miniaturi pentru orchestră de coarde* de Cliff Nicolae, *Miniaturi concertante pentru orchestră de suflători* de Aurel Popa, *Mozaic III* de Dan Buciu,

Improvizații pentru flaut solo de Carmen Petra-Basacopol etc.

Din punct de vedere stilistic, remarcăm o serie de constante intonaționale și temporale pe care le-am sesizat în lucrările analizate în acest capitol, ceea ce dovedește faptul că există în epocă o anumită manieră de tratare a instrumentului solist și de exprimare în limbajul modal - cromatic dominant.

Vom întâlni o bogăție ornamentală, melismatică, o ritmică de tip *parlando - rubato*, alternând cu suprafețe *giusto*, contrastante, numeroase efecte de timbralitate, jocul frecvent al registrelor și modalități inspirate de variații motivice printre care: suprimarea, sincoparea, contratimparea, divizarea, mutarea sunetelor la octavă, recurența și inversarea.

CAPITOLUL V

MUZICA PENTRU FLAUT FĂRĂ ACOMPANIAMENT

ÎN CREAȚIA COMPOZITOAREI DOINA ROTARU

Un nume de prestigiu în viața muzicală românească, câștigat în urma a numeroase și înalte succese pe plan componistic. Astfel poate fi redat, în mod extrem de sumar, portretul artistic al uneia dintre cele mai reprezentative personalități feminine a școlii muzicale autohtone, a cărei creație a avut ecouri ce au depășit spațiul românesc, suscitând un viu și constant interes, inclusiv din partea muzicologilor și interpreților principalelor centre de cultură europene.

Din punct de vedere al limbajului muzical folosit, se remarcă preferința compozitoarei spre decantare folclorică și arhetip *glissando*. Aceste două caracteristici sunt determinante în construcția celor mai multe din ópusurile sale, astfel încât o descriere, fie ea strict morfologică sau interpretativă, a unei singure piese, va contura în mare parte aceeași viziune în pătrunderea sensurilor celorlalte lucrări.

Un simbol des utilizat în imagistica arhetipală este **cercul**, evidențiat mai ales în concertul *Cercuri magice*, și care are două ipostaze: închis și deschis. **Cercul deschis** este redat printr-o serie de prelucrări motivice ce se distanțează intonațional și arhitectonic, culminând în cercuri concentrice, iar **cel de tip închis** cuprinde o dezvoltare ideatică continuă, la care se revine mereu dintr-o altă direcție și cu un alt sens dobândit. Specific acestei lucrări este întreaga gamă de flaute folosite (bas, alto, în Do și piccolo), ce comportă un atare număr de timbralități diferite, fiecare redând practic o nouă ipostază a sonorităților arhaice folosite. Putem rămâne în această zonă de idei pentru a enunța un concept asemănător cu alăturarea de timbralități diferite, și anume *o punte între trecut și prezent*, sugerată în lucrarea *Overtime* pentru shakuhachi și flaut bas. Se înțelege ușor semnificația acestui arhetip al timpului, dacă ne gândim la diferența între posibilitățile reduse ale fluierului tradițional japonez și tehnicile avangardiste, mult mai îndrăznețe ale flautului actual.

Nu în ultimul rând, copleșesc fluctuațiile perpetue ale dinamicii și agogicii, în strânsă legătură cu jocul ritmic impus, cu rol hotărâtor în dinamizarea sau rarefierea discursului muzical. Ele sunt folosite atât la nivel

microstructural (idee, motiv), cât și în alcătuirii de largă întindere, cu sau fără revenire la starea inițială din care au generat.

O trăsătură de bază a stilului componistic specific Doinei Rotaru este determinată de gradul sugestiv deosebit în creionarea unei stări de fapt, desprinsă din natura înconjurătoare sau din profunzimea trăirilor sufletești ale omului. În primul caz, putem da exemplul piesei *Libelulle* pentru piccolo, ce descrie traiectul aleatoriu al zburătoarei printr-un dublu exercițiu: odată prin asocierea tehnicii *frullato* în manieră eoliană cu triluri cromatice (ascendente sau descendente), apoi prin schimbările bruște de dinamică și registre, dublate de comprimarea sau augmentarea succesivă a valorilor de note. Lucrarea *Dor* este relevantă pentru cel de-al doilea caz, în care timbrul grav specific flautului alto, subordonat multitudinii de *glissando*-uri, flajeolete și *tremolo*-uri, invită ascultătorul la introspecție și rememorare a rolului sacru deținut de muzică. Pentru a întări această stare sufletească, autoarea induce imaginea **tulnicului autohton** ca element cu irizații arhaice complementar structurii sonore în ansamblu.

De remarcat este faptul că modul de generare și dezvoltare al oricărui ópus din literatura dedicată flautului aparținând Doinei Rotaru prezintă un traiect asemănător. Acesta constă într-un debut rarefiat, misterios și care induce auditoriului o stare de incertitudine, urmat de o maximizare timbrală a întregului material expozitiv și o revenire la starea inițială de acalmie. Concluzionarea unei piese se face fie printr-o adâncire a stării de melancolie, fie prin trecerea la spectrul luminos și plin de speranță redat de muzică.

Doina Rotaru a manifestat un interes fără precedent în descoperirea și potențarea valențelor expresive ale întregii familii de flaute (de la octobas la piccolo), dovedind aceeași dăruire și prospețime componistică indiferent că e vorba de flaut solo sau orchestră de flaute. Pentru a pătrunde în esența mesajului artistic desprins din interpretarea lucrărilor dedicate acestui instrument, este nevoie de o aplecare plină de migală și fantezie din partea interpretului asupra textului muzical, condiționată în primul rând de stăpânirea tuturor tehnicilor flautistice specifice secolului XXI.

CAPITOLUL VI ANALIZE COMPARATE

Acest capitol este dedicat exercițiului comparării a două interpretări ale unei aceleași lucrări, cu referințe asupra viziunii fiecărui solist în parte. Nu vom urmări relevarea în amănunt a *tuturor* punctelor aflate în divergență, mai ales a celor oricum vizibile, ci ne vom axa în special pe stabilirea unor repere general-valabile pe toată întinderea ópusului.

Pentru început am ales prestația solistică a doi flautiști binecunoscuți, propovăduitori de înaltă ținută a muzicii contemporane dedicate flautului. Este vorba de **Ion Bogdan-Ștefănescu**, prim flautist la Filarmonica *George Enescu* din București și cadru didactic la Conservatorul din același oraș, și **Pierre Yves Artaud**, un pionier în răspândirea la nivel mondial a noilor sonorități flautistice. Înainte de a trece la analiza comparativă a piesei, considerăm oportună enumerarea

câtorva elemente ce descriu stilul interpretativ general al celor doi instrumentiști.

Ceea ce se evidențiază de la bun început în modul de tratare a lucrurilor este amprenta naționalității fiecărui solist. Această afirmație are la bază originea latină al poporului român, al cărei spirit se manifestă mai tumultuos, cu o energie interioară gata să erupă la suprafață, trăsătură fundamentală ce se regăsește cu prisosință în avântul solistic a lui Bogdan-Ștefănescu.

De cealaltă parte, exprimarea interpretativă a lui Artaud amintește mai degrabă de introspecție, printr-o trecere relativ ușoară de la o stare la alta a materialului sonor, fără a forța sunetul de flaut peste rezonanța în care sună cel mai bine. Tiparul astfel promovat ține de specificul franțuzesc (și aici nu ne referim doar la muzică), care implică o anumită finețe și galanță în abordarea oricăror forme de artă, fie ea muzicală, culinară, viticolă sau de alte tipuri. De aici derivă și modul de atac, de reliefare a paletii dinamice și de consistență a tehnicilor flautistice, în antiteză cu deschiderea mai mare a solistului român spre imagini auditive cât mai vii, fie că este vorba de susținerea amplă a liniei melodice sau de potențarea timbrală a efectelor sonore specifice.

CONCLUZII

Privit în ansamblu, subiectul propus pentru cercetare în această teză reușește să aducă o nouă perspectivă asupra universalității limbajului muzical contemporan în creația autohtonă dedicată flautului. Desigur, implementările variază de la caz la caz, cum sunt spre

exemplu cele **Nouă sonate pentru flaut solo** ale compozitorului Dan Voiculescu, ale căror concepție pune accent îndeosebi pe latura tradițională în construcția și expresia muzicii. Sau **Sonata pentru flaut solo** scrisă de Tiberiu Olah, situată la polul opus în ceea ce privește numărul impresionant de efecte sonore folosite, precum și aspectul general al scriiturii ales parcă special **împotriva** proprietăților sunetului de flaut. În ambele ipostaze solistul trebuie să facă dovada unei mobilități interpretative exemplare, pornind de la frazare și mesaj artistic până la deciptarea în amănunt a tuturor tehnicilor speciale executate cu o deosebită precizie.

Soluțiile ingenioase găsite pentru satisfacerea cerințelor partiturii au la bază studiul *Tratatului de tehnici contemporane Flûtes au présent* al celebrului flautist Pierre-Yves Artaud, fără de care multe aspecte inovatoare ar fi rămas simple necunoscute într-un text muzical tradiționalizat forțat. Și deoarece cartea nu se găsește în mai mult de trei exemplare în toată țara (cel puțin până la ora redactării tezei de față), este destul de probabil ca ultimul aspect menționat să se și întâmple, mai ales în cazul tinerilor învățăcei (dar și a unor formatori deopotrivă). De aceea, este necesară o popularizare cât mai mare a acestei cărți, începând de la stadiul liceal al pregătirii artistice, pentru a se crea premisele adecvate încheșării unei tradiții în abordarea acestui gen de muzică, la fel ca și cea preclasică sau romantică.