

Ministerul Culturii al Republicii Moldova  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISSN 1857-2251

# *Anuar științific:*

MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE

2011



MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ISSN 1857-2251

ANUAR ȘTIINȚIFIC:  
MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE  
Arta muzicală

(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINȚELOR ȘTIINȚIFICE  
INTERNAȚIONALE ȘI NAȚIONALE  
DIN CADRUL PROIECTULUI  
*REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚIILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA*)

Nr. 1 – 2 (12 - 13) 2011



Chișinău

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

**Redactor șef:** Victoria MELNIC, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

**Redactor coordonator:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil Arta Muzicală:** Vladimir AXIONOV, prof. univ., dr. hab. în studiul artelor

**MEMBRI:** Viorel MUNTEANU, prof. univ, dr. (Iași, România)

Enio BARTOS, prof. univ, dr. (Iași, România)

Florin FAIFER, prof. univ, dr. (Iași, România)

Milos MISTRİK, dr. (Bratislava, Slovacia)

Miruna RUNCAN, prof. univ, dr. (Cluj-Napoca, România)

Elena CHIRCEV, conf. univ, dr. (Cluj-Napoca, România)

Veronica DEMENESCU, conf. univ, dr. (Timișoara, România)

Andrei MOSKVIN, conf. univ, dr. (Varșovia, Polonia)

Viorica ADEROV, conf. univ, dr. în filosofie

**Redactor:** Eugenia BANARU, conf. univ.

**Asistență bibliografică:** Vasilisa NECHIFOREAC, Svetlana TEODOR

**Asistență computerizată:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr.

Articole științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de  
Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

### Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Academia de Muz., Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice / Acad. de Muz., Teatru și Arte Plastice; col. red.: Victoria Melnic (red.-șef). – Ch.: AMTAP, 2011 (Tipogr. "Valinex" SRL). – 262 p.: n. muz., tab. – ISSN 1857-2251

Texte: lb. rom., rusă. – Bibliogr. la sfârșitul art. – 200 ex.

ISBN 978-9975-9925-3-4.

-- 1. Muzică. 2. Teatru. 3. Arte plastice.

[78+792+73]:378(082)=135.161.1

ISBN 978-9975-9925-3-4

# CUPRINS

## *I. Muzica simfonică*

**VLADIMIR AXIONOV**

**DIRECȚII ÎN EVOLUȚIA MUZICII SIMFONICE A COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

DIRECTIONS OF THE EVOLUTION OF SYMPHONIC MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
AT THE TURN OF THE CENTURIES XX-XXI

VLADIMIR AKSENOV. NAПPAВЛЕНИЯ В ЭВОЛЮЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ  
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВВ. .... 10

**GHENADIE CIOBANU**

**CODUL ENESCU PENTRU ORCHESTRĂ: INTROSPECȚII DE AUTOR**

ENESCU'S CODE: COMPOSER'S INSIGHTS

ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ. КОД ЭНЕСКУ ДЛЯ ОРКЕСТРА: АВТОРСКАЯ ИНТРОСПЕКЦИЯ ..... 17

**MARGARITA BELYKH**

**MUSICA GIOIOSA P. RIVILIS: O KVAZI-FOLKLORIC THEMATICISM  
I PRIMELE SAU DEZVOLTAREA SAU**

MARGARITA BELĂH. *MUSICA GIOIOSA* DE P. RIVILIS: DESPRE TEMATISMUL  
QUASI-FOLCLORIC ȘI PROCEDURELE DEZVOLTĂRII ACESTUIA

P. RIVILIS'S *MUSICA GIOIOSA*: ON QUASI-FOLKLORIC THEMATICISM  
AND DEVICES FOR ITS DEVELOPMENT ..... 20

**SNEJANA PISLARJ**

**NECOTORIE OSOBNENOSTI VOCPPIATIA TEMBRA  
B SIMFONICHECKIX TANCAX ПAVЛA PИBИЛИCА:  
K BOΠPOCY PEАЛИЗАЦИИ ИЛЛЮЗОРНЫХ ТЕМБPOB**

SNEJANA PÎSLARI. UNELE PARTICULARITĂȚI DE PERCEPERE A TIMBRULUI  
ÎN *DANSURILE SIMFONICE* ALE LUI PAVEL RIVILIS: REFERITOR LA REALIZAREA  
TIMBRURILOR ILUZORII

PECULIARITIES OF THE TIMBRE PERCEPTION IN *THE SYMPHONIC DANCES*  
BY PAVEL RIVILIS: TO THE QUESTION OF ILLUSORY TIMBRE'S REALIZATION ..... 26

## *II. Muzica concertantă*

**ELENA MIRONENCO**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ МАРИМБЫ С ОРКЕСТРОМ Г. ЧОБАНУ  
В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦИЙ НАЧАЛА XXI ВЕКА**

ELENA MIRONENCO. *CONCERTUL PENTRU MARIMBĂ DE GHENADIE CIOBANU*  
ÎN CONTEXTUL TENDINȚELOR DE CREAȚIE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI

GHENADIE CIOBANU'S *CONCERTO FOR MARIMBA AND SYMPHONIC ORCHESTRA*  
IN THE CONTEXT OF THE EARLY 21ST CENTURY' TENDENCIES ..... 33

**ELENA SAMBRIȘ**

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЖАНРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО  
КОНЦЕРТА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МОЛДАВСКОГО**

**КОМПОЗИТОРА ОЛЕГА НЕГРУЦИ)**

ELENA SAMBRIȘ. TRADIȚIILE NAȚIONALE ÎN GENUL CONCERTULUI INSTRUMENTAL (DIN CREAȚIILE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA)

NATIONAL TRADITIONS IN THE GENRE OF INSTRUMENTAL CONCERTO

(FROM THE WORKS OF MOLDOVAN COMPOSER OLEG NEGRUTSA) .....39

**АЛЕНА ВАРДАНИЯН**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Б. ДУБОССАРСКОГО:  
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ**

ALIONA VARDANEAN. *CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ* DE B. DUBOSARSCHI: STUDIUL PROBLEMEI DE TRANSFORMARE A PRINCIPIILOR ROMANTICE ÎN FORMA MUZICALĂ

*CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA* BY B. DUBOSARSCHI: ON THE PROBLEM OF ROMANTIC PRINCIPLES TRANSFORMATION IN THE MUSICAL FORM .....45

**ТАТИАНА БЕРЕЗОВИЦОВА; ANGELA MOLODOJAN**

**CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE DAVID GHERȘFELD**

*CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA* BY DAVID GERSHFELD

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА; АНЖЕЛА МОЛОДОЖАН.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Д. ГЕРШФЕЛЬДА .....54

**VLADIMIR ANDRIEȘ**

**CONCERTUL INSTRUMENTAL ȘI REFLECTAREA LUI ÎN MUZICOLOGIA  
AUTOHTONĂ**

THE INSTRUMENTAL CONCERTO AND HIS REFLEXION IN THE AUTOCHTHONOUS MUSICOLOGY

ВЛАДИМИР АНДРИЕȘ. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В МОЛДАВСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ .....61

**III. Operă**

**ELENA NISTREANU**

**ÎNCEPUTURILE TEATRULUI LIRIC PROFESIONIST ROMÂNESC:  
OPERA *PETRU RAREȘ* DE E. CAUDELLA**

THE BEGINNINGS OF ROMANIAN PROFESSIONAL LYRIC THEATER:

OPERA *PETRU RARES* BY E.CAUDELLA

ЕЛЕНА НИСТРЯНУ. У ИСТОКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА:

ОПЕРА *ПЕТРУ РАРЕȘ* Э. КАУДЕЛЛА .....70

**DIANA COMAN**

**EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC DIN REPUBLICA MOLDOVA PRIVITĂ  
SUB ASPECTUL GENUISTIC: ANII 1850-1980**

THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN OPERA – A GENRE PERSPECTIVE: 1850-1980

ДИАНА КОМАН. ЭВОЛЮЦИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

В ЖАНРОВОМ АСПЕКТЕ: 1850-1980 ГГ . .....76

**DIANA COMAN**

**ANII 1980-2010 – O NOUĂ ETAPĂ ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC  
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

1980-2010 – A NEW PHASE IN THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN OPERA

ДИАНА КОМАН. 1980-2010 ГГ. – НОВЫЙ ЭТАП В ЭВОЛЮЦИИ МОЛДАВСКОЙ ОПЕРЫ .....80

#### *IV. Portrete de creație*

**ТАМАРА МЕЛЬНИК**

**МАКС ФИШМАН: ПЕДАГОГ И КОМПОЗИТОР**

TAMARA MELNIC. MAX FIȘMAN: PROFESOR ȘI COMPOZITOR

COMPOSER AND PROFESSOR MAX FISHMAN..... 85

**CRISTINA PARASCHIV**

**IGOR IACHIMCIUC – PORTRET DE CREAȚIE**

IGOR IACHIMCIUC – CREATION PORTRAIT

КРИСТИНА ПАРАСКИВ. И. ЯКИМЧУК: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ..... 90

#### *V. Muzica instrumentală de cameră*

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СКРИПКИ И  
ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

SVETLANA ȚIRCUNOVA. FORMA MUZICALĂ ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN  
ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE MUSICAL FORM IN WORKS OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
FOR A VIOLIN AND A PIANO ..... 94

**VICTORIA MELNIC; CRISTINA PARASCHIV**

**TRIO PENTRU VIOARĂ, CONTRABAS ȘI PIAN DE GHENADIE CIOBANU:  
PROIEȚIE MUZICALĂ A UNOR IMAGINI BIBLICE**

TRIO FOR VIOLIN, DOUBLE BASS AND PIANO BY GHENADIE CIOBANU:  
MUSICAL PROJECTION OF SOME BIBLICAL IMAGES

ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК; КРИСТИНА ПАРАСКИВ. ТРИО ДЛЯ СКРИПКИ, КОНТРАБАСА  
И ФОРТЕПИАНО Г. ЧОБАНУ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОЕКЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ОБРАЗОВ..... 99

**ОЛЬГА СИГАНОВА**

**ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА ПАМЯТИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

**В. СИМОНОВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

OLGA SIGANOVA. SUITĂ POLIFONICĂ DE V. SIMONOV IN MEMORIA LUI D. ȘOSTAKOVICI:  
ESEU ANALITIC

THE POLYPHONIC SUITE BY V. SIMONOV IN MEMORIAM OF D.D. SHOSTAKOVICH:  
ANALITICAL STUDY ..... 105

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА**

**СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО – ПОСЛЕДНЕЕ СОЧИНЕНИЕ  
В СОНАТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ**

SONATA PENTRU FLAUT SOLO – ULTIMA LUCRARE ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ  
DE CAMERĂ A ZLATEI TKACI

SONATA FOR FLUTE SOLO – THE LAST COMPOSITION IN Z. TKACI'S SONATA CREATION ..... 111

**VICTOR TIHONEAC**

**EUGEN VERBETCHI ȘI CREAȚIA COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA  
MOLDOVA**

EUGEN VERBETCHI AND COMPOSER'S CREATION FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
ВИКТОР ТИХОНЯК. ЕВГЕНИЙ ВЕРБЕЦКИЙ И СОВРЕМЕННОЕ

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА ..... 116

**HRISTINA GAJIM, CRISTINA PARASCHIV**  
**TENDINȚE NEOCLASICE ȘI POLISTILISTICE ÎN LUCRAREA**  
**BACH FOR ALL TIMES DE GHEORGHE NEAGA**  
NEOCLASSICAL AND POLYSTYLISTICAL TRENDS IN THE COMPOZITION  
*BACH FOR ALL TIMES* BY GHEORGHE NEAGA  
ХРИСТИНА ГАЖИМ; КРИСТИНА ПАРАСКИВ. НЕОКЛАСИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ  
И ПОЛИСТИЛИСТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИИ *БАХ НА ВСЕ ВРЕМЕНА* Г. НЯГИ ..... 121

**ТАМАРА МЕЛЬНИК**  
**ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ *ДЕТСКИЙ УГОЛОК* ЛИДИИ АГАБАЛЯН**  
TAMARA MELNIC. CICLUL PENTRU PIAN *UNGHERAȘUL COPILOR* DE LIDIA AGABALEAN  
THE PIANO CYCLE *CHILDREN'S CORNER* BY LIDIA AGABALEAN ..... 126

**ЮЛИЯ ТРОЯН**  
**КОНЦЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ВЛАДИМИРА РОТАРУ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО**  
IULIA TROIAN. CREAȚIILE CONCERTISTICE PENTRU PIAN ALE LUI VLADIMIR ROTARU  
CONCERT WORKS FOR PIANO BY VLADIMIR ROTARU ..... 131

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА; СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА**  
**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ**  
**(НА ПРИМЕРАХ ИЗ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА)**  
NADEJDA COZLOVA; SVETLANA ȚIRCUNOVA. PROBLEMELE METODICE DE PREDARE A  
DISCIPLINEI ANSAMBLU DE CAMERĂ (ÎN BAZA EXEMPLELOR DIN CREAȚII ALE  
COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA)  
METHODICAL PROBLEMS OF TEACHING OF DISCIPLINE CHAMBER ENSEMBLE (ON EXAMPLES  
FROM MUSIC OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA) ..... 136

## *VI. Muzica corală*

**НАДЕЖДА КАУЛЯ**  
**КАНТАТА *ПЕСНЬ О ДНЕСТРЕ* ЗЛАТЫ ТКАЧ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ**  
**И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**  
NADEJDA CAULEA. CANTATA *CÂNTECUL NISTREAN* DE ZLATA TKACI:  
PARTICULARITĂȚILE DE COMPOZIȚIE ȘI DE DRAMATURGIE  
THE CANTATA *THE SONG ABOUT THE DNIESTER (NISTRU)* BY ZLATA TKACI:  
PECULIARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY ..... 145

**FEDORA BURLAC**  
**ИДЕЯ ПРИНЦИПАЛĂ ȘI ROLUL CORULUI ÎN CREAȚIA *DE LA TIRAS PÂN' LA***  
***TISSA* DE TUDOR CHIRIAC**  
THE PRINCIPAL IDEA AND ROLE OF THE CHOIR IN THE MUSICAL COMPOSITION *DE LA TIRAS*  
*PÂN' LA TISSA* BY TUDOR CHIRIAC  
ФЕДОРА БУРЛЯК. *DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA* Т. КИРИЯКА:  
ОСНОВНОЙ ЗАМЫСЕЛ И РОЛЬ ХОРА ..... 151

**НАДЕЖДА КАУЛЯ**  
**СЦЕНИЧЕСКАЯ КАНТАТА *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* Е. МАМОТА:**  
**СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ ПЛАН И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ**  
**ОСОБЕННОСТИ**

NADEJDA CAULEA. CANTATA SCENICĂ <i>CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE</i> DE E. MAMOT: PLANUL DE CONȚINUT ȘI PARTICULARITĂȚILE MUZICAL-DRAMATURGICE SCENIC CANTATA <i>CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE</i> BY EUGEN MAMOT: CONTENT PLAN AND MUSICAL-DRAMATURGIC PECULIARITIES.....	156
---	-----

**CRISTINA PARASCHIV**

***DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC – PARTICULARITĂȚI COMONISTICE  
ȘI DE GEN***

*MAGIC CHARMS* BY IGOR IACHIMCIUC – COMPOSITION AND GENRE PECULIARITIES

КРИСТИНА ПАРАСКИВ. *ДЕСКЫНТЕЧЕ* И. ЯКИМЧУКА:

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ.....	163
---	-----

***VII. Muzica corală cu tematica religioasă***

**IRINA CIOBANU-SUHOMLIN**

***PROLEGOMENE LA METODOLOGIA CERCETĂRII MUZICII RELIGIOASE  
ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA***

PROLEGOMENA TO RESEARCH METHODOLOGY FOR RELIGIOUS MUSIC BY  
THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН. ПРОЛЕГОМЕНЫ К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

РЕЛИГИОЗНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА .....	170
---	-----

**ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА; ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН**

***ЛИТУРГИИ М. БЕРЕЗОВСКОГО И Д. ХРИСТОВА:  
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ***

VALENTINA NEVZOROVA; IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. LITURGHILE DE D. HRISTOV ȘI M.  
BEREZOVSCI: ANALIZA COMPARATIVĂ

LITURGIES BY D. HRISTOV AND M. BERZOVSCI: COMPARATIVE ANALYSIS .....	175
--	-----

**EMILIA MORARU**

***PSALMII LUI DAVID ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI TEODOR ZGUREANU***

*PSALMS OF DAVID* IN VISION OF COMPOSER TEODOR ZGUREANU

ЭМИЛИЯ МОРАРУ. <i>ПСАЛМЫ ДАВИДА</i> В ВИДЕНИИ Т. ЗГУРЯНУ .....	185
--	-----

**ЛАРИСА БАЛАБАН**

***РЕЛИГИОЗНО-ХОРОВАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ  
МОЛДОВА В КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ***

LARISA BALABAN. MUZICA CORALĂ RELIGIOASĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA  
MOLDOVA ÎN PRACTICA CONCERTISTICĂ A INTERPREȚILOR

CHORAL RELIGIOUS MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

IN THE CONCERT PRACTICE OF PERFORMERS .....	190
---	-----

***VIII. Muzica vocală de cameră***

**LĂCRĂMIŌARA NAIE**

***INTROSPECTIE ÎN ARTA LIEDULUI ENESCIAN***

INTROSPECTION IN ENESCU'S MASTERY OF LIED

ЛЭКРĂМИŌАРА НАЕ. ПОГРУЖЕНИЕ В ИСКУССТВО РОМАНСА ДЖ. ЭНЕСКУ .....	197
--	-----



**ГАЛИНА КОЧАРОВА**

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ  
АГНЕСЫ РОШКА (I): К ПРОБЛЕМЕ ГИПЕРТЕКСТА  
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

GALINA COCIAROVA. CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI PE VERSURI  
DE AGNESA ROȘCA (I): DESPRE PROBLEMA HIPERTEXTULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI  
VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI FROM THE LAST YEARS BASED ON AGNESA ROSCA'S  
POETRY (I): ON THE HYPERTEXT PROBLEM IN THE COMPOSER'S CREATIVITY ..... 200

**ТАТЬЯНА КОАДЭ**

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ МАМОТА (К ПРОБЛЕМЕ  
КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ НАД ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ)**

TATIANA COADĂ. CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE LUI EUGEN MAMOT  
(PROBLEMATICA COMPONISTICĂ ÎN LUCRUL ASUPRA TEXTULUI POETIC)  
EUGEN MAMOT'S VOCAL CHAMBER WORKS (THE COMPOSITIONAL ISSUES  
IN THE WORK UPON THE POETIC TEXT) ..... 206

*IX. Creația muzicală din Republica Moldova în procesul didactic*

**МАРГАРИТА ТЕТЕЛЯ**

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ  
ГАВРИИЛА МУЗИЧЕСКУ**

MARGARETA TETELYA. IDEELE PEDAGOGICE ÎN MOȘTENIREA LUI GAVRIIL MUSICESCU  
PEDAGOGICAL IDEAS IN THE CREATIVE HERITAGE OF GAVRIIL MUSICESCU ..... 211

**AUREL MURARU**

**ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL ÎN BUCOVINA SFÂRȘITULUI DE SECOL XIX**

MUSICAL EDUCATION IN BUCOVINA, AT THE END OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY  
АУРЕЛ МУРАРУ. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В БУКОВИНЕ КОНЦА XIX В. .... 217

**ЕЛЕНА ГУПАЛОВА**

**СИСТЕМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ОБЩАЯ ПАНОРАМА**

ELENA GUPALOVA. SISTEMATIZAREA REPERTORIULUI PIANISTIC CONTEMPORAN AL  
REPUBLICII MOLDOVA: PANORAMĂ GENERALĂ  
SYSTEMATIZATION OF THE CONTEMPORARY PIANO REPERTOIRE  
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA: GENERAL PANORAMA ..... 220

**INNA ХАТИРОВА**

**CULEGERI DE PIESE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI  
REDACTATE DE I. STOLEAR**

THE ANTHOLOGY OF PIECES FOR PIANO BY THE AUTOCHTHONOUS COMPOSERS  
IN I. STOLEAR'S REDACTION  
ИННА ХАТИПОВА. СБОРНИКИ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС ОТЕЧЕСТВЕННЫХ  
КОМПОЗИТОРОВ ПОД РЕДАКЦИЕЙ ИРИНЫ СТОЛЯР ..... 226

**ИРИНА САВИНА**

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В  
ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ  
КЛАССА ФОРТЕПИАНО ПРОФЕССОРА В. ЛЕВИНЗОНА**

IRINA SAVINA. CREAȚIILE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA  
IN REPERTORIUL STUDENȚILOR CLASEI PIAN CONDUSE DE PROFESOR V. LEVINZON  
CREATIVE WORKS OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA INCLUDED  
IN THE STUDENTS' REPERTOIRE IN THE PIANO CLASS OF PROFESSOR V. LEVINZON..... 231

**АННА ШИМБАРЁВА**

**ХОРОВАЯ МУЗЫКА МАРИАНА СТЫРЧИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В КОНТЕКСТЕ  
СОВРЕМЕННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ**

ANA ȘIMBARIOV. MUZICA CORALĂ PENTRU COPII A LUI MARIAN STÂRCEA ÎN CONTEXTUL  
CREAȚIEI COMPONISTICE CONTEMPORANE A MOLDOVEI

MARIAN STARCEA`S CHORAL MUSIC FOR CHILDREN IN THE CONTEXT  
OF CONTEMPORARY COMPOSERS` CREATION OF MOLDOVA..... 236

*X. Folclorul musical național, sursă de inspirație  
pentru creația compozitorilor din Republica Moldova*

**DIANA BUNEA**

**LA STUDIUL FENOMENULUI DE CREARE A MUZICII ÎN ARTA  
LĂUTĂREASCĂ**

THE PHENOMENON OF MUSIC CREATION IN THE LAUTAR`S ART

ДИАНА БУНЯ. ОБ ИЗУЧЕНИИ ФЕНОМЕНА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В ИСКУССТВЕ ЛЭУТАР ..... 242

**NICOLAE SLABARI**

**LĂUTARIИ-VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD AL REPUBLICII MOLDOVA  
ÎN ARHIVĂ DE FOLCLOR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE  
PLASTICE**

THE VIOLONISTS OF THE NORTH OF MOLDOVA IN THE FOLCLORE ARCHIVE  
OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

НИКОЛАЙ СЛАБАРЬ. ЛЭУТАРЫ-СКРИПАЧИ СЕВЕРНОЙ ЗОНЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В

АРХИВЕ ФОЛЬКЛОРА АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ .... 248

*XI. Miscelaneu*

**ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО**

**СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА  
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА**

VICTORIA TCACENCO. MUZICA NOUĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA  
SUB ASPECTUL MANAGEMENTULUI ARTISTIC

THE NEW MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

FROM ARTS MANAGEMENT POINT OF VIEW ..... 254

**ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ**

**МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОБЪЕКТА**

VLADIMIR DASHKEVICH. INTONAȚIE MUZICAL-POETICĂ: DEFINIRE A OBIECTULUI

THE MUSICAL-POETICAL INTONATION: DEFINITION OF THE OBJECT ..... 258

# *I. Muzica simfonică*

## **DIRECȚII ÎN EVOLUȚIA MUZICII SIMFONICE A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX-XXI**

DIRECTIONS OF THE EVOLUTION OF SYMPHONIC MUSIC  
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA AT THE TURN OF THE CENTURIES XX-XXI

**VLADIMIR AXIONOV,**

profesor universitar, doctor habilitat în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The modernization of the symphony is realized in two directions at the same time: the first direction is intermusical and is centered round the renovation of the sonorous morphology and syntax; another direction concerns the search of new topical and penetrating conceptions. For example, Gh. Neaga's last Symphony № 3 „Perpetuum mobile” reveals the eternal spiral of existence. V. Zagorschi's last Symphony № 2 makes evident the enigmatic and mystery of the subconscious of the man that finds himself in a gnoseological labyrinth. The Symphony by A. Fiodorova is conceived as a monologue perturbed by psychological conflicts. Symphony № 4 by D. Kitsenko, symphony “Eminescu” by T. Zgureanu is penetrated with Christian sense. Z. Tkaci's Symphony „Panopticum” reveals the mysteries of artistic creation with profound autobiographic tint. The Symphony “Under the Sun and Stars” by Gh. Ciobanu is centered round the philosophic telluric-sonorous-cosmic trihotomy.*

*We come to the conclusion that during the last years the composers from Chișinău gave up the idea of both multiplying the traditional symphonic „models” and „revolutionary” innovations and are in the course of creative exploration without which the further evolution of musical art is practically impossible.*

**Keywords:** *symphony music, contemporary music from the Republic of Moldova, symphony-cantata, lied-symphony.*

*Обновление симфонии осуществляется в двух взаимозависимых направлениях. Первое из них определяется саморазвитием музыкального искусства, его языка и форм. Второе отражает влияние «надмузыкальных» факторов: социально-культурных феноменов, философских, этических, эстетических доктрин. Например, Третья симфония Г. Няги воссоздает размышления об «экзистенциальной спирали». Во Второй симфонии В. Загорского автор погружается в тайны подсознания, мысль движется словно в западне мистического лабиринта. Тревожный монолог в Симфонии А. Фёдоровой насыщен психологической конфликтностью. Четвертая симфония Д. Киценко и симфония «Эминеску» Т. Згуряну проникнуты религиозной символикой. Симфония «Рапортисит» З. Ткач пронизана автобиографическими мотивами. Философская концепция симфонии «Под солнцем и звездами» Г. Чобану базируется на трихотомии понятий «земля – музыка – космос».*

**Ключевые слова:** *симфоническая музыка, современная музыка в Республике Молдова, симфония-кантата, симфония в песнях.*

Simfonia ca gen muzical-filosofic nu a putut să fie izolată de viața socială și de întreg climatul cultural-artistic al timpului. Articolul de față vine să elucideze specificul situației actuale în domeniul abordat.

Etapa curentă a evoluției creației artistice din Republica Moldova este dirijată de transfigurarea radicală a situațiilor politică, ideologică și culturală, care a avut loc în spațiul est-european la confluența anilor '80–'90 ai secolului al XX-lea. Desființarea Uniunii Sovietice, lichidarea sistemului de țări socialiste europene a deschis poarta globalizării procesului cultural-artistic. Primii pași pe această cale au fost marcați de deschiderea circuitului valoric Est–Vest.

Deblocarea canalelor de comunicare, intensificarea contactelor muzicienilor din arealul ex-sovietic (inclusiv Republica Moldova) cu colegii lor din străinătate – toate acestea au început să se manifeste la acea etapă a evoluției muzicii universale, numită *postavangardism*. La etapa dată, foștii avangardiști și-au încetat experimentele sonore extrem de „revoluționare”, inovațiile căpătând un caracter mai moderat.

Cugetând asupra fenomenului componistic contemporan «se constată un proces de repliere estetică, de reabilitare a tradiției, în general a valorilor fundamentale ale artei; „fuga înainte” a avangardei este privită cu rezervă, iar excesele ei cu reproș. În esență, direcția denumită... își propune... o atitudine total decomplexată vis-à-vis de orice modalitate clasică sau modernă de exprimare...» [1, p. 38-39]. O asemenea corelare a tradiției și inovației este caracteristică atât muzicii simfonice, cât și celei instrumentale de cameră din Republica Moldova.

În cadrul lucrărilor simfonice scrise în ultimele două decenii ale secolului al XX-lea și la începutul secolului curent, compozitorii din partea locului nu tind spre utilizarea masivă și insistentă a componentei de *tutti*. Dimpotrivă, ei preferă extragerea din volumul total a unor grupuri, ansambluri de instrumente, uneori și a vocilor instrumentale soliste, alternarea, combinarea inventivă a acestor ansambluri și *solî* – ceea ce mărturisește influența muzicii instrumentale de cameră și de concert asupra simfoniei.

Tendința de dominare a muzicii de cameră și de concert asupra celei simfonice s-a dezvoltat de câteva ori în arta sec. al XX-lea [2, p. 74-82] fiind mai evidentă pe fundalul celorlalte intervale de timp marcate de crearea unor simfonii care au intrat în „fondul de aur” al muzicii moderne.

Privită prin prisma perspectivei istorice contemporane, evoluția muzicii simfonice universale din sec. XX poartă contururile unei piramide al cărei vârf se situează în perioada de timp între a doua jumătate a anilor `30 – începutul anilor `50. Anume atunci au fost create toate simfoniile lui A. Honegger, *Simfonia în C* și *Simfonia în trei mișcări* de I. Stravinski, simfoniile nr. 5, 6, 7 de S. Prokofiev, *Simfonia-requiem* de B. Britten, simfoniile nr. 5, 7, 8 de D. Șostakovici, iar muzica de cameră și de concert a fost influențată de simfonia dramatică, despre ce mărturisesc elocvent *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* și *Concertul pentru orchestră* de B. Bartók. Durabilitatea expunerii asigură evoluția pluridirecțională, multiaspectuală a procesului muzical dirijat de comprehensiunea componistică a tulburărilor sociale enorme, a destinului omenirii și a artei presate de funcționarea regimurilor politice totalitare, de mersul și ecurile atât victoriale, cât și tragice ale celui de-al doilea război mondial. O atare globalizare conceptuală împreună cu explozivitatea emotivă au cerut utilizarea componentei lărgite a orchestrei simfonice mari.

Acest model de simfonie dramatică, monumentală a pătruns pe larg în toate republicile ex-sovietice grație talentului și autorității lui D. Șostakovici. În Republica Moldova, ecurile lui (ca și cele ale celorlalți „clasici” ai muzicii contemporane) au apărut cu o anumită întârziere. Despre aceasta mărturisesc lucrările simfonice create în a doua jumătate a anilor `50 și în anii `60, mai întâi de toate *Simfonia nr. 5* de Valeriu Poleakov și *Simfonia nr. 2* de Gheorghe Neaga.

Nici perioada de „stagnare”, nici etapa curentă de așa numită tranziție nu sunt deloc fertile pentru crearea simfoniei conceptuale axate pe comprehensiunea unor mari evenimente sociale. De aceea, după decesul lui Valeriu Poleakov și al lui Solomon Lobel nimeni în Republica Moldova nu a mai compus câte șapte simfonii (o excepție prezintă numai Dimitrie Kițenko, demonstrând anumită fidelitate față de simfonie).

Etapa post-Șostakovici în muzica ex-sovietică, inclusiv Republica Moldova, seamănă cu perioada post-Mahler din muzica vesteuropeană. Perioada post-mahleriană a fost apreciată cândva de Paul Becker ca cea de criză a simfoniei și, mai pe larg, a tradiției simfonice mari întemeiate de Beethoven și finisate de Mahler [3]. Astăzi, după un secol, o așa apreciere pare a fi eronată. Reducerea numărului de simfonii nu înseamnă neapărat criza genului supravegheată de scăderea interesului componistic pentru această specie. Micșorarea numărului de simfonii în perioada post-Mahler a fost cauzată de evitarea posibilei academizări a tradiției Beethoven-Mahler, de căutarea noilor căi de evoluția genului dat – ceea ce a și asigurat apariția noilor performanțe în domeniu (simfoniile lui Hindemith, Honegger, *Simfonia în trei mișcări* de Stravinski, simfoniile nr. 7 și 8 de Șostakovici).

În spațiul fostei URSS, începând cu anii '70, a pornit mișcarea de rezistență față de tirajarea și academizarea tradiției lui Șostakovici. În Republica Moldova, acest proces s-a reliefat puțin mai târziu, devenind mai evident în ultimele decenii ale sec. al XX-lea. Modernizarea simfoniei se realizează în două direcții concomitente. Prima direcție poate fi apreciată ca cea intramuzicală fiind axată pe înnoirea morfologiei și sintaxei sonore; aici simfonia are multe puncte de tangență cu muzica instrumentală de cameră și de concert. O altă direcție ține de căutarea unor noi concepții pătrunzătoare și actuale.

În cadrul muzicii instrumentale de cameră și de concert, la o extremă se situează diferite manifestări ale gândirii și scriiturii sonoristice. De exemplu, Iu. Gogu tinde spre exprimarea nuanțată, pitorească, quasiimprovizatorică (uneori utilizând aleatoricul limitat) recreând sunetele naturii. Drept dovadă pot servi însăși denumirile unor atare opus-uri precum *Respirația florilor*, *Grădina nocturnă*, *Frunza uscată*, *Zeul pădurii* etc. Un alt aspect al sonoristicii îl reprezintă lucrările lui A. Bojonca ale căror obiecte sonore sunt mai dense, volumetrice ca textură (*Tension I / Sincrofonie, Fonem*).

La o altă extremă se situează „grafica sonoră” pe care o putem compara cu maniera respectivă din domeniul artelor plastice. Ne referim la evitarea intenționată a unor mase, mulțimi de emițători sonore (textura), la selectarea riguroasă a aceluia spectru minim al mijloacelor de exprimare pe care autorul îl valorifică și îl consideră suficient pentru elucidarea concepțiilor sale artistice. Printre reprezentanții generației vârstnice de compozitori, care manifestă predilecție pentru „grafica sonoră” sunt V. Rotaru, S. Lungu, Gh. Neaga. Dintre cei ai generațiilor medii și mai tânără, spre grafica sonoră tind V. Beleae, Gh. Ciobanu, A. Fiodorova, O. Palymski.

*Simfonia Fumuri* de Oleg Palymski (1996) prezintă o încercare reușită de depășire a influenței tehnicii de serie și celei seriale la care apelase acest compozitor în lucrările anterioare. Scriitura grafică cedează locul texturii dense, volumetrice; țesătura sonoră punctualistă este înlocuită cu exprimarea declamatorie cu frazarea de lungă durată. *Simfonia in C*, fiind lucrarea de licență a lui Sergiu Roșca (2003), demonstrează posedarea de către tânărul compozitor a arsenalului tehnic modern utilizând procedeele repetitive, aleatorice și sonoristice.

Expunerea liniară, contrapunctică și eterofonă, ca replica „petelor” sonore texturale, este caracteristică, în diferită măsură, lucrărilor instrumentale de cameră și celor simfonice de V. Zagorschi, Z. Tkaci, A. Fiodorova, P. Rivilis.

Simultaneitatea dezvoltării inovațiilor muzicale și „neo-tendințelor” s-a manifestat atât în muzica instrumentală de cameră, cât și în cea simfonică. De exemplu, Z. Tkaci face recapitularea (uneori ironică, alteori – serioasă) evoluției creației sale în simfonia *Panopticum*. V. Zagorschi, prin prisma scriiturii liniare și eterofone moderne aruncă o privire retrospectivă asupra muzicii romantice și impresioniste (*Simfonia Nr.2*). P. Rivilis și D. Kițenko folosesc

(fiecare conform viziunii proprii) elementele constitutive ale muzicii minimale și repetitive. *Stihira* pentru orchestră simfonică de P. Rivilis demonstrează alternarea *pattern*-urilor (cum le numește S. Reich) cu procedeele variațional și variantic în evoluția celulei muzicale de bază semănând cu cântarea străveche bisericească (melodia ortodoxă de originea demestvică).

D. Kițenko folosește tehnica repetitivă, abordând diferite modele sonore: de la unele folclorice ancestrale (*Simfonia Nr.1*) și bisericești (*Simfonia Nr.3*) la cele de sorginte renașcentistă și barocă (*Kyrie, Simfonia Nr.2*).

O incontestabilă valoare artistică prezintă *Simfonia Nr.2* (1991) de Vasile Zagorschi fiind distanțată de *Simfonia Nr.1* (1955) cu un mare interval de timp (36 de ani). În cursul acestui sfert de veac, muzica simfonică s-a alternat cu cea camerală și concertistică (un alt domeniu al creației maestrului îl constituie muzica renumitelor sale balet): *Cinci piese pentru orchestră simfonică* (1962), *Rapsodia* pentru vioară, pian și percuție (1966), *Simfonia-balet* (1972), *Diafoniile – Muzica pentru pian și coarde* (1979). *Simfonia a doua* a devenit penultima lucrare simfonică a compozitorului urmată de *Stanțe* pentru orchestră (1997) [4].

*Simfonia Nr. 2* de V. Zagorschi a fost inspirată din romanul *Am străbătut munții* de Marcel Brion. Evitând redarea muzicală detaliată a conținutului romanului, compozitorul tinde spre generalizări sonore în cadrul ciclului simfonic tripartit: *Miraje* (partea întâi), *Rituri* (partea a doua), *Labirint* (partea a treia).

În cursul primei părți (*Moderato assai. Narrativo*), muzica fină, elegiacă de două ori cedează locul culminațiilor dramatice la începutul și sfârșitul reprizei inversate în forma de sonată. Partea a doua (*Allegro agitato*) în forma de variațiuni duble, reproducând atmosfera emotivă caracteristică unui obicei păgân sângeros, este tratată ca scherzo sălbatic finisat de katharsis (coralul contemplativ pus la bazele epilogului). Partea a treia (*Allegro moderato*) compusă, ca și partea precedentă a ciclului, în forma de variațiuni duble, concordă emotiv cu partea întâi. La sfârșitul părții finale se situează culmea generală a *Simfoniei* urmată de coda-ecou (patru de *piano*).

Simfonia impresionează prin construcția bine încheiată, prin inventivitatea și pitorescul paletei timbrale, prin alternarea scriiturii liniare și eterofonice cu agregatele sonoristice de tip textură<sup>1</sup>.

Zlata Tkaci, manifestându-se ca autor al muzicii teatrale (operă, balet), al celei vocale și instrumentale de cameră, pentru prima dată s-a adresat simfoniei în anul 1999, creând simfonia *Panopticum*. Simfonia a fost precedată de *Concertul pentru vioară, coarde și timpane* (1971), *Muzica pentru coarde, violă și pian* (1987), *Concertul pentru două flaute și orchestră simfonică* (1989), *Trei dispoziții* pentru orchestra de cameră (1992), simfonieta *Meditație* pentru orchestra de cameră (1994). „Simfonia *Panopticum* reprezintă bilanțul unei îndelungate căi de creație, – explică autorul. – Ideea lucrării rezidă în alternarea de imagini muzicale reluate din lucrări de altă dată ale autorului, personificarea acestora, transfigurația lor în raport de viziunea sa actuală.

Aflăm aici și dragostea pentru pământul natal, și aprecierea nouă, originală a valorilor din trecut, și credința în idealuri noi. De aici – și caracterul oarecum alterat al tematismului, conform titlului lucrării” [5, p. 163].

Principiul de reevaluare a muzicii compuse anterior, pus la bazele acestei *Simfonii*, se referă nu numai la nivelele celular și tematic, ci și la specificul de gen. *Simfonia* poartă amprenta genurilor anterioare abordate de Z. Tkaci în domeniile cameral și concertistic – ceea ce

<sup>1</sup> Analiza mai detaliată a simfoniilor lui V.Zagorschi cuprinde lucrarea de licență făcută sub îndrumarea noastră: ГИЦУ, Н. *Симфонии В. Загорского*. Кишинев, 2002.

menționează și subtitlul lucrării: *Cinci preludii pentru orchestră de coarde, xilofon și timpane*. Structura cam suitică a ciclului, travaliul mozaical al expunerii tematice nu diminuează unitatea edificiului sonor asigurată de leitcelulă, de utilizarea permanentă a scriiturii polifonice, de tratarea părții finale ca o repriză-codă a *Simfoniei* în întregime, căpătând astfel contururile unei construcții iambice [5, p. 165].

Printre reprezentanții generației mature, Dimitri Kițenko s-a manifestat ca cel mai de seamă aderent al genului de simfonie (finisând cele cinci simfonii între anii 1987 – 2002), preluând ștafeta lui Solomon Lobel și Valeriu Poleakov – autorii a câte șapte simfonii.

În perioada de referință a apărut *Simfonia Nr. 2* de D. Kițenko (1992) înscriindu-se în spectrul lucrărilor nebaroce, purtând pecetea unui *concerto grosso* reînviat și modernizat, dovadă fiind componența interpretativă camerală (șapte instrumente aerofone, cinci de coarde și pianul) și structura ciclului pentapartit. Partea întâi, îndeplinind funcția de preludiu, anticipează materialul tematic de bază născut din „tema destinului” comună tuturor secțiunilor formei muzicale.

*Simfonia Nr. 3* de D. Kițenko (1995) pentru componența triplă a orchestrei simfonice mari, cu pian și bateria instrumentelor de percuție, se axează pe concepția creștină, ca și *Stabat Mater*, *De Profundis*, *Exodus* de același compozitor, *Psalmodia* pentru orchestră de V. Ciolac, poemul simfonic *Lumina din lumină* și simfonia *Eminescu* de T. Zgureanu. Materialul tematic al *Simfoniei* lui D. Kițenko provine dintr-o doină românească semănând cu un coral gregorian, despre ce mărturisește *Tratatul de armonie* de M. Negrea [6, p. 51-52].

*Simfonia Nr. 4 – Așteptare* de D. Kițenko (1998), ca și *Simfonia a treia*, este alcătuită în forma monopartită de proporții, bazându-se, ca și *Simfonia Nr.1*, pe mișcarea lentă, reținută, treptată, utilizând procedee micropolifonice de lucrul componistic asupra elementelor componente ale spectrului sonor (*la-si-do-sol; mi-fa-fa-diez*) axându-se pe tehnica minimală repetitivă. În centrul construcției ondulatorii se situează zona culminativă scrisă în forma de ciaconă urmată de descrescendarea și „înălțarea” ecourilor spectrului sonor.

Pe fundalul apelării la „modelele” muzical-istorice modernizate (ceea ce se referă la neoclasicism în sensul larg al cuvântului) se manifestă unele lucrări simfonice al căror concept dezvăluie viziunea autorilor asupra anumitor evenimente și personalități istorice.

În timpul dominării ideologiei socialiste, apăreau simfoniile dedicate lui Lenin (*Simfonia Nr. 5* de S. Lobel), eroilor războiului civil (G. Kotovski în *Simfonia Nr. 2* de S. Lobel, V. Ceapaev în *Simfonia Nr. 2* de L. Gurov), jertfelor invaziei fasciste (*Simfonia Nr. 6* de S. Lobel). Viziunea „prosovietică” a evenimentelor războiului o demonstrează, de exemplu, simfonia-poem *Marele război pentru apărarea patriei* dedicată lui B. Glavan de V. Simonov.

O altă interpretare a istoriei o cuprinde *Simfonia* (2010) de Vlad Burlea. Autorul apelează permanent numai la sunarea orchestrei simfonice evitând implicații verbale, teatrale, cinematografice etc. caracteristice lucrărilor anterioare semnate de compozitor. Cu toate acestea, muzica simfoniei se axează pe contururile unui subiect. Reperele semantice ale subiectului reflectă titlul *Destine* și acele date pe care le găsim în funcția de subtitluri ale părților componente: 1940 (partea întâi, *Andante - Moderato*), 1946-1947 (partea a doua, *Adagio*), 1989 (partea finală, *Allegro non troppo*). Este cert că aceste date se referă la momentele cruciale din istoria neamului de baștină a compozitorului.

Simfonia nu este concepută ca o proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihiologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au

răsfrânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foametea impusă intenționat, la deportarea în Siberia a familiilor băștinașilor din anii 1946-1947 (partea a doua a simfoniei). Narațiunea plină de doliu constituie un aspect al expresiei muzicale reprodusă de manifestările instrumentelor solistice și ale grupurilor instrumentale extrase din componența plenară. În acest context se înscrie și rugăciunea *Tatăl Nostru* plasată în secțiunea de aur din partea a doua. Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați, ceea ce exprimă secțiunile *tutti* axate pe verticala sonoră crudă, disonantă. Al treilea aspect conceptual ține de atitudinea autorului față de evenimente care au avut loc nu demult (partea a treia, 1989). Și aici autorul relevă viziune lipsită de unilateralitate. Muzica părții finale stârnește impresii bivalente: pe de o parte ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta – ea cuprinde o nuanță interogativă. Acestei dualități îi corespund contrastele timbrale, registrare, agogice penetrând partea a treia a simfoniei.

În muzica simfonică națională contemporană, privirea istorică nu umbrește apelare la fenomenele și conceptele eterne de ordin ancestral, teluric-astral. Despre aceasta relevă elocvent simfoniile lui L. Gondiu și Gh. Ciobanu.

Însăși denumirea lucrării simfonice de proporții a lui Laurențiu Gondiu – *Simfodoina* (2003) mărturisește o nouă încercare (după T. Chiriac, Gh. Mustea, I. Macovei) a simfonizării unor arhetipuri folclorice prin crearea edificiului muzical contemporan în baza varierii timbrale, facturale, agogice a melodiilor de tip *parlando rubato*.

Creația simfonică a lui Ghenadie Ciobanu, privită sub aspect funcțional, necesită aceeași direcție de exegeză ca și muzica simfonică a predecesorilor apropiați și a contemporanilor săi din arta nu numai locală, ci și din cea universală. Ne referim la locul și funcțiile simfoniei în cadrul celorlalte specii simfonice, ca și la corelarea muzicii simfonice cu muzica instrumentală de cameră și de concert.

Până la ora actuală, Ciobanu a scris o simfonie *Sub soare și stele* (1989) precedată de poemul simfonic *Musica dolorosa* (1987), două lucrări de amploare pentru pian și orchestră: *Concert-rapsodie nr. 1* (1984), *Nostalgie pentru sărbătoare* (Concertul nr. 2, 1988). Aceeași componență interpretativă (pianul și orchestra simfonică) participă la executarea lucrării scrise la o distanță de nouă ani de la *Simfonie*, numită *Moment bacovian* (1998). La începutul secolului al XXI-lea au mai apărut *Un viaggio immaginario* pentru orchestra de coarde și tablourile simfonice din baletul *Păsările și apa* pentru orchestra simfonică și banda magnetică [7].

Simfonia *Sub soare și stele* este prima și cea mai voluminoasă exprimare a concepției despre lume în creația lui Ciobanu influențată și mai de parte de conștientizarea omului ca un fenomen microcosmic, ca părțica componentă a universului macrocosmic. În Republica Moldova, tematica cosmică pentru prima dată a fost abordată de V. Poleakov (*Simfonia nr. 6*, 1961) având un alt aspect – cucerirea spațiului cosmic. La Ciobanu domină dimensiunea filosofică a relațiilor omul-cosmosul. Despre aceasta mărturisesc *Cvintetul pentru instrumente de suflat de alamă* (1991) scris la solicitarea ansamblului *Moldova-Brass*, *A noua lună în cer* pentru mezzo soprano, corn englez și instrumentele de percuție (1993), *Din cântecele și dansurile lunii melancolice* pentru un instrument de suflat solo (1995), *Pentaculus minus* pentru instrumente de suflat (1994). Interpretarea sunetului ca element component al microcosmosului este caracteristică *Studiilor sonore nr. 1, 2, 3* (1995 – 1997).

Simfonia *Sub soare și stele* se axează pe interdependența categoriilor teluric-astral. Realizarea unei atare concepții este sprijinită pe **gândirea pluriarhetipală**. Semnele arhetipale sunt sonorizate de cinci celule repetate variat de multe ori, asemănându-se cu anumite



leitmotive. Ne referim la două elemente ale temei întâi (simbolurile evocării – pulsația ritmică urmată de un semnal sonor), aluzia la *râga* străveche (elementul 3), tetracordul hexatonic (elementul 4) și intonațiile *colindei* (elementul 5) suplimentate uneori de ecourile *bătutei*. Subordonarea acestor arhetipuri cuprinde formula binară. La un pol se situează elementele întâi, doi și *râga* – arhetipuri telurice străvechi, misterioase axate pe magia evocării. La un alt pol se plasează obiectul de evocare: energia transcendentă provenită din sfera cosmică, fie strălucirea alarmantă a stelelor (tetracordul hexatonic), fie lumina vitală a soarelui (*colinda*). Dispoziția acestor arhetipuri este dirijată de afectul *circulatio*: evocarea – obiectul de evocare – rezonanța telurică a obiectului de evocare. Concepției circulare îi corespunde structura *Simfoniei* având contururile spiralice: expoziția panoramică a arhetipurilor bazice (partea întâi), dezvoltarea detaliilor, amănuntelor (mișcările a doua și a treia), repriza variată (partea a patra). Așa este conceput acest echivalent simfonic al spiralei existențiale „sub soare și stele”.

Motivele ancestrale și creștine privite sub aspectul artistic îmbrățișează simfonia *Eminescu* (2008) de Teodor Zgureanu [8], ea fiind un elocvent exemplu de simfonie vocală. În Republica Moldova, o atare varietate de gen simfonic s-a manifestat în două direcții. Prima direcție vizează sintetizarea ciclului sonato-simfonic cu cel de lieduri pe care o putem numi **simfonia liedurilor**. Drept dovadă servesc *Simfonia nr. 6* de Solomon Lobel pentru mezzo sopran și orchestră simfonică (1974) pe versuri de E. Bucov, *Simfonia sonetelor* (1979) pentru bariton, pian și percuție după Ch. Baudelaire și *Simfonia-portret* (1981) pentru bas și orchestră după Saltîkov-Șcedrin de E. Lazarev, simfonia *Perpetuum mobile* pentru mezzo sopran și orchestră (1987) de Gh. Neaga, pe versuri de G. Dimitriu. O a doua direcție relevă fuziunea simfoniei și cantatei (**simfonia-cantată**). Primele exemple ale simfoniei-cantată au apărut la Chișinău în creația lui Solomon Lobel (*Simfonia nr. 5* pentru soliști, narator, cor și orchestră, 1970) și Ion Macovei (*Simfonia pentru discant, sopran, bas și orchestră* pe versuri de Grigore Vieru, 1973).

Teodor Zgureanu continuă evoluția simfoniei-cantată în felul următor: mișcările impare ale ciclului cvadripartit sunt interpretate de componența triplă a orchestrei simfonice, iar părțile pare (a doua și a patra) sunt sonorizate de sopran, bariton și corul mixt. T. Zgureanu dezvoltă două ipostaze ale chipului eminescian: prima îl vizează pe un bărbat tânăr, neexperimentat, un adevărat „copil al naturii” (începutul *Simfoniei*), cea de-a doua – pe un filosof și psiholog matur (a doua jumătate a ciclului simfonic). Motivele eminesciene sunt suprapuse cu cele creștine (partea a patra *Învierea*).

Putem conchide, că starea actuală a simfoniei se caracterizează prin coexistența fenomenelor eterogene ca estetică, stil, maniera de exprimare, tehnică de compoziție, confirmând impresia că în cursul ultimilor ani compozitorii chișinăuieni s-au dezis atât de multiplicare a „modelelor” simfonice tradiționale, cât și de inovațiile „revoluționare” parcurgând o cale de explorare creatoare, fără de care nu este posibilă evoluția ulterioară a artei muzicale.

### Referințe bibliografice

1. IORGULESCU, A. *Considerații asupra fenomenului componistic contemporan*. **In:** *Muzica*, București, 1991, Nr. 4.
2. АКСЕНОВ, В. *К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии в XX веке*. **В:** *Памяти Н.С. Николаевой*, Москва: МГК, 1996.
3. БЕККЕР, П. *Симфония от Бетховена до Малера*. Trad. din germ. în rusă de R. Gruber; red.
4. В. Glebov (В. Asafiev). Ленинград: Музгиз, 1926.

5. БЕЛЫХ, М. *Стансы В. Загорского: (к проблеме неоромантизма в молдавской музыке)*. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.
6. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Pontos, 2002.
7. MIRCOS, V. *Simfonia în D de D. Kițenko: dramaturgia, arhitectonica, trăsăturile de gen: lucrare de licență*. Chișinău, 1997.
8. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Gh. Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.
9. MUZÎCA, T. *Evoluția creației componistice a lui Teodor Zgureanu*. In: *Învățămint artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2002.

## **CODUL ENESCU: INTROSPECȚII DE AUTOR**

*ENESCU'S CODE: COMPOSER'S INSIGHTS*

**GHENADIE CIOBANU,**  
profesor universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol este expusă metoda compozițională de lucru asupra creației muzicale orchestrale, intitulată "Codul Enescu". Compozitorul "Codului Enescu" Ghenadie Ciobanu decelează arhetipuri enesciene precum monodia, eterofonia, modalismul, etc., dezvoltându-le în propria lucrare. În partitura acestei lucrări intertextuale sunt inserate unități muzicale (intonații, motive, tronsoane) din creațiile lui George Enescu, fiind plasate în diverse contexte modale proprii, transformate, uneori, ritmic, metamorfozate în aspect timbral, temporal, etc.*

**Cuvinte-cheie:** *George Enescu, Codul Enescu, Ghenadie Ciobanu, intertextual, metamuzică, muzică pentru orchestră, arhetip, compoziție, metodă.*

*The compositional method of the musical work entitled "Codul Enescu" for orchestra is revealed in the article. The composer of the work Ghenadie Ciobanu discovers and develops some of George Enescu's archetypes, among them are monody, modality, heterophony, etc. Different intonations (musical units) from Enescu's works, made in different modal contexts, sometimes rhythmically transformed, modified in terms of timbre, time, etc. were inserted in this intertextual work.*

**Keywords:** *George Enescu, "Enescu's Code", Ghenadie Ciobanu, intertextuality in music, metamusic, music for orchestra, archetype, composition, method.*

Reprezentanții iluștri ai școlii componistice române din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea au remarcat „ruptura” care s-a produs în creația românească după Enescu. Fenomene similare, cum se știe, au avut loc și în muzica poloneză după Szymanowski, în cea maghiară după Bartók etc. Compozitorii români contemporani au dezvoltat ideile enesciene, utilizând metode, strategii și tehnici componistice dintre cele mai progresive. Eu, însă, am fost tentat de încercarea de a evolua ideile marelui maestru în plan metamuzical și metaestetic.

În calitatea mea de compozitor, împărtășesc concepția metamuzicii. Consider că „muzica de după muzică” poate genera noi construcții creative, artistice ce țin nu doar de aspectul cronologic, temporal, ci și de cel ierarhic, semantic.

În lucrarea *Codul Enescu* pentru orchestră (2007)<sup>1</sup> am probat în premieră o metodă, cred eu, inedită. Mi-am propus să audiez într-o perioadă relativ scurtă un număr mare de creații

---

<sup>1</sup> Lucrarea a fost interpretată în premieră absolută de către Orchestra simfonică Națională a Companiei publice Teleradio Moldova, dirijor Gheorghe Mustea, pe data de 28 mai 2007, la Filarmonica Națională, în cadrul concertului de autor omagial Ghenadie Ciobanu. Prima audiție românească a *Codului Enescu* a avut loc în cadrul Concursului Internațional de dirijat orchestră, în sala Filarmonicii *Oltenia*, Craiova, la 20 septembrie 2009, în interpretarea Orchestrei de cameră *Craiova Virtuosi* sub bagheta dirijorului Octav Calleya.

enesciene, printre care opera *Oedip*, cantata *Vox maris*, lucrări orchestrale și camerale<sup>2</sup>. Multe dintre acestea au fost audiate și analizate până atunci nu o singură dată. Muzica ivită din imaginație, ulterior audițiilor mi s-a părut apropiată de intonația (și simțirea) enesciană. Traviul componistic propriu-zis a demarat doar după această etapă preparatorie. Am selectat din ideile notate câteva nuclee diferite ca stări psiho-emoționale, care au fost desfășurate ulterior în structuri formale. În textul muzical au fost inserate intonații (unități muzicale) din creații enesciene, plasate în diferite contexte modale, uneori transformate ritmic, timbral, temporal etc. Aceste unități au menirea celulelor Stem și sunt „altoite” celeilalte muzici (muzicii compuse de subsemnatul) în aspect metamuzical.

Să remarcăm câteva dintre unitățile implantate. Începând cu pătrimea a doua din măsura 55 și în măsura 56 din *Codul Enescu* auzim la violinele secunde și la viole tronsoane transformate ritmic și timbral ale temei secundare (solo de violă) din *Cvartetul de coarde* Nr. 2, op. 22 de Enescu. Tronsoanele acestei teme trec apoi la violinele I și II (m. 57-59), la viole (m. 60), din nou la violinele 1 (m.61-63) și sunt parte a unei texturi mai ample. În textul *Codului* este incrustat și un citat scurt din *Sonata pentru pian și violoncel* Nr. 2, op. 26 (m. 92-95). Începutul *Codului Enescu* transformă în aspect melodic sfera unor intonații ale primei teme (m. 10-12 la violoncel) din *Sonata pentru pian și violoncel* Nr. 2, op. 26, fiind în același timp apropiat din punct de vedere intonațional și de tema violoncelului din partea a II-a a *Cvartetului cu pian*, de prima temă din *Simfonia* de cameră (tema la oboi), precum și de unele motive din *Octetul de coarde*, op. 7. În acest sens, metoda aleasă își găsește confirmare în ideea lui Pascal Bentoiu privind ”înrudirea generală a tuturor motivelor compozitorului (G. Enescu) între ele” [2, p. 166].

Unitățile muzicale din măsurile 10-12 din *Sonata pentru pian și violoncel* Nr. 2, op. 26 sunt întrețesute și în fragmentul *cantabile malinconico* (m. 65) al *Codului*, însă de această dată într-un alt context sintactic și armonic. De fapt, la baza acestui fragment al *Codului* (m. 65-72) se află câteva intonații ale uneia din variantele temei principale din *Cvartetul de coarde* Nr. 2, op. 22. Sub aspect melodico-armonic fragmentul cuprins în măsurile 21-26 ale *Codului* reprezintă o aluzie la materialul muzical din partea 1 a *Octetului*, op. 7 de Enescu. Transformarea plastică a unui mod în altul, proprie muzicii enesciene, ca, de exemplu, cea din *Sonata pentru pian și violină*, op. 25, se observă în fiecare dintre vocile ansamblului în măsurile 43-59 ale *Codului Enescu*. Unități ale *Sarabandei* din *Suita* pentru pian, op. 10, transformate ritmic, sunt întrețesute în măsurile 27-30 ale *Codului Enescu*. Iar intonațiile din fragmentul final al *Codului Enescu*, *pianamente eligiaco* își iau geneza din intonațiile temei principale din partea de tratare a *Simfoniei* Nr. 1 de George Enescu.

Mai însemnată, însă, din punct de vedere al codificării, devine utilizarea unor arhetipuri enesciene<sup>3</sup>. Organizarea sintactică a *Codului Enescu* profilează gândirea monodică cu implicarea unui sistem complex al vocilor secundare. Proprietățile texturii enesciene, care a generat anumite tipuri de texturi contemporane, sunt: eterofonizarea, cromatizarea intensă, modularea continuă. Transformarea continuă a unui mod în altul, plurimodalismul, utilizarea unor modusuri (formule modale) stabile, reprezentând coduri ale muzicii enesciene, pot fi observate în decursul întregii lucrări, însă se prezintă mai accentuat în fragmentul *inquietante* din *Codul Enescu* (m. 73-121).

E de remarcat apropierea muzicii *Codului* de unele arhetipuri modale ale muzicii enesciene. Începând cu măsura 99 formulele modale la violoncele se asemuiesc unor modusuri

---

<sup>2</sup> Fondul de opere enescian este sistematizat în *Catalogul tematic al creației lui George Enescu* realizat de Clemansa Firca [1].

<sup>3</sup> Pentru un studiu în materie, a se vedea: [3].

din actul 3 al operei *Oedip*, precum și celor din *Sonata pentru pian* Nr. 3, op. 24. Am putea găsi și alte afinități dintre muzica enesciană și lucrarea *Codul Enescu*, precum pasajele ascendente bazate pe intervale de cvartă și cvintă (m. 37-41 la violinele 1), procedee de organizare ritmică și altele.

Pornind de la afirmațiile muzicologilor români generalizate de C. Secară, precum că ”principiul generării motivice și tematice pe baza procedeelelor transformaționale” poate fi considerat drept ”una dintre caracteristicile fundamentale ale stilului muzical enescian” [4, p. 76], am elaborat o proprie metodă de transformare, metamorfozare și aliaj.

Așadar, percep fiecare particulă a muzicii lui Enescu ca un punct în care se concentrează întreg universul compozitorului și viceversa, ca un univers sonor, un spațiu, compus din puncte inițiale aflate într-un proces continuu de dezvoltare. Trecerea de la poziția de ascultător la cea de analist, impune schimbarea perspectivei de la una „din exterior” la una „din interior”. Privirea din exterior ne oferă posibilitatea să apreciem lucrarea ca o totalitate, ca un tot întreg, să o comparăm cu alte lucrări-întregimi ale maestrului român. Iar privirea din interior admite urmărirea procesului de devenire, construire și constituire a întregului, observarea metamorfozelor materialului muzical inițial și, în final, desfășurarea lucrării ca un întreg general.

Tratez acest set de proprietăți muzicale, pe care l-am ales pentru lucrarea mea, ca un prototip logic, ce stă la temelia muzicii lui Enescu, reprezentând un fel de „arhe” al maestrului. Această noțiune a filosofiei antice grecești semnifică bază primară, principiul fundamental al naturii, al universului, în cazul nostru - al universului muzicii enesciene. Totodată, în procesul de realizare a concepției metamuzicale a subsemnatului însăși muzica lui Enescu, care precede istoric lucrarea *Codul Enescu*, devine deopotrivă materie, bază primară și principiu fundamental. Am încercat să pătrund în esența creațiilor lui Enescu prin intermediul acestui „arhe” al maestrului, tratat în aspectul gnoseologic ca o premiză a cunoașterii.

Aflarea unei metode de lucru cu un material „străin” devine o altă problemă importantă pe lângă cea de identificare a unor elemente ale codului muzical al compozitorului român. Celulele Stem ale creațiilor lui Enescu execută funcția materiei primare, am putea spune – „organismului” muzical al moștenirii enesciene. Implantându-le în materia sonoră a propriei lucrări, clădite pe această temelie, compozitorul (subsemnatul) urma să le conjuge în mod armonios cu macrocosmosul personal și propriul context pentru a crea o nouă compoziție muzicală. Metoda aplicată în lucrarea *Codul Enescu* diferă de acele moduri și procedee de lucru cu un material împrumutat, „străin”, expuse în teoriile interpretării și intertextualității (L. Diacikova, M. Aranovski, M. Racu, D. Tibo, O. Verișko și a.)<sup>4</sup>. Cel puțin, în *Codul Enescu* nu este utilizată în mod direct nici una din cele patru tehnici ale secolului XX, descrise cu referire la modelele intertextuale ale creațiilor compozitorului rus Edison Denisov (tehnica jocului, cea a comentariului, a dialogului și a transformărilor stilistice) [6]. Ideea de a genera propria materie sonoră din elementele codului muzical al creațiilor lui George Enescu - personalitate legendară a spațiului spiritual-artistic românesc - este una personală.

Eternitatea muzicii enesciene este asigurată datorită unui proces perpetuu de asimilare și transmitere a valorilor. Creația componistică contemporană românească izvorăște din moștenirea lăsată de George Enescu, la baza căreia stau arhetipuri ale culturii muzicale românești. Prin urmare, creația lui Enescu reprezintă pentru cultura muzicală românească drept prototip textual generator de sensuri, care proliferează în noi și noi contexte, obținând în decursul timpului forme

---

<sup>4</sup> Trecerea în revistă a metodelor respective a se vedea la: [5].

originale. Anume în acest mod lucrarea mea pentru orchestră *Codul Enescu*, care face trimitere directă la creațiile compozitorului român, abordează problema intertextualității. Pe de altă parte, moștenirea enesciană care iradiază în creația muzicală din arealul românesc conturează perceperea muzicii lui Enescu ca un hipertext al muzicii românești.

Drept concluzie voi remarca: dorința de a pătrunde mai profund în universul muzicii enesciene și a-i „descifra” codurile artistice s-a revărsat în dorința de a compune o lucrare intertextuală.

### Referințe bibliografice

1. FIRCA, C. *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1985.
2. BENTOIU, P. *Capodopere Enesciene*. București: Editura Muzicală, 1984.
3. GEORGESCU, C.D. *Essayz zu George Enescu*. **In:** *Babes-Bolyai Studia Universitatis*. Ser. Studia Musica. 2008, Issue 1, p. 39-74.
4. SECARĂ, C. *Finalurile enesciene, de la „încununarea operei” la modelarea percepției timpului muzical*. **In:** *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*. Serie nouă. [online]. [citată la 28 octombrie 2011]. București, 2009, T. 3 (47), p. 75-85. Disponibil pe Internet: <[http://www.istoria-artei.ro/resources/files/art07\\_Secara\\_FINALURILE.pdf](http://www.istoria-artei.ro/resources/files/art07_Secara_FINALURILE.pdf)>.
5. РОГОЖНИКОВА, В. *Моцарт в зеркале времени: текст в тексте: (к проблеме интерпретации "чуждого слова" в музыке: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск. Москва, 2008.*
6. ВЕРИШКО, О. *Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск. Москва, 2004.*

## **MUSICA GIOIOSA П.РИВИЛИСА: О КВАЗИ-ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕМАТИЗМЕ И ПРИЕМАХ ЕГО РАЗВИТИЯ**

**MUSICA GIOIOSA DE P. RIVILIS: DESPRE TEMATISMUL QUASI-FOLCLORIC ȘI PROCEDEELE DEZVOLTĂRII ACESTUIA**

**P. RIVILIS'S MUSICA GIOIOSA: ON QUASI-FOLKLORIC THEMATICISM AND DEVICES FOR ITS DEVELOPMENT**

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol pentru prima dată este supusă analizei compoziția simfonică necunoscută a lui P. Rivilis „Musica Gioiosa” compusă la începutul anilor '60 ai secolului trecut. Autorul acordă o caracteristică generală a muzicii și formei. Fără a se referi la aspectul orchestral, autorul focusează atenția asupra aspectelor ce țin de dezvoltarea variațional-variantică a materialului quasi-folcloric și organizarea de bloc a procesului tematic de desfășurare în cadrul operei.*

**Cuvinte-cheie:** Pavel Rivilis, „Musica Gioiosa”, monodia, materialului quasi-folcloric, ostinato, procesului tematic.

*This article deals for the first time with the analysis of “Musica Gioiosa”, an unknown symphonic composition by P. Rivilis, written at the beginning of the 60's of the XX century. The author gives a general characteristic of both the music and form. Without touching upon the orchestral aspects, the author concentrates his attention on questions of the variational and versional development of the quasi-folcloric materials and on the block organization during the thematic unfolding in the composition.*

**Keywords:** Pavel Rivilis, „Musica Gioiosa”, monody, quasi-folcloric material, ostinato, thematic process.

П. Ривилис – представитель плеяды композиторов, сформировавшихся в 60-70 годы минувшего века. Его творчество развивалось под знаком неофольклоризма, испытав мощное воздействие музыки таких корифеев, как Стравинский, Барток, Шимановский, Шостакович и др.

*Симфонические танцы, Унисоны, Бурдоны* и ряд его сочинений в камерном жанре вошли в золотой фонд молдавской профессиональной музыки. Почвенность произведений композитора обусловлена фундаментальным изучением фольклорного материала, в результате которого у Ривилиса сложилось твердое убеждение, что молдавский фольклор диатоничен и имеет диатоническую природу. Этой же точки зрения придерживается и фольклорист Я. Мироненко: «Молдавский музыкально-поэтический фольклор – мощная развитая монодическая культура, жанровой и стилевой основой которой является чабанский фольклор» [1, с. 19]. Определяя виды фактур, А. Чугаев относит монодию к древнейшему типу одноголосной фактуры, опирающейся на линейно-мелодический принцип организации голоса, отмечает отсутствие функционально-гармонических отношений, модальную функциональность, определяемую конкретными особенностями мелодической линии [2, с. 15]. Т. Бершадская высказывается еще более категорично: «Монодия – предельное выражение мелодического начала. Монодийность возникает в тех случаях, когда мелодические связи являются не просто ведущими, но единственными. Для монодии не типично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [3 с. 21]. По мнению Я. Мироненко, «мелодия такого типа должна быть организована иначе, чем мелодия в хоровом многоголосии, <...> модальная основа мелодики, исторически более ранняя по сравнению с функционально организованными мажорным и минорным ладами. Различием между ними следует считать «незапланированность» терцовых аккордов в мелодиях модального, то есть традиционного, типа. Самодовлеющая выразительность и способность к формообразованию монодии как будто исключают ее соединение с подобного типа аккордикой» [1, с. 19].

Следует подчеркнуть, что монодийность в молдавской народной музыке как качество мелоса проявляется в пастушеском и обрядовом фольклоре. Музыка молдавских танцев не отделима от хореографии и подчинена ей, о чем справедливо пишет В. Киселицэ: «Искусство жока или танца образует сложное явление, основанное на взаимодействии трех главных элементов выразительности: хореографии, музыки и поэзии (в форме выкриков)» [4, р. 344, перевод наш – М.Б.].<sup>1</sup> Конкретизируя далее мысль о соотношении хореографии и музыки в народном танце, он выделяет первенство хореографии: «Первый элемент жока – хореография, то есть то организованное во времени и пространстве движение, которое обрисовывает фигуры, позы и комбинации, определяемые ритмом и художественной идеей. Второй его элемент представляет музыка, то есть ритмико-мелодическая опора хореографии, обычно реализуемая одним исполнителем или ансамблем инструменталистов, исполнение которого резонирует пульсу хореографического па» [4, р. 345, перевод наш – М.Б.].<sup>2</sup> Повторность

<sup>1</sup> «Arta jocului sau a dansului constituie o manifestare complexă, bazată pe interacțiunea a trei elemente principale de expresie: coregrafia, muzica și poezia (sub formă de strigătură)» [4, p. 344].

<sup>2</sup> «Primul element al jocului este coregrafia, adică acea mișcare ordonată în timp și spațiu care conturează figuri, poze și combinații, ghidate de un ritm și de o idee artistică. Al doilea element îl reprezintă muzica, adică suportul ritmico-melodic al coregrafiei, de regulă, asigurat de un interpret sau un ansamblu de instrumentiști, a cărui discurs rezonază cu pulsul pasului coregrafic» [4, p. 345].

хореографических фигур, комбинаций естественно отражается и в мелодической структуре. Высказанный исследователем тезис о вторичности музыки и ее роли «служанки хореографии» верен, если речь идет о прикладном танце. В симфоническом же произведении, где музыка – единственный выразитель эмоционального содержания, хореографический рисунок танца может быть стилизован или чуть намечен благодаря метроритмической организации или «узору» мелодической линии. Повторность небольших построений с вариантными изменениями в них, может вызвать определенные ассоциации со сменой хореографических фигур, изменениями в характере танца. Калейдоскопическая смена таких построений подчеркивается и яркими тональными сменами. Господствующим типом фактуры является мелодия в сопровождении ритмо-мелодических и ритмо-гармонических остинато, которые связаны по звуковому составу с ладом мелодии.

Анализируя композиционные особенности молдавских народных танцев, Я. Мироненко отмечал, что «их мелодии состоят из ограниченного числа фраз-интонаций, которые в процессе изложения могут повторяться, причем <...> в разных комбинациях. Отмеченная особенность построения формы танцевальной мелодии порождает ощущение яркой калейдоскопичности, вечности движения» [1, с. 25]. «Тарафное» инструментальное сопровождение народных танцев акцентирует регулярную пульсацию подобных построений.

П. Ривилис уже в самом начале своей творческой деятельности отказался от цитирования народных мелодий и комплексной стилизации всех параметров народного первоисточника. В его сочинениях проявился интерес к разным жанрам, но все же предпочтение он отдал инструментальному фольклору. Анализ автором данной статьи четырех симфонических партитур композитора обнаруживает стремление воссоздать логику развития тематизма, в какой-то мере приближающейся к логике мелодического и ладового становления одноголосной монодии, раскрыть его линейно-динамические черты, способность к длительному горизонтальному развертыванию. Так, в *Симфонических танцах* композитору удалось на основе интонационно-ритмических констант разной жанровой природы выстроить мелодические линии большой протяженности. В *Унисонах* «отказ от гармонических средств привел к максимальному раскрытию линейно-динамических возможностей» квази - фольклорного мелоса [5, с. 70]. В *Концерте для оркестра* П. Ривилис показал «неисчерпаемость форм фольклорного тематизма, а в *Бурдонах* - неразрывность интонационно-ритмического и тембрового развития, ювелирное изящество и богатство вариационных процессов» [5, с. 70], реализовав в партитуре тематическое развитие, во многом отвечающее имманентным законам монодии.

*Musica gioiosa* - симфоническое произведение, созданное композитором вскоре после окончания консерватории, в начале 60-х годов. Это сочинение не фигурирует ни в одном из опубликованных списков его произведений. Оно не было издано и не исполнялось. Написанное молодым автором, оно показательное в плане творческого освоения опыта крупнейших композиторов современности в работе с фольклорным материалом, появления тенденции выстраивания крупной формы из одного тематического «зерна», обнаруживает стремление молодого композитора сломать структурный стереотип танцевальной формы. Это – яркое концертное произведение, состоящее из трех частей, контрастных по темпу и тематическому материалу. В первой

части (*Allegretto*) – разнообразный танцевальный материал. Он повторяется в третьей части (*Allegretto*). В средней части (*Moderato*) лирический тематизм лэутарского типа обрамляет изящный танцевальный средний эпизод.

Весь тематический материал цикла вырастает из пятидольного мотива, представляющего сопряжение нисходящего квартового скачка и терцовой попевки. Его секвентное повторение образует экспозиционное построение в тональности *B* в характере грациозного шаловливого танца. Нерегулярность исходного пятидольного мотива проявляется и на синтаксическом уровне: продлевая мелодическое окончание, композитор вводит в двух заключающих построение тактах двудольный метр, вносящий в изложение метрический слом. Это дополнение, нарушающее квадратность структуры, выполняет «резонансную» функцию, благодаря возникновению редуцированной имитации мотива, осуществляя в то же время и связующую роль, подготавливая появление нового вариантного построения.

Процесс развития представлен сцеплением блоков подобной структуры, каждый из которых содержит элементы и интонационно-ритмического и тонально-гармонического варьирования. Накопление изменений приводит к образованию самостоятельных контрастных жанровых моделей, в которых вместе с тем сохраняются контуры и характер мотивных сопряжений первоисточника.

Во втором блоке (ц. 1+4т.) основной мотив в дорийском *g* имеет другое продолжение – опевание четвертой ступени лада. В дополнении к мелодическому кадансу ладовый звукоряд обогащается за счет введения пятой низкой ступени практически одновременно с пятой натуральной ступенью.

Это построение является серединой простой трехчастной формы, репризой которой становится третий блок (ц. 2+1т.), повторяющий полностью первый, но в тональности *D*.

Средняя часть сложной трехчастной формы, в которой написана первая часть цикла, состоит из двух разделов. Первый из них развивает материал второго блока, основной мотив которого взят в обращении в сочетании с движением по звукам нисходящего мажорного секстаккорда (четвертый блок, ц. 3). Ладовая структура этого фрагмента – мелодический *B* с низкой второй ступенью – подчеркнута вводным септаккордом с пониженной терцией, который в данном случае выполняет колористическую функцию. Этот мелодический фрагмент, секвентно перемещаясь по терциям вниз, звучит очень насыщенно и ярко.

Это построение имеет разработочный характер. Имитационные переключки мотивов в миксолидийском ладу, находящихся на расстоянии тритона, образуют в совокупности симметричный лад со структурой: б.2 – м.2 и акцентируются гармоническими созвучиями, образующимися в результате частичной вертикализации звуков, входящих в указанные выше тетраорды.

Второй раздел этой части (ц. 4+6т., пятый блок) базируется на следующем варианте исходного мотива с новым мелодическим прорастанием. Он дан в таком ритмическом оформлении, что предстает как самостоятельная, контрастная тема в лидийско - миксолидийском *F*.

Затем этот блок проводится в лидийско – миксолидийском *As*, миксолидийском *H*. С возвращением мотива в первоначальном ритмическом виде в миксолидийском *F* начинается доминантовый предыкт к большой репризе первой части (ц. 6+1т.).



Вторая часть (ц. 10) вносит и жанровый, и темповый, и метрический контраст. Лирическая тема, предваряемая «тарафным» инструментальным вступлением, выдержана в духе лэутарской стилистики. Она полна внутренней экспрессии, сдержанной страстности, что подтверждается и аффективной подачей начальных звуков, и импровизационной свободой ритмического дыхания, и своеобразным замедленным «кружением» вокруг характерных ступеней лидийско-миксолидийского *Ges* (в диапазоне гемитонного гексахорда), а также продолжительностью заключительной каденции, в которой чувствуется биение пульса, и протяженностью мелодико– ритмического остинато, скандирующего звуки ладового тритона *ges* и *c* (бекар), поддерживающего эмоциональное напряжение мелодического тока.

Здесь все внимание концентрируется на мелодическом развитии. Его динамика многократно усиливается, благодаря перенесению «солирующей» мелодии в высокий регистр и появлению нисходящего хроматического контрапункта (ц. 13–14).

Кульминационное звучание темы резко прерывается введением раздела *Piu mosso* (ц.15) темой которого является новый самостоятельный вариант обращенной первой темы из срединного раздела первой части цикла. Звонкая «хрустальная», дублированная квартами танцевальная мелодия в дорийском *b* в высочайшем регистре, звучащая на фоне остинато, дублированного секундами, отличается поистине восточной пластикой и грацией.

Фактура этого фрагмента максимально прозрачна. Развитие танцевальной мелодии прерывается вторжением торжественных туттийных трезвучий в *C - dur*, а затем в *A – dur* на *ff* и *fff*, после которых звучание танцевальной мелодии возобновляется в том же фактурном оформлении, но уже в миксолидийском *A*.

В репризе лэутарская тема появляется в минорной гармонизации, в *gis* с высокой четвертой ступенью, затем «озвучиваясь» в *H*.

Форма второй части структурно и гармонически не замкнута. Доминантовый предькт к репризе предваряет финал цикла, который, как уже упоминалось, полностью повторяет первую часть, заключая финал небольшой кодой, синтезирующей фактурные элементы предшествующего развития.

Анализ *Musica gioiosa* П. Ривилиса позволил сформулировать некоторые выводы:

1. Тематический материал сочинения вырастает из одного интонационного источника – начального пятидольного мотива. Процесс его развития представляется в виде цепи вариантных блоков, достаточно рельефных в структурном и фактурном плане. Изобретательность в использовании приемов интонационного и, особенно, ритмического развития приводит к образованию ярких вариантов, претендующих на статус контрастных в жанровом плане тем. Начальное построение, состоящее из сцепления узкообъемных попевок, позволяет композитору строить на их основе новые мелодические образования. Кроме того, эта же особенность структуры дает ему возможность достаточно активной мотивной разработки в средних разделах сложной трехчастной формы.

2. Анализ партитуры показывает обогащение ладовой палитры тематического материала: широкое развертывание так называемого «подгалянского лидомикса» [6, с. 164], диатонических ладов автентического типа (миксолидийского, дорийского) [6, с. 162], привлечение альтерационных вариантов других ступеней, а также эпизодическое использование элементов симметричного лада тон-полутон.

3. Стремясь сломать метрический стереотип танцевальных мелодий, П.Ривилис использует сложный нерегулярный метр 5/8, распространяя принцип нерегулярности и на организацию тематических блоков, в которых постоянно нарушается квадратность построений, происходит расширение за счет протяженности мелодических кадансов. Все вышеуказанные явления способствуют тому, что принцип трехчастности, проявляясь в каждой части и на уровне всей композиции, завуалирован, спрятан в конструкции, подобно каркасу здания, который не виден, но служит опорой для многих внешних атрибутов.

4. В *Musica gioiosa* - примат мелодического начала. По мере продвижения сегментов мелодической линии в них ярко проявляются элементы модальности. Длительные мелодико-фактурные остинато, статичные в гармоническом плане, способствуют концентрации внимания на линейном, горизонтальном развитии «солирующего» голоса.

5. В условиях многоголосной фактуры композитор использовал разные подходы к трактовке квази-фольклорного материала. Он не отказывается от простейших функционально-гармонических оборотов (первый блок, доминантовые преддыкты к крупным разделам формы), использует модальную гармонию, которая либо подчеркивает опорные тоны звукоряда, либо выполняет колористическую функцию, либо дополняет в вертикали звукоряд мелодии, расширяя и обогащая его за счет вариантов отдельных ступеней, либо прибегает к прямой частичной интеграции мелодических сопряжений в вертикаль.

6. *Musica gioiosa* благодаря сопряженности частей, сквозному вариантному развитию тематического материала и чередованию контрастных вариантных тем с первоначальными вариантами, приобретает черты крупной рондальной композиции.

### Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Я. *Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии.* Кишинев: Штиинца, 1986.
2. ЧУГАЕВ, А. *Учебник контрапункта и полифонии.* Москва: Композитор, 2009.
3. БЕРШАДСКАЯ, Т. *Лекции по гармонии.* Ленинград: Музыка, 1985.
4. CHISELIȚĂ, V. *Muzica tradițională de dans. In: Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate.* Chișinău: Grafema Libris, 2009.
5. БЕЛЫХ, М. *Эволюция отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии.* Кишинев: Штиинца, 1986.
6. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония: Теоретический курс.* Москва: Музыка, 1988.

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕМБРА  
В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА:  
К ВОПРОСУ РЕАЛИЗАЦИИ ИЛЛЮЗОРНЫХ ТЕМБРОВ**

PECULIARITIES OF THE TIMBRE PERCEPTION  
IN *THE SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS:  
TO THE QUESTION OF ILLUSORY TIMBRE REALIZATION

UNELE PARTICULARITĂȚI DE PERCEPERE A TIMBRULUI  
ÎN *DANSURILE SIMFONICE* ALE LUI PAVEL RIVILIS:  
REFERITOR LA REALIZAREA TIMBRURILOR ILUZORII

**SNEJANA PÍSLARI,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Percepția factorului timbral în lucrările muzicale este rezultatul fuziunii parametrilor săi acustici cu particularitățile activității umane de conștientizare, cultivare și înțelegere a proceselor culturale, evoluția imaginației etc. În baza apercepției și a concepției divizării timbrale în real și iluzoriu, elaborate de V. Tsytovich, în acest articol autorul propune o viziune proprie asupra realizării factorului timbral în creația componistică. Astfel sunt analizate timbre modelate, asociative, imaginare și varietățile lor în creația compozitorilor europeni dar și în Partea IV a „Dansurilor simfonice” de Pavel Rivilis.*

**Cuvinte-cheie:** Pavel Rivilis, Dansuri simfonice, timbru, mixt timbral, timbruri iluzorii, timbruri modelate, timbruri asociative, timbruri imaginare.

*The perception of the timbral factor in musical compositions is the result of the synthesis of its acoustic capabilities with the peculiarities of person's inner world, such as knowledge, experience, outlook and the spiritual wealth he accumulated. This article examines ways of using various timbral aspects in the composer's creation using the concepts of timbral apperception and separation by V. Tsytovich. The article is aimed at the study of simulative, associative, imaginary timbres, their varieties in the works of European composers and in the "Symphonic Dances" by Pavel Rivilis.*

**Keywords:** Pavel Rivilis, Symphonic Dances, timbre, timbral mixt, illusory timbres, simulative timbres, associative timbres, imaginary timbre.

Феномен тембра представляет собой весьма своеобразный синтез его акустических составляющих с психической способностью человека к восприятию (или воспроизведению) звукового образа. «С одной стороны, звук, - пишет Е. Назайкинский, - это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой же - субъективное психологическое: нечто, воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа» [1, с. 64].

Еще в XIX веке многие ученые пришли к мысли, что музыкальный слух воспринимает высоту, силу, тембр, а также более сложные элементы – фразировку, форму, ритм и т. д. - как единое целое.

Зависимость восприятия того или иного предмета от уже имеющихся знаний, опыта, мировоззрения и содержания духовной жизни, а также от психического состояния человека в момент восприятия получила в науке определение *анперцепция* (от лат. *ad* — к и лат. *perceptio* — восприятие). Впервые введенное в науку Г. Лейбницем, понятие анперцепции в дальнейшем развивалось в основном в немецкой философии и психологии (И. Кант, И. Герbart, В. Вундт и др.), где, при всех различиях в понимании,

рассматривалось как имманентно и спонтанно развивающаяся способность души и источник единого потока сознания. В современной психологии понятие *апперцепция* выражает тот несомненный факт, что разные люди (и даже один человек в разное время) могут по-разному воспринимать один и тот же предмет и, наоборот, разные предметы воспринимать как один и тот же. Чем богаче опыт человека, тем богаче его восприятие и тем больше он видит в предмете.

Исследования в области оркестрового мышления позволяют сделать схожие выводы относительно восприятия тембрового компонента в том или ином произведении. Такие составляющие факторы человеческой личности, как информированность, образованность, понимание культурных процессов, степень развитости воображения, играют в восприятии музыки ключевую роль.

В музыкознании тембр традиционно считается самым сложным субъективно ощущаемым параметром. Многими учеными неоднократно предлагались различные пути классификации тембра. В данной работе мы остановились на классификации В. Цытовича, разделявшего тембры инструментов на *реальные* и *иллюзорные*. *Иллюзорный* тембр, согласно В. Цытовичу, представляет собой комплекс ритмических, фактурных, артикуляционных, динамических средств, создающих иллюзию тембрального разнообразия инструмента [2, с. 148 – 149].

В реальности эти разновидности взаимосвязаны, но для лучшего понимания мы попытаемся расширить понятие *иллюзорных* тембров и условно выделить три группы, отличающиеся формой их реализации - *смоделированные*, *ассоциативные* и *воображаемые* тембры.

*Смоделированные* тембры базируются на трансцендентальных (априорных) формах познания, которые обуславливают и определяют возможность всякого опыта и организуют эмпирическое познание.

Условно разделим *смоделированные* тембры на четыре типа.

- *Тип, в котором один из компонентов тембрового микста в определенных tessituraх усиливает характеристики другого.*

Примером данного типа служат заключительные такты второй части *Первого фортепианного концерта* П. Чайковского. Завершающее часть мелодическое движение в партии виолончелей по звукам трезвучия *Des-dur* с остановкой на *des<sup>2</sup>* остается в сознании слушателя устойчивым базовым впечатлением. Комбинация двух флейт (*f<sup>2</sup>* и *as<sup>2</sup>*), добавленных к *des<sup>2</sup>* виолончелей, в зависимости от динамической интерпретации обоих тембровых компонентов, создает эффект звучания либо трех флейт (в случае, если виолончели звучат *p*, а флейты – несколько ярче), либо виолончелей *divisi a 3* на *pp* (при условии динамического выделения мягкого, певучего виолончельного хода). Важную роль в восприятии данного тембрового результата играет как память слушателя, так и дирижерская инициатива в трактовке произведения. Взаимосвязь композиторской и исполнительской трактовки звукового колорита исследована в работе А. Веприка *Бифункциональность тембра*. В ней автор вводит понятие конструктивной выразительности и непосредственной выразительности тембра. Конструктивная выразительность - это некий идеал тембра, который существует в сознании, во внутреннем слухе композитора. А непосредственная выразительность - это то, что привносит в его воплощение исполнитель [3, с. 47].

В *Плясках щеголих* из *Весны священной* И. Стравинского ритмическая пульсация струнных служит рефреном в форме рондо. Оркестровая вертикаль рефрена выстраивается в максимально плотном расположении и представляет собой политональную структуру (*E-dur - Es-dur*) в диапазоне уменьшенной октавы через октаву (*E - es<sup>1</sup>*). Данный гармонический комплекс, излагающийся равными восьмыми длительностями, звучит у струнной группы оркестра (за исключением первых скрипок). Нерегулярные акценты у струнных по существу и являются темой *Плясок*. Введение восьми валторн, абсолютно точно повторяющих расположение струнных в моменты акцентирования, дает ощущение звучания дополнительных струнных. Это объясняется абсолютным слиянием мягкого низкого и среднего регистра валторн с низким и средним регистром струнных. Эффект дополнительных струнных создается в момент звучания струнных и валторны, когда слушатель не располагает временем на слуховую дифференциацию этого тембрового микста, и тембр струнных становится доминирующим.

- *Тип, в котором один из компонентов наделяется не свойственными его природе признаками.*

В *Бабе Яге* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля между виолончелями и контрабасами, дублирующими друг друга на расстоянии двух октав (соответственно *ais - e* и *Ais1 - E1*), помещена туба. Присущее ей мягкое *piano* в большой октаве, обрамляемое ярким тембром струнных басов *pizzicato*, создает иллюзию звучания данного приема у тубы. *Pizzicato* низких струнных образует звуковое поле, окружающее тубу, которое модифицирует ее тембр в восприятии слушателя.

- *Тип, в котором звучание тембрового микста приобретает новые характеристики.*

Этот тип оркестровки получил широкое применение в творчестве романтиков, оценивших тембровые и динамические различия в звучании регистров как у струнных, так и у духовых инструментов. Они подметили, что в выстраивании оркестровой вертикали в результате многократного наложения инструментов последние теряют свою природную характеристику, и их совместное звучание не отличается особенной характерностью.

Подобное явление наблюдается во Вступлении к опере *Лоэнгрин* Р. Вагнера. Во втором проведении темы три флейты, два гобоя и английский рожок, два кларнета и бас-кларнет и, наконец, два фагота и валторна наложены друг на друга так, что тембры идеально сливаются, и ни один из них выделить невозможно. Все вместе они образуют «слегка погашенную звучность деревянных духовых» [4, с. 90].

- *Тип, в котором звучание того или иного тембра нивелируется.*

Образцом подобной разновидности можно назвать начальные такты четвертой части *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, где впервые в истории оркестровки контрабасы *divisi a 4 pizzicato* в их нижайшем регистре исполняют трезвучие *g-moll* в тесном расположении. Последнее способствует ослаблению функциональности созвучия и усилению колористической стороны. Тембровое поле литавр, воздействующее на контрабасы, приводит к тому, что возникает тембровый микст, очень близкий по своей акустической природе к звучанию дополнительных литавр. Другой пример – кода финала *Четвертой симфонии* Шостаковича. Виолончели *divisi a 4* в низком регистре, исполняющие трезвучие *c-moll* (*C - Es - G - c*), в сочетании со звучанием контрабасов

*divisi* в контроктаве ( $C1 - C$ ) создают сумрачное унисонное звуковое поле. Контрастом тесному расположению низких струнных выступает широкое расположение альтов и скрипок ( $c^1$  – альты,  $es^2$  – вторые скрипки,  $g^3$  – первые скрипки). Гулкие басы арфы, истаивающие реплики челюсты и глухие мерные удары литавр дополняют образ мрачной, зловещей тишины.

Классификация *ассоциативных* тембров как разновидности *иллюзорных* базируется на том, что слушатель характеризует тембр главным образом с помощью ассоциативных представлений, т.е. сравнивает это качество звука со своими впечатлениями. Этот тип базируется на понятии *эмпирической апперцепции*, основывающейся на базе субъективного опыта, знаний и переживаний человека. *Ассоциативные* тембры условно разделим на два типа.

- *Тип, отталкивающийся от внемusыкального контекста.*

Его ярчайшим примером является *Шествие на казнь* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. В ее завершающем разделе короткий отрывок лейтмотива, порученный кларнету *solo*, обрывается оркестровым *tutti*, вызывающим у слушателя ассоциацию удара топора палача. В «морских пейзажах» Н. Римского – Корсакова (симфоническая сюита *Шехеразада*, оперы *Садко*, *Сказка о царе Салтане*) определенные типы мелодико-гармонического движения в сочетании с тем или иным тембровым решением вызывают ассоциации с морской стихией.

*Вторая симфония* Р. Щедрина, написанная в форме 25 прелюдий для оркестра, навеяна образами Второй мировой войны. В *Пятой прелюдии* (стр. 33) протянутые звуки духовых инструментов в их нижайшем ( $G1$  – туба), низком ( $G$  – тромбон) и среднем регистре ( $b$  – валторна) появляются словно издали (туба, тромбон – *pp possibile*, валторна – *ppp possibile*). Постепенно их звучность усиливается как качественно (за счет нарастания динамики от *crescendo pochissimo* до *crescendo possibile*), так и количественно за счет постепенного включения остальных валторн (2, 3, 4) и тромбонов (2, 3, 4), завершаясь *glissando subito* всех духовых инструментов. Данный звукоизобразительный прием в контексте содержания данного произведения создает иллюзию гула самолетов.

- *Тип, отталкивающийся от чисто музыкального контекста.*

В третьей части сюиты *Шехеразада (Pochissimo più mosso)* Н. Римского-Корсакова едва ли не впервые в оркестровой практике ритмическая фигурация у флейты в ее густом нижнем регистре (на звуке  $f^1$ ) создает иллюзию «малого барабана с определенной высотой звучания». Но если в *теме Царевны* «ударное амплуа» флейты вызывает ассоциации с ритмом восточного танца, то в начальном проведении темы в *Болеро* М. Равеля (цифры 1 – 3) тот же самый эффект имеет иное объяснение. Ассоциативный импульс дан в начальном разделе реальным звучанием малого барабана, и на все последующие проведения ритмической фигуры у «мелодических инструментов» накладывается его отпечаток.

- *Воображаемый тембр.*

Особого внимания заслуживает феномен, который мы условно назовем *воображаемым* тембром, основанном на свойстве человеческого слуха и памяти удерживать еще какое-то время полученные ранее впечатления. На наш взгляд, он базируется на понятии *трансцендентной апперцепции* И. Канта и является продуктом деятельности чистого интеллекта, посредством которого он с помощью существующих в нем форм мышления из воспринятого материала может создать весь объем своих понятий

и представлений. Позже И. Фихте назовет это понятие *продуктивной силой воображения* (нем. *produktive Einbildungskraft*).

В свете многочисленных версий своей реализации восприятия подобная разновидность тембра может воздействовать на форму, драматургическое развитие и содержание музыкального произведения. Однако несмотря на важную роль *воображаемого* тембра в том или ином произведении, он так и не получил научного определения и крайне редко упоминается в теоретической литературе.

Яркий пример подобной акустической иллюзии, объясняющейся свойством нашего слуха удерживать некоторое время остроту наиболее сильного полученного тембрового впечатления, встречается в Интродукции к опере *Золотой петушок* Н. Римского-Корсакова. Начальный импульс в ней задан фанфарной лейттемой Золотого Петушка у двух труб *con sordini* во второй октаве, подхваченной и уплотненной на второй фразе двумя гобоями в унисон во второй октаве. На завершающий протянутый  $as^2$  гобоев накладывается в унисон педаль первых скрипок *con sordini*. Важную роль в тембровом решении данного фрагмента играет близость тембра засурдиненных труб и засурдиненных скрипок. Затем трубы постепенно «выключаются» - вначале вторая, затем первая, звучащая на четыре четверти дольше второй. «Эхо» гобоев после завершающего  $as^2$  первой трубы еще тянется приблизительно девять четвертей. Гобои, создающие иллюзию ослабленного звучания трубы, введены для того, чтобы момент «выключения» несущих более сильное ощущение труб не был столь резко заметен. После протянутого звука  $as^2$  у труб виолончели *con sordini* излагают мелодическую линию, выполняя функцию «отвлекающего маневра» для того, чтобы оставить впечатление остаточного звучания. В результате в восприятии слушателя продолжает звучать  $as^2$  у трубы.

Анализ партитуры *Симфонических танцев* П. Ривилиса позволяет сделать некоторые выводы относительно процессов работы с тембром в данной области. Ярким примером сочетания *реальных* (т. е. не создающих каких-либо акустических иллюзий) и *иллюзорных* (*смоделированных, ассоциативных и воображаемых*) тембров является четвертая часть цикла.

К *смоделированным тембрам первого типа* относится, например, звучание солирующей группы валторн, к которой в предрепризном разделе добавляются две трубы, создавая эффект звучания шести валторн за счет поглощения первыми тембра вторых и близости их акустических характеристик. Расширяя на квинту амбитус, трубы тем самым придают звучанию валторн большую полноту и объем. В итоге в крайних разделах формы возникает яркий образ, создающий пасторальную картину.

Примером *смоделированного тембра второго типа* становится тембр трубы в среднем разделе четвертой части. Расположенная в низком регистре, труба в какой-то степени теряет определенную высоту звучания и, исходя из интонационного и смыслового контекста, приобретает колорит молдавского шумового народного инструмента *бухая*.

*Смоделированный тембр третьего типа* представлен инструментальным решением темы в начальном разделе четвертой части. Для ее изложения композитор выбрал унисон вторых скрипок, альтов и трубы. В данной тембровой комбинации альты звучат в своем высоком, экспрессивном регистре. Смешиваясь с вышеперечисленными инструментами, скрипки придают данной тембровой комбинации новое необычное

звучание, в котором ни один из тембровых компонентов не выделяется, что соответствует конкретному указанию композитора в партитуре [5, с. 161].

Примером *смоделированного тембра четвертого типа* является квартсекстаккорд *B-dur* трех тромбонов в репризном разделе четвертой части *Симфонических танцев*, звучащий в тесном расположении в низком регистре (*F – B – d*). Его компоненты высотно неразличимы, и слышно лишь торжественно-мистическое звучание.

*Ассоциативный тембр первого типа* представлен в данном произведении всей жанровой обусловленностью цикла. В *Симфонических танцах* посредством оригинального инструментального состава и особым тесситурным пространством создаются оригинальные звучания *тарифа* (в первой, второй и четвертой части). *Ко второму типу* можно отнести тембр валторн, который в сочетании с широкими интервальными ходами и интонационными переключками в начале четвертой части вызывают ассоциации с интонационной природой *бучумов* – старинных пастушеских труб, схожих с гуцульской трембитой.

В среднем разделе четвертой части танцевальную тему излагает солирующая первая флейта в ее самом высоком регистре в сопровождении тубы в низком регистре, тарелок и большого барабана. Тесситурный разрыв между флейтой и тубой составляет четыре октавы при незаполненной середине. При этом каждое вступление второй флейты, подчеркивает исполняемое трелью начало фраз у первой благодаря приему звукоизвлечения *frullato*. В гетерофонном звучании данного ансамбля разница звукоизвлечения вызывает ассоциацию с тембром этнического деревянного духового инструмента.

Эффект *воображаемого* тембра также встречается в четвертой части цикла.

«Хорал» духовых в начальном разделе части представлен квартсекстаккордом *B-dur* у трех тромбонов, разворачивающимся на фоне педали предельно низких звуков контрафагота, двух фаготов и двух валторн. Данная «хоральная» комбинация отличается особой мощностью, напряженностью и запоминаемостью.

Далее «хорал» поручен деревянным духовым инструментам: фаготам, бас-кларнету, кларнетам и английскому рожку. Подкрепленные педалью *B<sub>1</sub>* у тубы и контрабасов, они выдерживают мажорную терцию *B–d*. Своей динамикой (*mf*), тесситурным положением (все деревянные духовые звучат в средних регистрах, за исключением особо выразительного, яркого по окраске низкого регистра пары кларнетов, отчетливо выделяющегося в любом контексте) и гармоническим расположением они вносят в музыкальную ткань своеобразный эффект «эха», не заглушая мелодию, развертывающуюся на их гулком, вязком фоне.

Эффект *воображаемого* тембра появляется в тот момент, когда после звучания «эха» пара фаготов, участвовавших в обоих тембровых микстах, повторяет свой предельно низкий *B<sub>1</sub>*, и по закону апперцепции возникает ощущение звучания всего «хорала» (хотя звучит лишь один его тембровый компонент).

В последнем изложении квартсекстаккорд *B-dur* звучит у литавр на педали фаготов, контрафагота, контрабасов и валторны, на которую накладывается терция *B–d* виолончелей *divisi*. Композитор, поручив аккорд литаврам, дает лишь намек на предшествующий тембровый микст. На основе приобретенного в процессе предыдущего изложения слухового опыта, запечатлевшего звучание *quasi*-«хорала» в разных



тембровых комбинациях, слушатель сам «домысливает» предложенную композитором идею.

Примером *воображаемого* тембра может служить и изложение темы в начальном разделе четвертой части. Вначале она звучит в тембровом миксте трубы, вторых скрипок и альтов. В дальнейших проведениях темы труба никогда полностью не излагает тему – она либо начинает, либо завершает ее. В последнем проведении в начальном разделе тема поручена струнным (первым и вторым скрипкам и альтам), но тембр трубы в ней продолжает ощущаться – отчасти по причине близости тембров трубы и альты, отчасти – в силу инерции слушательского восприятия.

В средней части тема «пастушеского наигрыша» передается от флейт к первым и вторым скрипкам. Излагаясь преимущественно у струнных, мелодия периодически перемещается к флейтам, но при этом все равно создается впечатление единого тембра в силу доминирования струнных.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Тембр – сложное явление, как в акустическом, так и в апперцепционном аспекте - представляет собой комплекс компонентов, играющих важную роль в реализации тембровых решений.
2. Группа *иллюзорных тембров* состоит из трех подвидов (*смоделированные, ассоциативные и воображаемые тембры*), каждый из которых в свою очередь делится на несколько типов.
3. Анализ *иллюзорных тембров* выявляет зависимость тембрового микста от динамической трактовки его компонентов, который реализуется по воле композитора или исполнителя.
4. Характер тембровых комбинаций зависит от ритма тембровых включений, а также от степени совместимости различных тембров в определенных регистрах.
5. *Смоделированные тембры* зависят от дифференциации приемов звукоизвлечения вкупе с динамической и количественной составляющей в тембровом миксте.
6. В реализации *ассоциативных тембров* велика роль регистрового изложения и расположения аккордовой вертикали.
7. В создании *ассоциативных тембров* помимо собственно тембрового фактора большую роль играет рельеф мелодико-гармонического изложения и структура пульсации тембровых построений.
8. *Иллюзорные тембры* – это богатейшая область оркестрового мышления (в которой композитор может проявить максимум фантазии и изобретательности), требующая дальнейшей теоретической разработки и осмысления.

### Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е.; РАГС, Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. **В:** *Применение акустических методов исследования в музыковедении*, Москва: Музыка, 1964, с. 134 - 156.
2. ЦЫТОВИЧ, В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях. **В:** *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1972, вып. 11, с. 147-167.
3. ВЕПРИК, А. *Трактовка инструментов оркестра*. Москва: Музгиз, 1961.
4. ФОРТУНАТОВ, Ю. *Лекции по истории оркестровых стилей*. Москва: МГК, 2004.
5. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.

## II. Muzica concertantă

### КОНЦЕРТ ДЛЯ МАРИМБЫ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В СВЕТЕ ТЕНДЕНЦИЙ НАЧАЛА XXI ВЕКА

CONCERTUL PENTRU MARIMBĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ AL LUI GHENADIE CIOBANU, ÎN  
CONTEXTUL TENDINȚELOR DE CREAȚIE DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI

GHENADIE CIOBANU'S CONCERTO FOR MARIMBA AND SYMPHONIC ORCHESTRA IN THE  
CONTEXT OF THE EARLY 21st CENTURY TENDENCIES

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**  
profesor universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul prezintă pentru prima oară o analiză integrală a Concertului pentru marimbă și orchestră simfonică de Ghenadie Ciobanu, analiză, ce accentuează tendințele muzicii contemporane academice de la începutul sec. XXI. Autorul determină importanța Concertului ca o compoziție postclasicistă, care se încadrează esențial în spațiile postmodernismului muzical.*

**Cuvinte-cheie:** concert, marimba, orchestra simfonică, Ghenadie Ciobanu, compozitori din Republica Moldova.

*In the article the entire analysis of The Concerto for Marimba and Symphonic Orchestra by Ghenadie Ciobanu is first presented, which is accenting the tendencies of modern academic music of the beginning of the twenty first century. The author determines the value of the Concerto as the post-classic composition organically written into the space of musical post-modernism.*

**Keywords:** concerto, marimba, symphony orchestra, Ghenadie Ciobanu, composers from the Republic of Moldova.

*Концерт для маримбы и симфонического оркестра Г. Чобану – большое событие в современной музыке Молдовы начала XXI века. Премьера концерта состоялась в Кишинёве в сентябре 2009 г. в рамках восемнадцатого международного фестиваля Дни новой музыки. Маримба, как указано в новейшем словаре Музыкальные инструменты, - это «ударный деревянный пластинчатый идиофон с определённой высотой звука. Современная маримба – это ударный инструмент, базирующийся на акустических принципах вибрации и усиления» [1, с. 375]. Родиной маримбы являются страны африканского континента. По свидетельству М. Пекарского, «североамериканская, а затем и европейская история маримбы началась в 1912 г., когда гватемалец С. Уртадо, заменивший до того диатонический звукоряд гватемальской маримбы на хроматический, привёз свой ансамбль маримб – Королевский маримба-бэнд братьев Уртадо – в США, где провёл трансконтинентальные гастроли... Пионерами использования маримбы в европейской музыке явились Л. Яначек (оперы Енуфа, Катя Кабанова) и Д. Мийо (Концерт для маримбы, вибратона и оркестра, 1947). Вторая половина XX века стала временем создания сольного репертуара: для маримбы написали сочинения Б. Роджерс, Д. Мийо, Э. Вилла-Лобос и др. Но особое значение приобрёл Концерт гватемальского композитора индейского происхождения М. Сармиентоса, написанный специально для великой американской маримбанистки В. Ченоуэт, сделавшей столь много для популяризации маримбы, как в США, так и во всём мире. В*

последней четверти XX в. появились подлинные шедевры для солирующей маримбы» [1, с. 376].

Процесс внедрения маримбы в пространство современной академической музыки активно продолжают музыканты из династии знаменитого гватемальца М. Сармиентоса: Жорж Сармиентос (р. 1931) – один из ведущих композиторов Латинской Америки последних трёх десятилетий – и его сын Игорь Сармиентос, симфонический дирижёр. Творческим импульсом для Г. Чобану послужило приглашение и участие гостей из Гватемалы и Америки в семнадцатом международном фестивале *Дни новой музыки* (2008). Тогда в Кишинёве впервые прозвучал *Концерт для маримбы и симфонического оркестра* Жоржа Сармиентоса под управлением Игоря Сармиентоса. Партию солирующей маримбы исполнил знаменитый американский маримбанист, а также цимбалист и композитор Мэтью Колей (Matthew Coley), который тогда же сделал заказ Г. Чобану написать для него *Концерт*. Уже через год, на восемнадцатом фестивале *Дни новой музыки* состоялась блестящая премьера *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в исполнении прославленного Мэтью Колея, обладателя многих премий и званий. Оркестром дирижировал Г. Мустя. Успех сопутствовал *Концерту* Г. Чобану также в Румынии, где партию маримбы исполнила молодая ударница Инна Спыну, а оркестром дирижировал М. Агафица.

Значение *Концерта для маримбы с оркестром* Г. Чобану в академической музыке Молдовы состоит, прежде всего, в том, что он полностью вписывается в пространство современной музыки XXI века. Более конкретно, это первый образец в Молдове **постклассической композиции** в жанре инструментального концерта. Суть её определяет В. Холопова следующим образом: «К постклассическим будем относить композиции, ушедшие от принципов классико-романтической музыкальной формы. Извне – это появление совершенно новых прототипов, моделей музыкальных структур, принесших неизвестные ранее способы формирования музыкальной композиции, их своеобразную логику. Изнутри – это возникновение новой выразительности прежних элементов формообразования, с активным развитием ранее подчинённых элементов, с ослаблением ранее ведущих, с новым соотношением сил в процессе формообразования» [2, с. 33].

Все параметры постклассической композиции, на которые в дальнейшем указывает В. Холопова, обнаруживаются в данном *Концерте* Г. Чобану. Это обращение к принципу внеевропейских обрядов; двуплановость современного и древнего; элементы параллельной драматургии; контраст длительных пластов созерцательного и действенного характера; сонористические эффекты, особенно в партии ударных инструментов; обновление музыкальной композиции изнутри, обусловленное ростом выразительного и формообразующего значения таких параметров музыкального языка, как ритмика, мелодическая линейность, фактура; тембр и перкуссия звука; модальная техника построения мелодических формул; потенция к открытой, словно незавершённой форме. Помимо перечисленного, укажем на обобщенный тип программности, когда программное название даёт лишь ключ к представлению общего образно-эмоционального облика сочинения, но не сюжета. Г. Чобану избрал для своего *Концерта* очень поэтичное название: *Briza latitudinilor sudice (Ветер южных широт)*.

Наконец, выделим ещё одну черту постклассичности в *Концерте* Г. Чобану: обращение к новым неконцертным способам организации тематизма, которые не

оставляют места для виртуозных каденций солирующего инструмента, в данном случае, маримбы. Отсутствует также пафосное виртуозное вступление к *Концерту*. О новаторстве говорит использование композитором ненормативного состава инструментов, а именно выдвижение на первый план расширенной группы ударных, введение партии тенорового саксофона, но исключение тембра фагота. Перейдём к последовательному анализу одночастной партитуры, включающей восемь контрастных разделов.

Первый раздел (*Piacevole*) – интродукция. Открывает его маримба, выполняющая функцию ритмо-гармоническую, восходящую к джазовой традиции. На джазовую аллюзию указывает ритмическая формула с характерной синкопой и структура аккордов, составленных из интервалов секунды, тритона, септимы, ноны. Пульсацию аккордов маримбы в том же ритме поддерживают струнные инструменты, которые вводятся в партитуру волнообразно: сначала виолончель, затем добавляются контрабас и альты, затем вся струнная группа. Другой пласт фактуры составляют разбросанные в пространстве интонационные комплексы, в основе звуковысотности которых лежит модальная техника. Так, во втором такте у кларнета соло возникает россыпь мелкоритмических длительностей, основанных на хроматическом модусе в объёме уменьшённой кварты. В т. 9 у виолончелей возникает кантиленная фраза с пентатонным модусом. В дальнейшем эта кантиленная фраза будет дискретно появляться в разных тембрах: виолончелей, соло тенорового саксофона, дуэте тенорового саксофона и бас-кларнета, соло кларнета, дуэте скрипок, вновь соло тенорового саксофона. С каждым появлением эта тема увеличивается в своей протяжённости, охватывая всё больший диапазон, но неизменно сохраняя ходы на увеличенную квинту и тритоны. Кантиленные фразы композитор снабжает ремаркой *dolce espressivo*. Указанная с самого начала и затем повторенная несколько раз ремарка *ma non tanto, sonoro* предполагает несколько призрачное, ирреальное звучание музыки интродукции. Во втором разделе (*Energicamente*, т. 58) представлен резко контрастный, по отношению к предыдущему, параметр экспрессии, где главную роль играет ритм и тембр ударных инструментов. Наряду с маримбой, солирующими инструментами выступают том-томы, большой барабан и бонги. Несмотря на общий размер 6/8, каждый ударный инструмент исполняет свою индивидуальную оstinatную ритмическую формулу, воссоздавая шумной полиритмией архетипический образ ритуальных обрядов южных широт (Африки, Индонезии). Ремарка *con bacch, di feltro duro* указывает исполнителям на характер стихийной мощи и одержимости. С т. 68 маримба переключается с ритмической функции на виртуозно-сонорную. Теперь её партия состоит из мелкоритмических и интонационно изломанных россыпей, разделённых между собой четвертными паузами. Параллельно на это сонорное «кружево» накладывается капризная мелодическая гетерофония первых и вторых скрипок. В тт. 71–75 ритмическая пульсация прекращается, уступая место игровому полидиалогу коротких интонационных всплесков и россыпей, в котором принимают участие наиболее виртуозно представленная маримба, а также скрипки, альты, кларнет, поочередно первая и вторая флейты.

С т. 76 возвращается полиритмическое оstinато, временно вызывая аллюзию репетитивной техники, в ритмическую пульсацию постепенно вводятся колокольчики, виолончели, контрабасы, тромбоны и туба. С т. 84 включается игровой контрапункт двух мелодических линий – маримбы и тенорового саксофона. Фонтан причудливых

синкопированных мелодических россыпей вызывает стилевую аллюзию джазовой импровизации на основе стабильной остиной ритмики ударных.

Следующий раздел (*cantando malinconico*, т. 107) отграничен от предыдущего паузой в целый такт с добавлением ферматы. Параметр экспрессии вновь меняется на контрастный, суть которого - представить образ печальной лирики. После *tutti* предыдущего раздела оркестровка становится камерной, прозрачной по фактуре, тем не менее, в ней можно выделить несколько фактурных пластов. Собственно траурный монолог – медленный, с обилием нисходящих секунд – ведёт теноровый саксофон. Экспрессию его проникновенной ламентации усиливает контрапункт кружевных пассажей маримбы. Отзвуки джазовой традиции слышатся не только в тембре саксофона, но и в характерной джазовой *тернарности*, когда дуоли монолога сочетаются с триольными пассажами маримбы. Тромбоны и туба в этом разделе выполняют функцию сурово звучащей педали. Наконец, как о далёких отголосках ритуальных танцев напоминают дискретные триоли восьмых на *p*.

С т. 116 траурный монолог продолжает бас-кларнет в контрапункте с лирической темой у скрипок. В партии маримбы пассажи меняются на тремоло между звуками большой секунды.

Опять же целый такт с ферматой составляет передышку перед новым всплеском танцевальной энергии (*Sereno*, т. 128). Однако, данный раздел базируется на иной метроритмической системе, близкой *aksak*, и, вместе с тем, смешанной с джазовой игрой ритмоформул. С системой *aksak* ассоциируется чёткая ритмическая акцентность в рамках нерегулярного переменного метра –  $3/8$ ,  $2/4$ ; к джазовой традиции восходят частая синкопированность и свобода внутритактовых вариантов группировки. Основную нагрузку столь необычной изобретательной ритмической пульсации берёт на себя маримба, которая выступает здесь в новом фактурном амплуа – игре двойными нотами. Интервалы между звуками составляют диатонические чистые кварта, квинта и большая секунда, а звукоряд точно укладывается в бесполутоновую пентатонику *до – ре – ми – соль – ля*, причём звук *ми* репетиционно повторяется у гобоев, дублируя ритм маримбы. Нерегулярный ритмический пульс поддерживают на слабых долях такта квазиджазовые гармонии малого и большого септаккордов. Они звучат в игровом диалоге труб с тромбонами и тубой.

Как часто бывает в современной музыке, функция мелодии не является главной. Также и в данном разделе, тон задаёт ритмическая пульсация; побочным контрапунктом к ней звучит легатная тема более крупными длительностями у тенорового саксофона и скрипок. Поначалу тема экспонируется в виде разнотемной полифонии, а затем сливается в унисон. Отметим также другие композиционные особенности данного раздела: 1) полимодальность, поскольку бесполутоновая пентатоника на белых клавишах в ритмическом слое сочетается с бемольными модусами в мелодической линии; 2) использование в структуре мелодической линии квазиджазовых *фразировочных синкоп*, когда фразы и мотивы заканчиваются на слабых и слабейших долях; 3) обращение к полифонической технике трёхголосной неточной имитации у гобоев и кларнетов в коде раздела (с т. 179).

Пятый раздел (*cantabile melancolico*, т. 193) носит несколько парадоксальный причудливый характер. Несмотря на ремарки *espressivo cantabile*, *cantando*, здесь нет ни одной протяжённой мелодии. По жанру этот раздел приближается к скерцо-пасторали.

Оркестровка приобретает камерный вид: маримба и квартет деревянных духовых инструментов. Звуковое поле изобилует различными сонорными ячейками: это звуковые точки, точки с форшлагами, репетиции одного звука, россыпи мелкоритмических длительностей в различных группировках. Вначале маримба вступает в игровые переключки поочередно с теноровым саксофоном, флейтами, бас-кларнетом, гобоями. Но постепенно эти короткие звуковые вспышки начинают объединяться в контрапункте, вызывая эффект микрополифонии. С ц. 204 в игровой диалог вступают струнные инструменты. Узкообъёмный диапазон интонационных россыпей не превышает квинты. Модусы из двух, трёх, четырёх и пяти звуков предельно хроматизированы, что деформирует образ пасторали, придавая ему черты пародийности. Несоответствие обнаруживается в контрастных манерах исполнения: партии маримбы композитор предназначил ремарку *scherzos, ironic*, а одновременно с ней звучащей партии струнных – ремарку *cantando*.

Шестой раздел (*Animato*, т. 230, размер  $\frac{3}{4}$ ) более всего погружает в атмосферу квазиджазовой импровизации. Главным участником процесса выступает остигатный ритмический пласт бонго и том-томов, вовлечённых в игровую переключку с остигатными пассажами маримбы. Партию маримбы составляют нисходящие тираты шестнадцатых на основе белоклавишной пентатоники. На этом «драйвовом» перкуSSIONном фоне ведёт свою знойную импровизацию теноровый саксофон. Затем атмосфера условной беззаботности омрачается: к партии саксофона добавляются хроматизированные подголоски бас-кларнета, первой и второй флейты; в партии маримбы остигатный бег шестнадцатых сохраняется, но нисходящие тираты сменяются вращательным «ганонообразным» движением; в середине раздела тревогу навевают секундовые кластеры трёх труб, затем валторн. Предзнаменование тревоги сбылось в завершении раздела двумя отрывистыми мрачными кластерами у духовых и струнных инструментов.

Предпоследний седьмой раздел (*Lirico espressivo*, т. 277) необычайно интересен не только с точки зрения композиционной техники, но прежде всего в концепционном плане. Здесь разворачивается диалог внеличного и личного, достигая большого драматического накала. В этом диалоге обозначены два главных «персонажа»: внеличное начало представлено группой скрипок, альтов и виолончелей. Они ведут очень скорбную и вместе с тем философски возвышенную медленную тему, которую открывает семантически нагруженный веками *мотив креста*. До этого момента мотив креста уже неоднократно предвосхищался в шестом разделе, вкрапленный в структуру быстрых фраз у скрипок (т. 250), у бас-кларнета (т. 254, 258). Личное начало – олицетворение трепещущей грешной души, со страхом внимающей внеличному, - представлено солирующей маримбой. Её партия соткана из мелкоритмических нисходящих хроматических пучков и «дрожащих» репетиций интервала малой септимы. Столь контрастные параметры экспрессии вступают в последовательную переключку по горизонтали, по принципу параллельной драматургии. В тт. 286 – 288 субиконтрастом впервые в *Концерте* обрушиваются грозные кластерные аккорды *tutti* всего оркестра (кроме маримбы), причём впервые в *tutti* участвует *metal block*.

После этой первой кульминационной точки драматического напряжения диалог внеличного и личного продолжается с теми же действующими персонажами струнных и маримбы. В тт. 302 – 304, на *ff*, грозное *tutti* повторилось с ещё большим накалом

драматической экспрессии: аккордовые диссонирующие сгустки обрушиваются не ударами четвертей, как в первом случае, а акцентными репетициями восьмых, сгруппированных в триоли. В дальнейшем развитии фактурные репрезентанты внеличного и личного контрапунктически объединяются, не только сохраняя свои параметры экспрессии, но и укрепляя их: кантилена струнных дублируется теперь валторнами, затем тромбонами и тубой, а бегу шестнадцатых маримбы «помогают» время от времени кларнеты и скрипки. В итоге философский монолог прекратился, застыв на pedalных звуках на протяжении десяти тактов (до конца раздела). Главный персонаж маримба (символ человеческой души), оставшись в одиночестве, находится в состоянии отчаянного протеста: её интонационные россыпи мелкоритмическими длительностями уже не «трепещут», а артикулируются на *ff*. К «бунту» маримбы последовательно присоединяются флейты, кларнеты и колокольчики, партия которых трансформируется в хаотичное звучание путём обращения к ограниченной алеаторике. Это полиритмическое остигато пассажей и фигураций завершает седьмой раздел. Следующий раздел впервые в *Концерте* вводится *attacca*.

В завершающем восьмом разделе (т. 331) обнаруживаются явные черты репризности. Особенно много связей устанавливается со вторым разделом (*Energicamente*). В центре музыкально-выразительных средств стоит ритмический фактор, который определяет безудержный бег шестнадцатых в партии солирующей маримбы. Метроритмическая система очень изобретательна, изобилует своими находками. Это игра переменным метром: 3/8, 2/8, 5/16, 7/16, 3/8; это игра акцентами; это игра внутритактовыми группировками с частыми синкопами и паузами. Смена группировки происходит почти всегда со сменой модуса. Тематизм соткан из остигато повторяющихся коротких интонационных формул, которые представлены во многих модальных вариантах. Вначале это модусы в диапазоне малой терции, затем уменьшённой кварты, чистой кварты, сексты. Любопытно, что внутреннее наполнение модусов меняет свой характер от начала к концу раздела: от хроматического к диатоническому, причём последняя остигатная формула *си – до диез – фа диез – соль диез* (две большие секунды на расстоянии чистой кварты) точно повторяет структуру аккордов маримбы, открывающих интродукцию *Концерта*.

Превращая гармоническую вертикаль интродукции в горизонталь, композитор таким образом представил в завуалированном виде классический приём обрамления. Просветление модальных структур от начала к концу раздела носит концепционный характер, поскольку приводит линию драматургического развития к оптимистической точке, вернее, к многоточию, как нередко встречается в современной музыке. Дело в том, что в последних девятнадцати тактах *Концерта* светлое полиритмическое «облако» внезапно исчезает, оставляя на педали струнных лишь репетиции шестнадцатыми одного звука у солирующей маримбы. Но и репетиции быстро растворяются в арифметической регрессии: 8, 4, 2. Таким образом, форму *Концерта* можно считать открытой. Просветлению колорита способствует также оркестровка: от гармонических кластеров меди вначале, шумного раздела безвысотных ударных инструментов (бонги, барабан, том-томы) до постепенного вытеснения их деревянными духовыми и струнными. В результате в итоговом сонорном полиритмическом облаке участвуют, наряду с солирующей маримбой, лишь флейты, кларнеты, колокольчики, струнные.

Структура композиции *Концерта* отмечена печатью композиторской

индивидуальности. *Концерт* далёк от канонической формы, характерной для данного жанра, в нём нет даже намёка на сонатность. Восемь разделов располагаются друг за другом в свободной монтажной нелинейной последовательности, в которой, однако, можно обнаружить лёгкие интонационные переключки, элементы параллельной драматургии и репризности. А если принять во внимание контраст параметров экспрессии – ритмического и кантиленного, - то в их последовательности просматривается след двойных вариаций.

Что касается трактовки жанра инструментального концерта, то она абсолютно индивидуальна. Совокупность всех параметров *Концерта* указывает на то, что это постклассическое сочинение, которое вписывается в стилевую панораму пространства музыкального постмодернизма не формально, но совпадая с его поэтикой. По нашему мнению, с постмодернистской поэтикой согласуются такие признаки, как необычное смещение «измов» и «пост», при котором композитору удалось сохранить родовые качества концерта, такие, как игровое начало, диалогизм, виртуозность. Однако, объекты и принципы игрового диалога меняются. С одной стороны, в процесс диалога включаются целые культурные пласты древности и современности (древние ритуальные обряды, джазовая традиция, техника современной композиции). С другой стороны, в *Концерте* представлены все виды игровой логики, как на композиционном уровне, на уровне параметров экспрессии, так и на мельчайшем синтаксическом уровне. Поэтике постмодернизма отвечает смещение восточной и западной культур, которое потребовало обращения ко многим видам современной композиторской техники – сонористике, минимализму, архетипальности, полиmodalности, микрополифонии, владению новой ритмической системой, - виртуозно, а иногда и парадоксально соединяемых в самых неожиданных сочетаниях. Такова постмодернистская «всеядность» новой виртуозности постклассического *Концерта для маримбы с оркестром* Геннадия Чобану.

#### **Библиографические ссылки**

1. ПЕКАРСКИЙ, М. Маримба. **В:** *Музыкальные инструменты*: Энциклопедия. Москва, 2008.
2. ХОЛОПОВА, В. Эстетика и психология музыкальной композиции. **В:** *Музыкальная Академия*. 2011, №1.

### **НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЖАНРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МОЛДАВСКОГО КОМПОЗИТОРА ОЛЕГА НЕГРУЦА)**

TRADIȚIILE NAȚIONALE ÎN GENUL CONCERTULUI INSTRUMENTAL  
(DIN CREAȚIILE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA)

NATIONAL TRADITIONS IN THE GENRE OF INSTRUMENTAL CONCERTO  
(FROM THE WORKS OF MOLDOVAN COMPOSER OLEG NEGRUTSA)

**ELENA SAMBRIȘ,**

conferențiar interimar, doctor în studiul artelor,  
Universitatea de Stat Nistreană T.G. Șevcenko, or. Tiraspol

*În articol se cercetează creația concertistică a compozitorului Oleg Negruța pe exemplele a trei lucrări – Concertele pentru clarinet și orchestra de coarde Nr. 1 și Nr.2 și Concertul pentru fagot și orchestră. În calitatea principalelor orientări stilistice sunt dezvăluite folclorismul și jazz-ul. Este stabilit că lexicul folcloric și a jazz-ului este realizat în principii apreciate de tendințele clasice.*

**Cuvinte-cheie:** concertul instrumental, creația lui O. Negruța, folclorism, jazz, tendințele clasice.



*The article gives an analysis of the concertos written by composer Oleg Negrutsa on the basis of his three works – the Concertos for clarinet and string orchestra No.1 and No.2 and the Concerto for bassoon and orchestra. Folklorism and jazz are the most important style orientation in the present works. It was proved that the folk and jazz vocabulary is realized in principles appreciated by classical tendencies.*

**Keywords:** *instrumental concerto, creative activity of O. Negrutsa, folklorism, jazz, classical trends.*

В творчестве молдавских композиторов последних десятилетий XX века фольклоризм, по словам Г. Кочаровой, оказался едва ли не ведущей творческой концепцией [1, с. 124]. Исследователь отмечает ряд предпосылок. В качестве важнейшей выдвигается отражение идей национальной и государственной независимости, когда верность музыкальному фольклору трактовалась как один из способов художественно-эстетического выживания нации, сохранения самобытности, национальной идентификации. Среди других причин - преобладание сельского населения и бережное отношение к фольклору в целом. При всей справедливости данных наблюдений представляется необходимым отметить еще одну предпосылку культурологического плана, а именно реальную жизненность, востребованность молдавской народной музыки во всех слоях населения, не только сельского, но и городского. Не запыленный музейный экспонат, добытый в археологических раскопках, а живой и динамично развивающийся фольклор обогащается, ассимилируется профессиональным композиторским творчеством, приобретает яркие концертные одежды в исполнении современных профессиональных коллективов народной музыки – достойных наследников лэутарских традиций. Зачастую концертные обработки народных мелодий для тарафа оказываются столь сложными, виртуозными их вариантами, что тесно смыкаются с профессиональной традицией, но все же воспринимаются как ответвление от народного творчества, порождая самостоятельное направление в молдавской музыкальной культуре. Так лэутарские концертные традиции стали частью самобытной молдавской культуры.

В связи со сказанным, жанр инструментального концерта приобретает особое значение. Являясь, в первую очередь, жанром европейской профессиональной музыки, он позволяет в то же время аккумулировать принципы концертирования, свойственные различным субкультурам, и выступает, таким образом, связующим звеном между народной и профессиональной музыкой.

Оценивая вклад композиторов Республики Молдова в разработку данного жанра, можно констатировать, что он занимает одно из ведущих мест в профессиональной музыке. По словам Е. Мироненко, с 40-х годов XX в. по настоящее время было сочинено более 80 концертов [2]. Значительный вклад в этот жанр внесли композиторы В. Ротару, Г. Мустя, Г. Чобану, Д. Киценко, О. Негруца, Б. Дубоссарский, О. Палымский. Некоторые из сочинений вошли в концертный и педагогический репертуар, неоднократно исполнялись, другие остались неизвестными, не были изданы и не исследовались музыковедами. Пытаясь ликвидировать пробелы в этой сфере, мы обратились к изучению ряда концертов, в частности, к творчеству одного из ведущих авторов в данном жанре – Олега Негруцы.

Композитор написал 15 концертов - для скрипки, фортепиано, виолончели, контрабаса, различных духовых, маримбы, для колоратурного сопрано. В последние годы он создал *Концерт №3 для кларнета и камерного оркестра (2008), Концерт для гобоя с*

оркестром (2009), а также написал новые редакции двух более ранних сочинений: *Концерт для альты и виолончели* - вариант *Концерта для двух виолончелей и камерного оркестра*, *Концерт для фагота с оркестром* - вариант *Концерта для контрабаса с оркестром*.

Обращение к данному жанру представляется показательным для композитора. Он – весьма плодовитый автор, создавший множество симфонических, камерно-инструментальных, камерно-вокальных произведений, хоровых, эстрадно-джазовых композиций. В жанре концерта охвачена почти вся тембровая палитра оркестра, но прослеживается определенная избирательность: 9 концертов из 15 написаны для духовых, к которым композитор испытывает особую привязанность. В его творчестве представлены флейта, гобой, кларнет (3 концерта), валторна (2 концерта), труба, тромбон, фагот (вариант *Концерта для контрабаса*). Вполне закономерно, что концерты для кларнета посвящены сыну-кларнетисту и были им исполнены.

Рассмотрим *Концерт №1 для кларнета и струнного оркестра B-dur* (1986), *Концерт №2 для кларнета и струнного оркестра F-dur* (1992) и *Концерт для фагота с оркестром G-dur* (1997). Они представляют период творчества, охватывающий примерно десятилетие, но ярко характеризуют стиль композитора и две его важнейшие ипостаси – молдавский фольклор и эстрадно-джазовое искусство. Так, *Концерт для кларнета №1* и *Концерт для фагота* пронизаны интонациями народной молдавской музыки, танцевальными ритмами, стилизациями народных мелодий. Композитор использует различные принципы реконструкции и синтеза фольклорных элементов, имеющие как типические, стадияльно-исторические, так и индивидуально-стилевые черты. *Концерт для кларнета №2* выдержан в духе джазовых композиций, но опора на сонатные закономерности позволяет отнести его к симфонической разновидности джазовой музыки.

Все три сочинения относятся к доминантно-сольному типу концерта (А. Кузнецов), когда солист главенствует, а оркестр поддерживает и оттеняет его реплики. Особенно наглядно это проявляется в концертах для кларнета, где солисту противостоят струнные, звучащие компактно в едином тембровом строе. В *Фаготовом концерте* возможностей для тембровых красок намного больше; здесь активно подключаются в диалоговые отношения деревянные духовые, возникают различные тембровые миксты, выдвигаются *solì* медных духовых.

*Концерт для кларнета №1* представляет традиционный цикл «быстро-медленно-быстро». Первая часть написана в сонатной форме с почти не употребляемой ныне такой разновидностью, как сонатная с двойной экспозицией. Глубинные структурные принципы в совокупности с внешними сторонами художественной формы (темп *Allegro con brio*, размер 4/4, преобладающая квадратность построений в экспозиционных и репризных разделах) подчеркивают классическое «наклонение» стиливых исканий композитора. Другой «полюс притяжения» - молдавский фольклор, преломление стилистики которого многообразно проявляется в мелодике, ритмике, гармонии.

Основная тема сразу дает заявку на освоение обоих стиливых пространств. Изложенная в форме квадратного периода, она отличается большими скачками, чередованием стремительных взлетов и падений, придающими устремленность, искрометность и одновременно полетность, связанную с быстрым охватом значительного пространства. В мелодии сочетаются классические черты тематизма сонатного *Allegro* –

движение по звукам трезвучия, четкое деление на мотивы и фразы – и национальные признаки, среди которых обороты лидомиксолидийского лада (пониженная VII, повышенная IV ступени в мажоре). Показательно использование мелизматике (морденты, трели), изысканных хроматизмов, прихотливой ритмики, аккордов двойной доминанты и гармонического мажора.

Побочная партия представляет распевную мелодию на фоне триольных фигураций аккомпанемента, типичных для молдавской хоры, с ладовыми перекрашиваниями дорийской и минорной субдоминанты. Во второй экспозиции звучит новая тема побочной партии, где вновь подчеркивается IV повышенная ступень, возникает множество ходов по звукам уменьшенного септаккорда, обыгрываемого в мелодии и в гармонии. В дальнейшем развитии возникает горизонтальный синтез обеих тем, подчеркивающий их образное единство.

Разработка основана на главной партии. В репризе она украшается мелизмами, прихотливыми фиоритурами, усиливающими виртуозность. В побочной проводится вторая тема в лидомиксолидийском ладу, звучат гармонии двойной доминанты, в аккомпанементе – ритм хоры. Каденция и кода утверждают ведущую тему концерта и основную художественную идею – энергию, виртуозность, рождающие атмосферу праздника.

Вторая часть – лирический романс, где мягкие фигуры в аккомпанементе в размере 12/8 придают певучей мелодии особую трепетность. Важнейшей опорой выступает лидийская кварта, что устанавливает интонационную связь между частями *Концерта*. Третья часть – рондо с двумя эпизодами. В стремительной основной теме мелькают интонации с VII низкой ступенью, хроматизмы. Тема первого эпизода звучит скромно и просто, но в последующем проведении расцвечивается украшениями, прихотливой ритмикой, создающими фольклорные аллюзии. Очень значительны они и во втором эпизоде с ярким пасторальным колоритом. Мелодия разворачивается в духе дойны, обыгрывается IV высокая ступень, формируя лейтинтонацию *Концерта*. Далее возникают триольные ритмы, воссоздающие жанровую ритмоформулу хоры. В мелодии появляется VII пониженная ступень, привлекаются средства переменного лада – также фольклорный штрих. Повторение рефрена приводит к краткой, помпезной коде.

Концерт отражает принципы фольклоризма, сформировавшиеся во второй половине XX века в молдавской музыке. Они характеризуются определенным набором приемов, демонстрирующих один из возможных художественных методов преломления фольклора, который близок более «традиционному» фольклоризму, уходящему корнями в принципы русской композиторской школы XIX века. Это путь освоения, постижения профессиональными музыкантами интонационного склада фольклора своего этноса и обработка, «приукрашение», переложение на язык академической, в частности, симфонической музыки.

*Концерт для кларнета №2* воплощает джазовую стилистику. О. Негруца – автор множества песен и эстрадно-джазовых сочинений, в которых ярко проявляется свойственный ему мелодизм. В трехчастной циклической композиции используется сонатная форма в первой части, трехчастная во второй и сложная двухчастная в финале. Несмотря на влияние джаза, структурные закономерности произведения ориентированы на иные – классические принципы.

Главная партия первой части построена на блестящих виртуозных пассажах солиста. В свободном течении мелодико-гармонических фигураций, стремительно взлетающих и падающих вниз на звуковом пространстве почти всего диапазона инструмента, рождаются отзвуки джазовых инструментальных импровизаций. Этому способствуют и фактурно-ритмические приемы – в партии низких струнных в размере 4/4 выдерживаются фигуры «блуждающего баса», звучат выразительные синкопы, триоли, глissандо – как в аккомпанементе, так и у солиста. Однако на этом «околоджазовая» идиоматика первой части концерта исчерпывается. Она практически нивелируется во второй части и вновь возрождается в третьей.

Финал к вышеназванным лексемам добавляет триольную пульсацию в ритме *swing*, обыгрывание характерной блюзовой гармонии – малого мажорного септаккорда на IV ступени, наряду с ними «проскальзывают» типичные блюзовые тоны – VII и III пониженные ступени в мажоре (на фоне мажорного аккомпанемента). Как яркий завершающий штрих в конце третьей части *Концерта* появляется движение по звукам уменьшенного септаккорда и квинтовые параллелизмы в басу – типично джазовый фактурный прием. Тем не менее, влияние классических композиционных принципов преобладает – строение экспозиции сонатной формы подчиняется известным тональным закономерностям (Т-Д), традиционные образно-тематические соотношения.

Значительное место в первой части занимают лирические образы, развивающиеся в эпизоде в разработке. Его первая тема имеет модальный фольклорный колорит (повышенные II и IV ступени), отчасти близка ей вторая тема. Именно последней придается важное драматургическое значение, так как она снова прозвучит в финале *Концерта*, получив дополнительное развитие. Объединение частей цикла общей темой, придание закругленности концертному циклу – чисто классическая черта формообразования, отражающая принципы эстетики классицизма.

Вторая часть – продолжение образов лирики; широкое и прихотливое мелодическое движение выражает идею импровизационности. В финале классицистские и джазовые стилистические признаки находятся в гибком равновесии и в то же время это – наиболее приближенная к джазовым прообразам часть. Композиция ее свободна и не связана условностями. После основной темы, изложенной в трехчастной форме, проводится одна из лирических тем первой части и далее композиционное развертывание, исчерпав себя, переходит в код. Она содержит элементы обеих тем и достойно венчает цикл. Таким образом, в *Концерте* классицистские установки сочетаются с джазовыми лексемами (их большинство) и фольклорными (их минимум).

*Концерт для фагота* представляет масштабную одночастную композицию со всеми признаками сонатности, с традиционным соотношением тем – активной главной и лирической побочной. Типично тональное противопоставление тем в экспозиции и тональное объединение в репризе. Главная партия содержит прихотливую ритмику, модальные краски рождают фольклорные ассоциации (II низкая и IV высокая ступени). В побочной партии этому же способствует модуляция в параллельный минор, ритмика насыщается триольными фигурациями, напоминающими концертные обработки молдавской сырбы.

Разработка содержит развитие темы главной партии и контрастный эпизод скорбного характера. В репризе темы проходят почти без изменений. Яркая каденция солиста основана на теме главной партии. Обширная кода утверждает основные образы

*Концерта*, подчеркивает виртуозное начало. Вертикальный синтез двух ведущих тем концерта становится главной композиционной идеей произведения, к которой было устремлено развитие. Слияние тем демонстрирует их единство, мощно утверждая господство праздничной сферы сочинения.

Рассмотрев концерты О. Негруци, мы установили ряд общих закономерностей в драматургии и стилистике сочинений, в художественном методе композитора. Его отличает привязанность к таким концептам, которые реализуют художественный замысел в близких к классической эстетике принципах. Классицистским нормам отвечают закономерности сонатных структур, обнаруженные во всех трех сочинениях. Им свойственно преобладание квадратных построений, традиционных тональных соотношений, опора на типовые классико-романтические формы, в частности, на трехчастность внутри основных разделов сонатной композиции, господство принципа репризности. Композитор претворяет свои идеи в рамках тонально-гармонического мышления, ориентированного на нормы классической гармонии с типичными оборотами, каденциями, голосоведением. Однако, это все же сочинения, принадлежащие XX веку, и черты нового мышления обнаруживаются в использовании фольклорной и джазовой лексики.

В *Концерте для кларнета №1* и *Концерте для фагота* заметно влияние неофольклоризма, который ближе фольклоризму XIX века. В одной из своих предыдущих статей мы обобщили его наиболее характерные признаки, где, в том числе отмечалось, что для неофольклоризма второй половины XX века характерно соединение национальных элементов с современными техниками письма – алеаторикой, сонорикой, додекафонией, микрохроматикой [3, с. 35]. Указанных техник композиции мы не встретим в данных концертах. Традиционны и приемы развития, идущие не от фольклора, а от сонатной разработки.

Но вслед за тем, необходимо отметить и черты нового – это использование таких модальных оборотов, которые свойственны именно молдавской музыке (лидомиксолидийский), опора на гармонии двойной доминанты и уменьшенного септаккорда, переменный лад. В ритмике часто воспроизводится триольная пульсация, характерная для хоры.

В целом, концерты выступают образцами блестящего, виртуозного, национально окрашенного инструментализма и в широком плане восходят к тарафной лэутарской виртуозной концертной игре. Рождается уникальная для современной культуры ситуация, когда между профессиональным творчеством и народным существует прослойка «народно-профессиональных» исполнителей и композиторов-аранжировщиков. Представляется, что данный тип синтетической концепции сочинения является весьма распространенным и показательным для молдавской музыкальной культуры второй половины XX века.

### **Библиографические ссылки**

1. КОЧАРОВА, Г. Фольклоризм в творчестве молдавских композиторов и фольклорно-ассоциативная роль фактурных приемов. **В:** *Музыкальная фактура*: Сб. трудов. Москва, 2001, вып. 146.
2. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 703-732.

3. SAMBRISH, E. Specifics of the manifestation of neofolklorism in concert creative activity of A. Eshpay. **In:** *Artă și educație artistică: Revistă de cultură, știință și practică educațională*. 2008, nr. 2/3 (8/9), p. 34-39.

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Б. ДУБОССАРСКОГО:  
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ**

**CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE B. DUBOSARSCHI: STUDIUL PROBLEMEI DE  
TRANSFORMARE A PRINCIPIILOR ROMANTICE ÎN FORMA MUZICALĂ**

**CONCERTO FOR PIANO AND SYMPHONIC ORCHESTRA BY B. DUBOSARSCHI: ON THE  
PROBLEM OF ROMANTIC PRINCIPLES' TRANSFORMATION IN THE MUSICAL FORM**

**ALIONA VARDANEAN,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul prezentat este dedicat Concertului pentru pian și orchestră de B. Dubosarschi - un reprezentant al școlii componistice naționale și, în special, al genului de concert instrumental. Autorul aduce informații despre istoria compunerii concertului; analizează detaliat principiile romantice ale concertului și caracterul dramatic al opusului, particularitățile formei și ale tematismului; generalizează caracteristicile stilului muzical al lui B. Dubosarschi, care s-au manifestat la începutul activității creatoare a compozitorului.*

**Cuvinte-cheie:** concert, B.Dubosarschi, forma muzicală.

*The present article is dedicated to the Concerto for piano and symphonic orchestra by B. Dubosarschi, who is an outstanding representative of the national composition school, especially of the instrumental Concerto genre. The author of this material proposes very interesting information about the way B. Dubosarschi's famous Concerto has been created; presents a detailed analysis of the Concerto's tensity and dramatic nature, its particularities of form and thematism; generalized the features of B. Dubosarschi's musical style, which was developed at the beginning of his creative work.*

**Keywords:** concerto, B. Dubosarschi, musical form.

*Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Дубоссарского был написан в 1983 году. Это сочинение стало значительным, ярким событием как для музыкальной жизни Молдовы, так и для творческого, профессионального роста композитора. Обращение к жанру концерта отнюдь не было для него случайным – первый опыт подобного рода был осуществлён в 1973 году при подготовке дипломной работы – *Концерта для скрипки с оркестром*. Тогда молодой композитор – альтист, прекрасно владеющий игрой на скрипке, стремился выявить богатый потенциал любимого инструмента. При создании остальных инструментальных концертов ему приходилось опираться уже на опыт других исполнителей. Жанр этот стал для Б. Дубоссарского, по его собственному признанию, одним из самых излюбленных. Раскрытие выразительных возможностей солирующего инструмента является для композитора одной из причин, обуславливающей постоянный интерес к данной области творчества.*

*Написанный 1981 году *Концерт для саксофона с оркестром* отразил наиболее специфические характеристики этого инструмента. Вся композиция пропитана джазовым колоритом, её интонационные и ритмические особенности отразили влияние*

импровизационной манеры игры на саксофоне, инструменте, который в немалой степени является символом джазового искусства.

Убедительно и интересно композитору удалось представить в жанре сольного концерта такие инструменты, как най и тромбон. Завершённые, соответственно, в 1987 и 1988 году и впервые показанные на съездах Союза Композиторов Молдовы, *Концерты* запомнились ярким, выразительным тематизмом и тщательно отобранными красками звуковой палитры оркестра и солистов.

*Концерт для фортепиано с оркестром* хронологически предшествует предыдущим двум. Право первого исполнения композитор доверил яркому, одарённому пианисту Александру Палею и оркестру Национальной Филармонии под руководством талантливого дирижёра Думитру Гоя. В начале 90-х годов XX века он прозвучал в интерпретации пианистки Анжелы Соколовой на Пленуме Союза Композиторов Молдовы (дирижёр – Д. Гоя) и на юбилейном вечере автора (дирижёр – М. Сечкин).

Это сочинение опирается на традиции западноевропейской и русской музыки в области симфонизированного концерта и, в первую очередь, обнаруживает позднеромантические тенденции, преломлённые и развитые на национальной почве. Современная позиция автора проявляет себя в их сочетании и взаимообогащении, в ассимиляции влияния музыки таких крупных композиторов XX века, как С.С. Прокофьев и, особенно, Д.Д. Шостакович.

В *Концерте* представлен целый комплекс романтических черт – данная намёком программность, наличие импровизационных элементов, характерный образный строй: страстная порывистость одних эпизодов и затаённая загадочность других. Они неотделимы и от классических, из которых автор избирает традиционно полный парный состав оркестра, противопоставленного «корифею» - солисту, инкрустации характерных фигурационных, фактурных формул, каденционных оборотов, пришедших из времён венского классицизма. В то же время не возникает сомнения в том, что произведение написано рукой современного композитора, и в результате в новом контексте эти идиомы воспринимаются в нём в классическом ключе.

Поиск и эксперимент не переходят, однако, в разряд новомодных художественных изысков. Музыка Концерта Б.С. Дубоссарского в равной мере современна и традиционна, если иметь в виду её неизменную опору на фольклорные и академические традиции и направленность на эмоциональный отклик в душе слушателей.

Автор подтверждает классический образец сочинения в форме сонатно-симфонического цикла наличием традиционного количества частей со столь же традиционными смысловыми и жанровыми характеристиками – I часть – *Andante, Allegro con brio*, II часть – *Intermezzo, Larghetto*, III часть – *Allegretto vivace*. Для объединения частей этой композиционной триады Б. Дубоссарский использует принцип монотематизма, унаследованный от романтиков, что позволяет не просто связать между собой этапы развития циклической формы. Интонационно-тематическое единство способствует сближению контрастного материала и становлению целостной музыкально-драматургической концепции. Мотивы, лежащие в основе монотематического комплекса, устанавливают интонационные арки между всеми частями сочинения, скрепляя их, наряду с моментами тембрового, фактурного, жанрового порядка, и подчиняя их общему замыслу. В то же время в структуре цикла есть индивидуальные особенности,

определяемые соотношением масштабов частей и сложностью их внутреннего устройства.

Уже первая часть *Фортепианного концерта* сама по себе представляет моноциклическую композицию, в основу которой легла традиционная схема сонатного *Allegro*, значительно укрупнённая и изобилующая контрастными эпизодами, привносящими в неё черты романтической поэчности листовского образца. Так, вступление соответствует интродукции, экспозиция – скерцо. В центральном разделе разработки появляются два медленных эпизода – *Lento* и Хорал, заключительная часть объединяет в себе репризу и коду. Соответствие схеме сонатного *Allegro*, однако, убедительно доказывает наличие всех необходимых тем: главной партии (ц. 6-8), побочной (ц. 12) и заключительной (ц. 14). Будучи наиболее развёрнутой и масштабной в содержательном плане из всех трёх частей, первая часть является смысловым и драматургическим центром всего сочинения.

Говоря о том, что композитор использует принцип монотематизма в целях достижения единства всего сонатно-симфонического цикла, необходимо отметить, что уже в важнейшем разделе формы первой части – вступлении, представлены главные интонационные звенья, присутствующие во всей циклической конструкции *Концерта*. На первом этапе формируются интонации, приобретающие со временем значение лейттематических: *a*) кварто-секундовая, *в*) терцовая, *с*) секундово-септимовый комплекс с квартой, *д*) ритмическая формула восьмая и две шестнадцатые. Тема вступления в начальном оркестровом *tutti* образует три фазы: экспонирующую, развивающую и репризную. Роялю предоставлена здесь столь важная функция, как первое проведение главной темы. Оно базируется на секундово-септимовом комплексе с квартой, лаконично излагая все основные мотивы и интонации.

Проведение темы главной партии поочерёдно у оркестра и солиста (ц. 2) образует диалог и может расцениваться как презентация исполнительских сил, участвующих в разворачивающемся действии. Благодаря контрастному противопоставлению тембров и регистров её образ обогащается новыми оттенками. На массивное звучание ведущей темы, продублированной в три октавы, наслаиваются фортепианные фигурации, опевающие целотоновые ходы и в дальнейшем хроматизированные. Развивающий раздел вступления (ц. 4) закрепляет в памяти интонационно-тематическое звено – нисходящую терцовую попевку, продолжая намеченную на первом этапе линию.

Небольшой предыкт, вводящий в экспозицию, построен на варьировании ритмического мотива из темы вступления, однако здесь он дан в рамках более лаконичного построения с использованием иной интервалики и с другим продолжением. Эта тематическая интонация, представленная группой из двух шестнадцатых и восьмой при варьированном повторении приобретает восходящую устремлённость. Пунктирные ритмы, активные переключки духовых и струнных, усиление общего звучания оркестра при непрерывном темповом нарастании (*crescendo e accelerando*) способствуют усилению общего напряжения. По мере приближения к кульминации в музыке зарождается и утверждается властная решительность, призывная настойчивость, подготавливая динамичную главную партию сонатного *Allegro* (ц. 6, *Allegro con brio, con tutta forza*). Её главные интонации появились уже в предыкте, поэтому её можно охарактеризовать как производную, вырастающую на основе уже изложенного тематического материала.



Общность тем вступления и главной партии обнаруживается в наличии восходящего квартового хода, секундовых интонаций, данных в нисходящем и восходящем движении.

Следующая ступень динамизации образа главной партии достигается введением нового тематического элемента, отличающегося своим жанровым танцевальным колоритом. Ритмически упругие моторные фигурации у солиста, лёгкие и настойчивые, выдержаны в духе цимбальных наигрышей. Они выступают в качестве контрапунктирующей линии, сопровождающей тему главной партии в оркестре (ц. 8). Бесхитростная в своей интонационной простоте, она скомпонована из кратких и близких по строению мелодико-фактурных ячеек. Привлекает её юношеская порывистость и воодушевлённость. Танцевальные истоки её ритмики вызывают определённые ассоциации со стилем скерцо Д.Д. Шостаковича.

В развёртывании главной партии привлекает внимание такой важный приём, как игра тональных красок. Тема сначала проходит в основной тональности *G-dur* (ц. 8), в *As-dur* (т. 7, ц. 8), в *C-dur* (ц. 9). Затем подключаются более далёкие тональности – *Ges-dur* (т. 5, ц. 9) и, наконец, *Des-dur* (ц. 10). Изложение темы также варьируется за счёт порядка проведения её в диалоге оркестра и солиста: вначале она звучит в оркестре (ц. 8), затем у рояля (т. 7, ц. 8), и, наконец, в ц. 9-10 оркестр и солист делят тему между собой. Возвращение к основной тональности *G-dur* знаменует начало репризного раздела главной партии, звучащей только в оркестровом *tutti*.

Побочная партия (*Poco meno mosso*, ц. 14) представляет собой модифицированный вариант главной. Обогащённая новой тритоновой интерваликой, она продолжает развитие жанрового начала, интонационно и ритмически напоминая о народном молдавском танце сырба. Второе её проведение дано в новой инструментовке, с ритмическим увеличением, начиная со второй ноты, и с регистровым смещением на октаву вверх.

Завершение экспозиции основано на интонационно-производном материале. Заключительная партия (ц. 14) проста и лаконична, а фундаментом её служит нисходящий терцовый ход и его небольшие опевания. Она складывается из двух неравноценных по масштабу построений (6 и 10 тактов). Первое из них привносит в мелодию элементы интервальной трансформации при небольшом ритмическом варьировании целотонового хода. (Здесь напомним об интонационном родстве его с материалом вступления (ц. 18) и темой главной партии (т. 58).

Во втором построении интонационно-тематическое развитие ни в оркестре, ни в партии солиста недостаточно активно, что оставляет ощущение некоторой статичности – очевидно потому, что удельный вес новых интонационных прорастаний слишком мал.

Предвосхищая начало разработки (ц. 16), оркестр проводит тему, созвучную той, что появилась в первых тактах *Allegro con brio* (ц. 6). Однако здесь она более сжата во времени, так как проходит не поочерёдно у нескольких оркестровых групп, а в совместной их игре. Помимо того, звучит она как в прямом, так и в обращённом виде (приём, который позже найдёт активное развитие непосредственно в разработочном разделе).

Основную драматургическую роль в нём выполняет продолжающееся переосмысление основных лейтмотивов. Используя разнообразные формы полифонического письма, композитор добивается эмоционально-динамической цельности и компактности разработки – особенно в сравнении со столь многоплановой экспозицией. Мелодическая линия, возникающая в оркестре в начале разработки на фоне остинатных

*pizzicato* струнных в низком регистре, при всей своей яркости является производной, обнаруживая сходство с темой вступления (ц. 16, 3 т., 7 т.). Нисходящие секундовые интонации приносят напряжённую экспрессию в звучание суровой, и в то же время элегичной темы.

В партии рояля проходит ещё одна тема, производная от оркестровой. Она словно спрятана в фигурационных построениях, но при этом тематический материал в партии левой руки солиста содержит оборот, который в уменьшении повторяет остигатный мотив, изложенный у оркестра крупными длительностями. Каркас фигураций у фортепиано выявляет ещё одну линию, дублируемую в октаву, и служащую дополнительной «подцветкой» контура мелодии у оркестра.

На данном этапе в развитии доминируют тематические ячейки главной и заключительной партии, однако в кульминации разработки звучит туттийное проведение темы вступления в сопровождении октавных пассажей пианиста. При точном сохранении ритмического и мелодического рисунка темы в партиях солиста и оркестра наблюдается смещение метрических акцентов, что влечёт за собой несовпадение границ тем, проводимых у рояля и оркестра. Такая определённая метрическая независимость способствует дополнительному нагнетанию напряжения, придавая разработке активный, действенный характер. Переметризация темы, игра метрических акцентов начинаются в оркестре уже за 4 такта до ц. 18.

Смысловая кульминация разработки подчёркнута использованием горизонтально-подвижного контрапункта (ц.18), что говорит о роли в ней полифонических приёмов развития. Большого разнообразия в их применении автор добивается в ц. 19. Здесь сконцентрированы варианты, возникающие за счёт мотивных вычленений и перестановок. В основу же контрапунктического развития ложатся три тематических ядра из темы вступления (элементы *a*, *b* и *c* – первый такт ц. 19). Они поданы в наложении, как в прямом виде, так и в обращении, и сжаты во времени. Мотив *a*, имитирующий начальную интонацию темы вступления, также проходит в увеличении, в прямом и обращённом варианте в ц. 20.

Центральный эпизод разработки (*Lento*, ц. 22) в значительной мере трансформирует тему, производную от темы вступления. Представляя иную эмоциональную сферу, она не только вносит контраст, но, выполняя функции сквозного материала, служит интонационно-тематическому единству формы.

Усилению намеченной в этом разделе линии лирико-повествовательного характера способствуют новые колористические приёмы, связанные с выходом за пределы строгой диатоники, появлением полиладовости в совместном звучании оркестра и солиста, а также с применением выразительных возможностей натурально-ладовой переменности на основе дорийского и эолийского ладов. Проведение той же темы в обращении (ц. 23) непосредственно подводит к фортепианной каденции. Условно её можно разделить на два эпизода: первый, значительно уступающий по масштабу второму (он занимает всего 5 тактов), развивает мотивы *a* и *c* из темы вступления в продублированной в октаву мелодической линии правой руки на фоне изобилующих хроматическими созвучиями арпеджированных пассажей в левой. Оттеняя начало второго эпизода ходом на *rosso ritenuto* и глубокой цезурой перед новой фразой, автор переносит тему в партию левой руки солиста, в дальнейшем развивая идею вопросно-ответного соотношения. Основным элементом для ответной реплики (в правой руке пианиста) является восходящий скачок

на тритон. Весь тематический материал в каденции звучит на фоне хроматизированных фигураций тридцатьвторых.

Явный спад напряжения наступает в ц. 24. Композитор использует здесь один из своих любимых приёмов – на пике эмоциональной «температуры» наступает прояснение гармонии. В жанровом плане здесь возникает сосредоточенный хорал (*cis-moll*), оттеняемый диатоническими взлётными арпеджио у рояля. Этот контрастный эпизод лишь ненадолго отодвигает продолжение мотивной разработки, основой для которой по-прежнему служат главные лейтмотивы из вступления (мотивы *b* и *c*), изложенные как в прямом виде, так и в обращении.

Короткий предыкт, построенный на поочерёдном проведении небольших реплик на материале главной партии у оркестра и солиста, подготавливает заключительный – репризный раздел сонатного *Allegro*. Стремление к лаконичности реализовано здесь за счёт сжатия материала, при помощи отсечения повторов. Единственным, но ярким и полнозвучным проведением темы у рояля исчерпывается главная партия. Заключительная её часть, связующе-разработочный характер которой несколько усилен, подводит к побочной партии (ц. 29). Последняя в репризе традиционно меняет своё тональное соотношение с главной, проходя в *D-dur* (в экспозиции – *B-dur*), а её второе, расширенное проведение на сей раз поручено оркестру (в экспозиции оба проведения были представлены в фортепианной партии).

Заключительная партия (ц. 31) претерпевает только темброво-колористические изменения и тонально смещена. В экспозиции она была поручена медным духовым и дана в *Ces-dur*, в репризе – пианисту (*Es-dur*). Благодаря приглушённому интонированию в высоком регистре рояля на *pp*, тема звучит ещё нежнее и интимнее. Однако активные реплики оркестра не дают возможности этому просветлённому образу утвердиться во времени.

Следующее за ней предкодие основано на интонациях главной партии, напряжённость которой усилена синкопированием в ритмических группах. Так подготавливается финальный раздел первой части *Концерта*. Кода условно разделена на две неравные части. Первая из них достаточно развёрнута и основана на материале темы вступления. Изложенный в разработке в *Fis-dur*, на сей раз он проходит в основной тональности *G-dur*. Второй раздел коды идёт в стремительном движении (*Allegro assai*, ц. 34). Его можно назвать «кодой в коде», хотя использование за три такта до заключительного унисона *G* плагального каданса в *Ges* служит своего рода тональной аркой – аллюзией на проведение темы в разработке в тональности *Fis*. Представляется интересным и появление замаскированного целотонного ниспадающего хода в последовательности финальных аккордов, что придаёт им особую весомость и значительность.

Вторая часть *Фортепианного концерта* Б.С. Дубоссарского обозначена автором как *Intermezzo*. Выдержанная в темпе *Larghetto*, она погружает слушателя в сферу сосредоточенных раздумий, выразительных монологов и диалогов исполнителей. Близкая по типу к лирическим интермеццо И. Брамса, она передаёт различные оттенки настроений – от элегической мечтательности или балладной неторопливости повествования, от сдержанности и уравновешенности эмоций в крайних частях формы, до чувств более острых и драматичных в среднем разделе (т. 4, ц. 2–7). Мелодический язык опирается

здесь на декламационно-речевую интонацию, некоторое же ладовое напряжение и усложнение достигается средствами политональности.

Изложение темы подготовлено аккордовым аккомпанементом в исполнении трёх флейт, который проходит в дорийском *es*. В первом же такте экспонируется и целотонный восходящий ход, что сразу позволяет обнаружить интонационную общность с элементами тематизма первой части. Лирическая сольная тема у рояля, наслаиваясь на формулу аккомпанемента, звучит в дорийском *d*, и это полутоновое хроматическое сочетание субтональностей, подчёркнутое применением высоких тембров флейт и прозрачной тесситуры у рояля в третьей и четвёртой октавах, определяет колористический характер этой политональности, закреплённой в партитуре соответствующей записью ключевых знаков.

На данном этапе происходит концентрация фонового материала в партиях первых и вторых скрипок и материала мелодического: тему, синтезирующую главный интонационный комплекс у рояля и оркестра, исполняет фагот (ц.1). Завершается раздел *A* монотональным эпизодом в *es-moll*. Здесь же автор вновь использует тематическое звено раздела *Allegro con brio* первой части (в схеме условно обозначен *c*), и влетает в музыкальную ткань гармонии увеличенного трезвучия. Оно же, но на другом высотном уровне обозначает границу между начальным (*A*) и средним (*B*) разделами.

Тема у оркестра обнаруживает интонационное родство не только с темой рояля в первом разделе (*A*), но и с тематическими звеньями вступления первой части (мотивы *a* и *c*). В фортепианных фигурациях также обрисовываются контуры увеличенного трезвучия. Происходит метроритмическое варьирование повторяющейся характерной попевки. На данном этапе в её роли выступает фрагмент целотонного звукоряда – тематическое зерно (*d*) из первой части. Помимо этого автор с большой фантазией трактует здесь интонации, исходящие из молдавского фольклора, в частности, в том, что касается ритмики. Так, фортепианная партия значительно выигрывает за счёт широкого использования приёма переритмизации, сохраняя также тесную интонационную связь с оркестровой. Кульминация и её подготовка (ц. 3-5) отмечены активно-разработочным изложением в музыкальной ткани. Небольшое увеличение темпа (*Poco più mosso*, ц. 3) возникает в момент появления в оркестре главной интонации, заимствованной из темы вступления первой части.

Активность этого восходящего квартового мотива, неуклонное усиление динамики, планомерное усложнение фактуры за счёт напластования элементов, широкая амплитуда арпеджированных пассажей способствует созданию мощных аккордовых построений, а полное и очень насыщенное звучание оркестрового *tutti* в ещё большей степени подчёркивает начало следующей ступени динамизации ведущего, лирико-драматического образа *Концерта*. Сосредоточенная во вступлении первой части главная идея сочинения получает своё дальнейшее развитие в кульминации *Intermezzo*. Композитор значительно укрупняет изложение хроматических комплексов в оркестре, одновременно изменяя ладовый облик темы вступления (здесь она звучит в миксолидийском ладу).

Небольшой предыкт на органном пункте си-бемоль у рояля вновь вводит в сферу лирических, просветлённых эмоций, характерных для репризы-коды. Удары далёкого колокола воспроизводит остинатный ритм четвертями на *си-бемоль*, на фоне которого в высоком регистре словно струятся фиоритурные пассажи рояля в духе арабески.

Политонально соединяемые в оркестре две мелодические линии (соответственно в *d-moll* и *es-moll*) возвращают слушателя в исходную атмосферу. Тембровое решение подчёркивает светлый характер образа. Использование мягких политональных наслоений, а также высокой тесситуры солирующего инструмента и лёгкого звучания флейты в сопровождении трёх гобоев придаёт теме воздушность и прозрачность. Постепенно растворяясь в звучании *pp* (*morendo*), она завершает репризу-коду второй части, возвращая из сферы героико-эпических образов среднего раздела к нежным, поэтично-одухотворённым, олицетворяющим искренность и чистоту чувств.

После спокойной, лирической второй части финал фортепианного *Концерта* воспринимается как яркая жанровая зарисовка. Рисующий картину народного праздника, он, как свойственно финалам в классическом сонатно-симфоническом цикле, характеризуется определённым набором жанрово-танцевальных приёмов, и в первую очередь – квадратностью, чёткой расчленённостью музыкальной речи. Многоплановая структура организуется в единое целое за счёт наличия сходных по тематическому материалу разделов рондо-сонатной формы.

Типичный для рондальных форм рефрен выполняет функцию главной партии (ц.1), изложенной поочерёдно у рояля и оркестра. Истоки нового образа сконцентрированы в материале побочной партии (ц. 2), в которой музыкальная ткань развивается динамично и целенаправленно. Роль заключительной партии определена задачей обобщения всего интонационного комплекса экспозиции. Фактурно разрежённая, она отмечена усилением диалогического начала, проявляющегося в частом обмене репликами между солистом и оркестром.

Главная партия не вносит дополнительный контраст, а, выполняя функции сквозного материала, в то же время помогает создать тематическую арку к заключительному проведению рефрена в рамках экспозиции. Тем самым, не противореча основному танцевальному, жизнерадостному характеру, она, напротив, способствует интонационно-тематическому единству данного раздела.

Однако в рефрене (ц. 5) проступает и стремление к преодолению повторности, к более действенному преобразованию тематического материала. На сей раз в теме рефрена вариационно видоизменена мелодическая линия. Заиграть новыми красками ему помогает и фортепианное сопровождение, выдержанное в виде виртуозных каскадных фигураций, создающих впечатление изысканной вязи, изящного орнамента.

Небольшая связка развивающего типа (ц. 6), соединяющая рефрен с разработкой, основана на теме главной партии, проходящей в новой тональности (*C-dur*). Помимо фактурного уплотнения за счёт мощного оркестрового *tutti*, в ней интенсивно обыгрываются отдельные тематические элементы. Это происходит в сочетании с неуклонным динамическим нарастанием, что даёт право говорить о данном эпизоде как о кульминации экспозиции.

Центральный эпизод (ц. 7) рондо-сонаты отличается индивидуализированным решением. В нём продолжается развитие жанровых образов, представленных в небольшом танцевальном дивертисменте. Обе темы эпизода своеобразны в отношении ритма, ладоинтонационности и по своему жанровому складу они привносят в изложение необходимый контраст, делая более рельефной основную линию идейно-образного становления.

В первом разделе здесь представлена незатейливая танцевальная сценка, отмеченная простотой повторяемой ритмо-фактурной формулы. В нём царит звуковая атмосфера лёгкого вальса, стремительность которого усиливается взволнованными фортепианными пассажами. Ладово усложняют общую партитуру политональные наложения (ц. 10), эффектные моменты просветления колорита за счёт перехода в другие тональности (из *Ces-dur* в *C-dur*, ц. 8-9, из *Cis-dur* в *D-dur*, ц. 10-11), а также появление лидомиксolidийского лада во втором центральном разделе эпизода (ц. 11). В нём запечатлён образ, исполненный юмора и озорства. Ритмически упругая мелодия заставляет вспомнить темпераментные, виртуозные молдавские мужские танцы.

Неуёмная энергия новой темы, представленной в ином метроритмическом оформлении (размер меняется с 3/8 на 2/4) находит разрядку на заключительном этапе эпизода (ц.13). Здесь контраст приносят элементы политональности: в параллельно развёртывающихся мелодических линиях использовано сразу три тональности: *B-dur*, *As-dur* и *C-dur* (сам композитор ассоциирует этот приём с идеей М. Равеля в его «Болеро»).

Далее короткий оркестровый предыкт, выполненный на материале рефрена, подводит к сжатой репризе, где по одному разу проходят все основные темы: главная – у рояля (ц. 16), её связующая часть – в оркестре (ц. 17), где затем проходит и побочная партия. Она подготавливает появление тональности *Es-dur*, в которой вновь будет звучать у рояля на другом высотном уровне и в более усложнённом варианте по сравнению с экспозицией.

Короткая, стремительная кода на материале рефрена завершает колоритную жанровую картинку, воссозданную в третьей части произведения.

Праздничная атмосфера финала, в котором активный и жизнеутверждающий характер музыки воплощён средствами жанрово-танцевального тематизма, подтверждает принадлежность *Концерта* Б. Дубоссарского к сочинениям романтического плана с открытым эмоциональным обликом, опосредованным воплощением фольклорного начала и свободной трактовкой музыкальной формы, основанной на принципах монотематизма.

При этом имеют место гибкость и неисчерпаемость взаимосвязей таких тенденций, как опора на традицию и тяготение к эксперименту, характерные для неоромантического мышления. Играет роль и значимость национальных корней, что, являясь базовой идеей молдавской музыки, в том числе и в жанре инструментального концерта, представляет собой фундамент, который вкупе с открытостью новациям оказывается как бы завещанием отечественной культуре со времён Шт. Няги.

### Библиографические ссылки

1. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 29-31.
2. *Compozitori și muzicologi din Moldova=Композиторы и музыковеды Молдовы: Lexicon bibliografic*. Alcăt. G. Ciaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992, p. 727.
3. ПИРОГОВА, Г. Борис Дубоссарский. **В:** *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв, 1982, с. 32-42.

## CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE DAVID GHERȘFELD

CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY DAVID GERSHFELD

**TATIANA BEREZOVICOVA,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**ANGELA MOLODOJAN,**

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Concertul pentru vioară și orchestră de D. Gherșfeld este unul din primele concerte violonistice create în Republica Moldova. Reflectând atât trăsăturile stilului autorului, cât și particularitățile specifice creației componistice a timpului, Concertul a marcat o etapă importantă în procesul de devenire a genului de concert instrumental în muzica autohtonă. În articolul de față Concertul este examinat din punct de vedere al formei, limbajului muzical, precum și al aspectului interpretativ.*

**Cuvinte-cheie:** concert, violină, concert pentru vioară, David Gherșfeld, formă, folclor, interpretare, instrument solistic, cadență, trăsături de arcuș.

*The Concerto for violin and orchestra by D. Gershfeld is one of the first violin concertos created in the Republic of Moldova. Reflecting both the author's style features and the particularities characteristic of the musical creation of the time, the Concerto marked an important stage in the process of developing the instrumental concerto genre. In the present article the Concerto is analyzed from the point of view of the form, musical language as well as the interpretative aspect.*

**Keywords:** concerto, violin, concerto for violin, David Gershfeld, form, folklore, interpretative, solo instrument, cadence, bow touch.

*Concertul pentru vioară și orchestră în fa minor de David Gherșfeld (1911–2005) a fost compus în anul 1951. Alegerea viorii în calitate de protagonist al concertului nu poate fi considerată un fapt întâmplător pentru D. Gherșfeld. Din biografia compozitorului aflăm că, provenind din familia vestitului violonist Grigori Gherșfeld, David în copilărie a cântat un anumit timp la vioară. Putem presupune că vioara a rămas pentru D. Gherșfeld un instrument foarte apropiat de suflet, trezind amintiri dulci despre copilăria petrecută în casa părintească<sup>1</sup>.*

*Concertul a fost precedat de o altă lucrare de Gherșfeld destinată viorii, și anume Fantezia pentru vioară și pian (1940). Piesa demonstrează în mod evident unele particularități specifice ale muzicii compozitorului, printre care: predilecția pentru formele clasice, limbajul muzical clar și simplu, interesul sporit față de însușirea și utilizarea elementelor folclorice. Trăsăturile menționate sunt caracteristice și Concertului pentru vioară de D. Gherșfeld.*

Aprecierea *Concertului* în literatura muzicologică nu a fost univocă. Astfel, spre exemplu, muzicologul M. Manuilov menționează că este o lucrare foarte reușită, ale cărei teme prezintă „un aliaj organic de intonații și ritmuri populare moldovenești cu melodii proprii create de autor” [1, p. 33]. Iu. Hohlov consideră că autorul „nu ține cont de legitățile formei instrumentale ample” și ca urmare, concertul se aseamănă cu „un potpuriu din melodii populare, cusut „de mântuială” dintr-o mulțime de peticele împeștritate” [3, p. 19]. Un punct de vedere mai echilibrat asupra *Concertului* este expus în articolul semnat de A. Abramovici și S. Lobel care au constatat că „*Concertul* lui D. Gherșfeld prezintă o lucrare în general neomogenă în sens

---

<sup>1</sup> Dragostea față de vioară David Gherșfeld a transmis-o și fiului său Alfred, cunoscutul compozitor și dirijor, care și-a făcut studiile profesionale ca violonist.

artistic: el conține multe pagini expresive, impresionante, dar caracterul pasiv al dezvoltării materialului tematic aduce la faptul că toată piesa se percepe ca un șir de episoade de sine stătătoare, izolate și nu ca întreg unitar” [5, p. 254].

Z. Stolear a evidențiat din cele trei părți ale *Concertului* unele episoade din partea a II-a și finalul „senin și jovial” în care „autorul a găsit nu doar teme reușite, ci și o formă logică și dinamică a expunerii lor” [6, p. 23]. Referindu-se la aspectele mai puțin izbutite ale lucrării, muzicologul scrie: „Din păcate, nivelul profesionist al *Concertului* de D. Gherșfeld, în special în ceea ce ține dezvoltarea tematică (mai ales în prima mișcare), orchestrația, precum și forma în general, nu corespunde calității înalte a tematismului” [7, p. 31]. În mod critic a fost caracterizată și partida violinei care este, după părerea muzicologului, lipsită de procedee inedite și „supraîncărcată cu tehnică formală alcătuită din pasaje” [6, p. 23].

E. Kletinici subliniază faptul că în multe privințe *Concertul*, fiind una din primele lucrări de genul respectiv în Moldova, este „reprezentativ pentru nivelul general al simfonismului moldovenesc la prima etapă de constituire a acestuia” [8, p. 21]. Menționând că muzica *Concertului* este plină de dinamism și culori luminoase, bazându-se pe un melodism expresiv și ingenios, cercetătorul în același timp constată că lucrarea nu este lipsită de unele inadvertențe dramaturgice, demonstrând „o discordanță evidentă dintre gradul capacităților artistice ale compozitorului, pe de o parte, și deficiența tehnicii componistice profesionale, pe de alta” [8, p. 23]. În opinia lui E. Kletinici, cea mai reușită parte a ciclului poate fi considerată partea a II-a, unitară și organică din punct de vedere stilistic, iar părților I și III îi sunt proprii unele neajunsuri în ceea ce privește „procedeele de dezvoltare simfonică a materialului tematic, precum și a potențialului expresiv extrem de bogat al instrumentului solistic” [8, p. 23]. Anume aceasta poate explica acel fapt că după câteva interpretări *Concertul* pentru mult timp a fost dat uitării<sup>2</sup>.

*Concertul* este realizat în forma unui ciclu tripartit cu raport de tempo dintre părți *repede-lent-repede*. Părțile extreme prezintă imagini active, pline de energie vitală, uneori cu o nuanță lirică. Imaginile lirice prevalează în partea mediană a ciclului care însă nu este lipsită de contrast lăuntric grație caracterului dansant al episodului central.

Partea I scrisă în forma de sonată (Schema 1) se deschide cu o introducere orchestrală (*Maestoso*) bazată pe juxtapunerea a trei elemente tematice contrastante bine detașate unul de altul. Primul element (m. 1-4)<sup>3</sup> prezintă o monodie sobră expusă în două octave în registrul grav. Modul minor natural reliefează caracterul arhaic, sever al muzicii. Elementul secund (m. 5-11) este realizat ca un coral care începe în registrul înalt și coboară treptat în cel grav. Elementul al treilea, în spiritul imaginilor patetice ale lui A. Haciaturian, sună ca un șir de exclamații monodice pe fundalul pedalei la bas. Repetarea insistentă a frazelor scurte dă naștere contururilor melodice și ritmice ale temei grupului principal.

---

<sup>2</sup> În anii 1950 primul interpret al *Concertului* în Moldova a fost violonistul Garry Shirman care împreună cu pianista Ghita Strahilevici a demonstrat lucrarea în cadrul unei ședințe de creație la Uniunea compozitorilor din Chișinău. În 1952 lucrarea a fost interpretată la Moscova, în cadrul Plenarei a V-a a Conducerii Uniunii compozitorilor din URSS de către violonista Olga Parhomenco și Orchestra simfonică de Stat a URSS sub bagheta lui Abram Stasevici. Mai târziu a avut loc premiera *Concertului* la Chișinău în interpretarea lui Oscar Dain și a Orchestrei simfonice a Filarmonicii condusă de Timofei Gurtovoi. Peste circa 50 ani după această interpretare (2011) a fost întreprinsă o încercare de a reînvia *Concertul* în cadrul evenimentului consacrat aniversării a 100 ani de la nașterea compozitorului (Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, Angela Molodojan – vioară, Olga Jigalova – pian).

<sup>3</sup> Numerotarea măsurilor se efectuează în baza clavierului editat al *Concertului* [4].



Schema 1<sup>4</sup>

**Partea I, forma de sonată**

Forma	Introd.	Expoziția				Tratarea					Repriza				Coda
		GP	P	GS	C	GP	M-cad.	E	GP	Anacr.	GP	P <sub>1</sub>	GS	C <sub>1</sub>	
Nr. de măs.	23	34	23	33	25	29	12	19	34	16	26	25	8	35	32
Plan tonal	f	f	f-As	As-Des	b-Eses	h		B/g			f	f	F	d-F-f	f

Temele de bază ale părții I au caracter sprinten, vioi, fiind foarte apropiate una de alta ca imagine și gen. Ambele reprezintă sfera de dans și cântec popular cu nuanțe lirice bine pronunțate, având și anumite trăsături intonative comune.

Tema grupului principal (*Allegro moderato*) este scrisă în forma tripartită simplă. În secțiunile extreme melodia violinei solistice are un caracter grațios, puțin capricios datorită desenului ritmic sincopat și ornamentării cu triolette palpitate. La formarea acestei imagini contribuie și acompaniamentul orchestral, unde se observă un decalaj continuu al accentelor metrice care întrerupe pulsația măsurii 3/4 cu cea de 6/8.

Partida viorii în cadrul grupului principal trebuie interpretată însuflețit, avântat. Pentru o evidențiere mai pronunțată a caracterului de dans, sincopetele pe timpurile tari (măs. 26, 34, 38, 44) se vor începe cu arcușul în sus, iar nota a doua să fie accentuată cu arcușul în jos. Melodia violinei nu este prea variată din punct de vedere al intensității sunetului, desfășurându-se în limita nuanțelor de *mf* și *f*, scopul solistului constând în găsirea culorilor timbrale și nuanțelor dinamice respective pentru a reda elanul emoțional al muzicii. În măsura 45 solistul atinge nota cea mai înaltă *as*<sup>3</sup> care marchează primul punct culminant în dezvoltarea melodică. Executată de violină și preluată de orchestră, tema capătă aici un suflu strălucitor.

Dialogul agitat între solist și orchestră care se produce în debutul punții (m. 58), cedează unui monolog al violinei în registrul acut, marcând o cotitură emoțională în cursul muzicii. Încetinirea tempoului menționată cu *ritenuto* și coroană, relevând caracterul improvizatoric al acestui „enunț”, pregătește începutul grupului secundar. Tema grupului secundar compusă în forma tripartită simplă (m. 80-113) are relief intonativ lin, mlădios și manifestă un caracter mai calm, mai liric în comparație cu tema principală. Cu toate că melodia conține sincopete și formule ritmice punctate, ele nu voalează pulsația măsurii 3/4, ceea ce asigură desfășurarea mai echilibrată a muzicii. În tema secundară se observă alternarea tonalităților *La-bemol major* și *fa minor*, aceasta din urmă în unele momente fiind colorată cu treapta a II-a frigiană – o trăsătură specifică multor melodii folclorice.

Prima secțiune a temei se va executa predominant pe coardele *A* și *D*, căpătând o culoare timbrală suculentă. Fraza a doua (m. 88) se interpretează cu o octavă mai sus, pe coardele *A* și *E*, și este sonorizată mai intens, cu o ușoară nuanță dramatică. Datorită alternării timbrale reușite a coardelor, melodia va suna foarte expresiv, relevând din plin caracterul de cântec liric. O importanță aparte o are aici diversitatea *vibrato*-ului în mâna stângă ce va permite cantilenei să-și păstreze continuitatea și suflul larg.

Secțiunea a doua (m. 93-102), pe de o parte, dezvoltă materialul tematic al primei părți, iar pe de alta, asigură trecerea în tonalitatea reprizei *Re bemol major* (este de menționat planul tonal destul de neobișnuit pentru forma tripartită simplă, repriza fiind expusă în tonalitatea subdominantei). În m. 100 apogiatura formată din 6 sunete trebuie detașată de notă de bază *b*<sup>3</sup>,

<sup>4</sup> Abrevierile utilizate în cadrul schemelor: GP – grupul principal, P – punte, GS – grupul secundar, C – concluzie, Cad. – cadență, M-cad. – micro-cadență, E – episod, R. – refren, Anacr. – anacruză, Int. – introducere.

căci legarea lor nu permite executarea notei de vârf cu elanul necesar. Șaisprezecimile ascendente (m. 102, 103 etc.) grupate câte două note *legato* se vor executa la vârful arcușului.

Concluzia orchestrală afirmă tonalitatea nouă și doar în ultima fază trece în tonalitatea *Mi dublu bemol major* (egală enarmonic cu *Re major*) – astfel pregătindu-se tonalitatea *si minor*, tonalitatea inițială a tratării. Concluzia, după cum putem sesiza concepția autorului, ar trebui să constituie o etapă importantă în dramaturgia părții I, orchestra manifestându-se aici pentru prima dată ca participant de sine stătător al „competiției” concertistice. Totuși în realitate, după părerea noastră, acest compartiment caracterizat printr-un material tematic „șters” și dezvoltarea lui destul de naivă, nu atinge însemnătatea așteptată. Aceeași apreciere în mare măsură poate fi atribuită și tratării formei de sonată.

Tratarea (m. 138-246) construită în trei faze este bazată pe tema grupului principal. Prima fază se finisează cu o mică cadență a violinei care ne amintește de unele pasaje din *Concertul pentru vioară și orchestră* de P. Ceaikovski. De altfel, s-ar putea găsi și unele asemănări cu *Preludiul și Allegro* de F. Kreisler. Faza a II-a (m. 174) este legată intonativ de elementul al treilea din introducere. Avansarea ascendentă fermă a violinei care cucerește treptat în fiecare inel de secvență o înălțime nouă, creează senzație de frământare, așteptare. Atmosfera de așteptare devine încă mai perceptibilă în faza a III-a a tratării (m. 205) care conține un dialog activ între solistul și orchestră bazat pe pasaje ascendente și fragmentele temelor din expoziție. Anacruza pe dominantă în ultimele 16 măsuri pregătește repriza formei de sonată.

Partida violinei în cadrul tratării este destul de neomogenă în sensul conținutului muzical. Alături de materialul tematic plastic, expresiv auzim și unele pasaje și figurații care nu pot fi considerate foarte reușite. Factura partidei solistice este supraîncărcată cu note duble, expuneri în octave, ceea ce acționează negativ asupra exactității intonației.

În repriză (m. 247-340) materialul expoziției este prezentat cu unele schimbări, în primul rând în ceea ce privește forma și dimensiunile, secțiunile de bază fiind reduse esențial. Orchestra intră aici în dialog intens cu violina care își demonstrează posibilitățile tehnice mai variat. Pasajele în triotele introduse în cadrul punții conduc spre o nouă cadență scurtă a solistului (m. 287). Tema grupului secundar este expusă în registrul extrem de acut al viorii, prezentând o dificultate pentru interpret al cărui scop ar fi de a izbuti o cantilenă frumoasă. Dezvoltarea materialului tematic în concluzie atinge punctul culminant al părții, pregătind astfel coda impetuoasă (m. 340). Executarea concluziei și a codei cere de la interpret o măiestrie tehnologică desăvârșită în interpretarea diverselor pasaje de virtuozitate.

Partea a II-a (*Andante cantabile*) reprezintă centrul liric al ciclului. Mișcarea lentă este scrisă în forma tripartită mare (Schema 2).

Schema 2


**Partea II, forma tripartită mare**

Forma	Introd.	Partea I (A)			Partea mediană (B)		Repriza (A <sub>1</sub> )			Coda
		a	b	a <sub>1</sub>	c	Anacr.	a <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	Cad. (a <sub>3</sub> )	
Nr. de măs.	9	9	26	28	19	12	13	24		12
Plan tonal	e	e	h	e	G-C-Es-G	e	e	b		e

Tematismul părții lente, spre deosebire de partea I, are legături mai vădite cu tezaurul muzical popular, chiar prima ei temă fiind inspirată din folclor: este vorba de cântecul *Frunzișoară de mohor* ce aparține genului cântecelor soldățești și de recruți [9]. Autorul a supus

modificării prima strofă a cântecului, atribuindu-i trăsături improvizatorice prin depășirea structurii pătrate și abaterea de la metrica regulată (intercalarea măsurii 5/4). Opririle lungi pe sunetele *si*, *sol* și *mi*, utilizarea coroanei contribuie la crearea caracterului meditativ, narativ al muzicii. Sunt observate și alte devieri de la prototipul folcloric – spre exemplu, sincopile în m. 5 și 9, treapta a două coborâtă în m. 9 ș. a.

Elementele temei analizate predomină și în secțiunea mediană a formei tripartite simple (m. 19). Expunându-se în orchestră, materialul tematic este ornamentat cu figurațiile violinei solistice desfășurate în registrul acut. În cursul dezvoltării ideii muzicale, răsare un material tematic nou (m. 27) provenit din complexul intonativ și ritmic al temei principale. O melodie de răsuflare largă în spiritul cântecelor lirice sună mai întâi în orchestră, iar după pasajul ascendent vertiginos trece în partida violinei. La sfârșitul secțiunii se atinge prima culminație, exprimările violinei devenind tot mai insistente, și ca urmare vine repriza care demonstrează un nou nivel dinamic (m. 45). Aici inițiativa aparține solistului partida căruia este ornamentată de apogiaturi, triluri și pasaje improvizatorice, unele reamintind stilul renumitei *Balade* de Ciprian Porumbescu (m. 67-68).

Partea mediană a formei tripartite mari (*Allegretto*, 6/8) aduce un contrast de imagine esențial, reprezentând „un tablou de joc popular” [5, p. 253]. Aici este expusă o temă vioaie, dansantă, ale cărei formule melodice și ritmice ne amintesc unele pagini din finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Aram Hacıaturian. Atât desenul ritmic, cât și conturul melodic al temei nu dezvăluie legături directe cu vre-un de dans popular românesc concret, conținând doar unele elemente analoage melodiilor folclorice. Astfel, spre exemplu, putem auzi în acompaniament și în melodie formule ale horei sau jocului de nuntă<sup>5</sup>: . Coloritul național este redat de asemenea prin modul mixolidian, precum și prin abundența trioletelor, trilurilor și altor ornamente melodice din arsenalul lăutăresc care apropie această melodie de temele din prima parte a *Concertului*. Tema se va interpreta cu trăsături de arcuș lejere, cuprinzând *legato*, *staccato volante* și *spiccato*.

În repriza formei tripartite mari (*Tempo I*) se observă intențiile autorului de a crea un punct de vârf al mișcării a II-a a *Concertului*, ceea ce, spre regret, nu i-a reușit pe deplin. Tema răsună la început foarte hotărâtor, viguros în orchestră *tutti*, dar acest avânt se întrerupe brusc peste două măsuri, cu apariția melodiei în partida solistului. Se simte necesitatea de a prelungi expunerea temei în executarea orchestrei, continuând atmosfera încordării dramatice proprie ei.<sup>6</sup> Secțiunea mediană a formei tripartite simple este prezentată în repriză cu unele schimbări. Melodia sună în tonalitatea nouă *si bemol minor* în partida viorii, fiind însoțită cu linii contrapunctice în orchestră.

Repriza formei tripartite simple lipsește, rolul ei îl joacă cadența solistului și coda, unde sunt auzite ecourile temei inițiale. Este de menționat faptul în acest *Concert* cadența violinei este amplasată în partea a doua, ceea ce nu este obișnuit pentru tipul de concert instrumental clasic-romantic și îi conferă acestei părți o însemnătate aparte în dramaturgia ciclului. Cu toate acestea, cadența nu prezintă un interes deosebit nici ca „nod dramaturgic”, unde ar trebui să fie întreșesute elementele tematice din diferite secțiuni ale formei, nici ca loc de concentrare a virtuozității. Fiind foarte modestă ca dimensiune, ea conține doar pasaje violonistice bazate pe

<sup>5</sup> A se vedea, spre exemplu *Pădure și Joc de nuntă* din culegerea *500 melodii de jocuri din Moldova* [10, p. 287].

<sup>6</sup> Probabil, anume asemenea eșecuri observate în procesul de desfășurare a ideilor muzicale și au condiționat aprecieri negative ale calităților compoziționale și dramaturgice ale lucrării.

forme generale de mișcare care în foarte puțină măsură pot demonstra posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. Procedeele utilizate aici, ca de exemplu pasajele ascendente, acordurile cu expunerea melodiei în vocea de sus, chiar și unele intonații ne reamintesc de cadența din *Concertul pentru vioară și orchestră* de J. Sibelius. Coda reînvie tema inițială care se epuizează în flageolete violinei asociindu-se cu sunetul duios al naiului.

Partea a III-a este scrisă în formă de rondo-sonată (Schema 3). O atmosferă pastorală se stabilește în introducere (*Andante*) ce conține un scurt dialog între corn și clarinet. Acordurile sincopate care încep mișcarea rapidă (*Allegro assai*) sună încet, sfios, puțin câte puțin muzica căpătând amploare și pregătind astfel începutul temei de bază a finalului (m. 26).

### Schema 3

#### Partea III, forma rondo-sonată

Forma	Partea III, forma rondo-sonată														
Forma de sonată	Introd.	Expoziția						Episodul-tratarea			Repriza				Coda
		GP	P	GS	C	GP	P	A	B	P	Int.+GP	P	GS	C <sub>1</sub>	GS+P II
Rondo		R		E1		R		E2			R		E1		R
Nr. de măs.	25	48	28	48	72	16	9	16	28	11	18+32	25	32	90	77
Plan tonal	F	F-d	d-a-C	C-a	C	F-d	d	D-h	D-h-fis		F	F-B	B-g		F

Tema grupului secundar care îndeplinește în același timp și funcția refrenului formei rondo, este construită în forma bipartită dublă (II:a:II II:b:II  $a^1b^1$ ), secțiunile ei fiind foarte apropiate una de alta din punctul de vedere al reliefului melodic și ritmic. Melodia violinei reprezintă tipul de dans numit bătuta-hora [11], asociindu-se mai ales cu bătuta grație desenului ritmic sincopat. Utilizarea tonalităților relative în raportul tonal dintre secțiunile *a* și *b* (*Fa major* – *re minor*), apariția modului frigian în cadență – aceste particularități pot fi observate în foarte multe mostre folclorice, ceea ce încă odată confirmă faptul că tematismul *Concertului* este inspirat din muzica populară. Melodia dansantă se va interpreta utilizând trăsături de arcuș *détaché*, *spiccato* și *staccato volante*. Aici se cere de la interpret o articulare clară și precisă a trioletelor. Puntea (m.74-101) bazată pe elementele tematice din secțiunea *b* se termină cu fanfarele instrumentelor de alamă care „anunță” apariția grupului secundar.

Grupul secundar (primul episod al rondo-ului) este construit ca o succesiune a trei teme diferite. Prima temă (m. 102) are caracter zglobiu, ștregăresc, asociindu-se cu melodiile caracteristice dansurilor ucrainene. Ea nu prea diferă ca imagine de cele din grupul principal, prezentându-se doar ca un dans puțin mai greoi, datorită utilizării registrului grav al violinei, începutul temei revenind coardei *G* cu timbrul ei dens, un pic înădușit. Pentru redarea caracterului muzicii se recomandă utilizarea trăsăturii de arcuș *marcato* care se interpretează la talon, iar în continuare, când melodia solistului se avântă ușor în sus, pentru interpretarea lejeră a șaisprezecimilor poate fi recomandat *ricochet*. A doua temă sună la orchestră (m. 118), doar în ultimele măsuri la ea se adaugă violina care îi garnisește linia melodică cu trioletele aeriene. Muzica are asemănări directe cu melodiile folclorice de dans răspândite în diverse zone geografice ale Republicii Moldova<sup>7</sup>. Tema a treia (m. 134) este expusă în tonalitatea *la minor*, nuanțând astfel compartimentele precedente în *Do* mixolidian. Partida violinei cuprinde un diapazon foarte larg, ridicându-se până la registrul extrem. Prezintă interes combinarea mai multor trăsături de arcuș în a două expunere a perioadei (m. 142-149), precum *marcato* la talon

<sup>7</sup> A se vedea melodiile folclorice *Stejarul*, *Caloianul* [12, p. 102, 282] ș. a.

executat cu arcușul în jos la fiecare notă ce reține un pic mișcarea, urmat de două trăsături săltărețe și grațioase *ricochet* și *staccato volante* ce conferă interpretării un caracter strălucitor.

Concluzia (m.150-221) dezvoltă elementele tematice din grupurile principal și secundar. După alternarea mai multor tonalități în cadrul secvențelor modulatorii, se stabilește anacruza pe dominantă care pregătește revenirea temeii grupului principal. Concluzia se finalizează cu un pasaj agitat al violinei solo, manifestându-se ca încă o micro-cadență în cadrul ciclului. Pasajele ascendente ale solistului pot fi executate atât cu trăsătura de arcuș *sautillé*, cât și cu cea *détaché*: prima dă posibilitate interpretului să atingă mai efectiv un *accelerando*, iar a doua îi permite o evidențiere mai pronunțată a *crescendo*-ului prin lărgirea cantității arcușului. Tema grupului principal (refrenul rondo-ului, m. 222) este prezentată în variantă foarte redusă, din ea rămânând doar secțiunile  $a^1$  și  $b^1$ .

Cu toate că forma de rondo-sonată include mai multe elemente tematice, tema grupului principal totuși predomină în compoziția finalului, fiind prezentată și în episodul central (*Allegro moderato*, 2/2). Inițial ea are caracterul unui marș solemn, patetic, melodia fiind expusă în augmentare la *ff* în partida orchestrei *tutti*. Mai departe aceeași temă apare în altă înfățișare (*Moderato*). Ea sună în partida viorii ca o enunțare pasionată, o efuziune înflăcărată a eroului liric și aduce contrast emoțional considerabil în desfășurarea episodului. Salturile ascendente la sextă și octavă acordă melodiei o amploare, năzuința spre înălțime. Opririle pe coroană la sfârșitul frazelor, pasajele năvalnice descendente relevă caracterul improvizatoric al muzicii. Îmbinarea cantilenei cu pasajele de virtuozitate, introducerea secundelor mărite dau tribut tradițiilor lăutărești, amintind în același timp de unele pagini din *Melodii țigănești* de Sarasate sau din *Tzigane* de Ravel. Tema trebuie să fie interpretată foarte expresiv, solicitând de la solist un sunet profund, de aceea este foarte logică executarea ei pe coarda *G* cu timbrul ei deosebit. O problemă aparte o prezintă combinarea cantilenei cu pasajele.

Pasajele *accelerando* (m. 296-301) care pregătesc repriza generală se vor executa cu o așezare pozițională precisă a mâinii stângi și cu o emiterie egală a sunetului în mâna dreaptă. Pentru a obține un *legato* perfect e necesar de a resimți bine bagheta arcușului cu toate degetele, de a repartiza corect arcușul și de a menține intact punctul de atingere a arcușului cu coarda. Pasajul final ascendent va fi concluzionat pe degetul 3 pentru a putea vibra *intens* nota culminativă ( $g^3$ ), digitația cuprinzând pozițiile 1, 3, 5 și 7.

Repriza generală, ca și expoziția, începe cu materialul introducerii prezentat aici într-o altă variantă orchestrală. Materialul expoziției se supune unor schimbări, mai ales partida violinei care se variază ornamental. Grupul secundar expus în tonalitatea subdominantei (*Si bemol major*) este lipsit de secțiunea mediană *e*. În cadrul anacruzei pe dominantă (m. 429) în partida orchestrei apare elementul tematic principal din mișcarea a II-a a *Concertului* – intonațiile incipiente ale cântecului *Frunzișoară de mohor* care sună aici ca invocări eroice ale instrumentelor de alamă. Pe valul culminant de *tutti* orchestral intră solistul al cărui pasaj aduce la ultimul refren al formei de rondo-sonată.

Apariția temeii principale (*Maestoso*) marchează începutul codei din partea finală care joacă și rolul codei generale ale concertului. Melodia violinei solistice sună foarte larg și expresiv fiind îmbinată contrapunctic cu elementele temeii părții a II-a expuse în orchestră. Așadar coda realizează într-o măsură oarecare funcția de asigurare a integrității ciclului, întinzând un fir tematic între părți. Sfârșitul codei este plin de pasaje agitate ale violinei în spiritul *Concertului pentru vioară* de P. Ceaikovski care sunt rânduite cu exclamații orchestrale, trezind asociații cu *Capriciul spaniol* de N. Rimski-Korsakov (m. 532-535 ș. a.).

Soarta interpretativă a *Concertului* nu poate fi considerată una fericită. Motivele acestei situații pot fi căutate atât în aspecte compozițional-dramaturgice ale lucrării, cât și în particularitățile partidei instrumentului solistic. Pe de o parte, partida violinei nu prezintă un interes deosebit pentru interpreți-soliști din cauza că nu oferă violonistului posibilitatea să-și demonstreze din plin capacitățile tehnice și emoționale, dar și pentru că include multe formule melodice și pasaje comune, împrumutate din repertoriul violonistic bine cunoscut. Pe de altă parte, *Concertul* nu se include aproape niciodată și în repertoriul didactic, deși figurează nominal în lista lucrărilor recomandate pentru studiere în instituțiile de învățământ superior artistic [13]. Această poate fi explicat prin faptul că partida violinei nu întotdeauna reflectă adecvat posibilitățile interpretului, unele pasaje fiind incomode pentru interpretare, altele depășind gradul complexității accesibile studenților. Suntem de părere că după o anumită redactare a partidei violinei *Concertul* ce posedă calități atrăgătoare printre care melosul bogat, teme plastic și memorizabile inspirate din folclor, poate fi folosit cu succes în repertoriul solistic și didactic, căpătând o importanță mai mare pentru viața muzicală din Republica Moldova.

### Referințe bibliografice

1. МАНУЙЛОВ, М. Д. Г. *Гершфельд. В: Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Советский Композитор, 1960.
2. ХОХЛОВ, Ю. *Новые скрипичные концерты. В: Советская Музыка*, № 5, 1952.
3. ХОХЛОВ, Ю. *Советский скрипичный концерт*. Москва: Музгиз, 1956.
4. ГЕРШФЕЛЬД, Д. *Концерт для скрипки с оркестром*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1965.
5. АБРАМОВИЧ, А.; ЛОБЕЛЬ, С. *Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965.
6. СТОЛЯР, З. *Давид Гершфельд*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1961.
7. СТОЛЯР, З. *Молдавская советская симфония*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1967.
8. КЛЕТНИЧ, Е. *Давид Гершфельд. В: Е. Клетнич. Композиторы Советской Молдавии*. Chișinău: Literatura Artistică, 1987.
9. АХИОНОВА, Л. *Сântecul popular moldovenesc*. Ed. cu grafie chirilică. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
10. *500 melodii de jocuri din Moldova*. Ed. cu grafie chirilică. Alcăt. P. Stoianov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.
11. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Chișinău: Știința, 1983.
12. СУРБЕТ, В. *Аșa-i jocul pe la noi*. Ed. cu grafie chirilică. Chișinău: Literatura Artistică, 1985.
13. *Programa la vioară pentru instituțiile superioare de învățământ artistic*. Alcăt. E. Vlaicu, B. Dubosarschi. Chișinău: 2000.

## CONCERTUL INSTRUMENTAL ȘI REFLECTAREA LUI ÎN MUZICOLOGIA AUTOHTONĂ

### THE INSTRUMENTAL CONCERTO AND HIS REFLEXION IN THE AUTOCHTHONOUS MUSICOLOGY

**VLADIMIR ANDRIEȘ,**  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene istoria căruia începe circa trei secole în urmă și durează până în prezent. Concertul a fost și rămâne un obiect pe larg explorat atât de practica muzicală prin creația compozitorilor și activitatea interpretilor, cât și de știința muzicologică prin examinarea celor mai diferite aspecte ale genului în numeroasele*

studii elaborate de cercetătorii din diferite țări. Prezentul articol este consacrat reflectării mai multor aspecte ale concertului în muzicologia autohtonă.

**Cuvinte-cheie:** concert instrumental, concertare, gen muzical, dialog, joc, virtuozitate, muzicologie autohtonă, creația muzicală a compozitorilor din Republica Moldova.

*The instrumental concerto is one of the oldest genres of European instrumental music whose history began about three centuries ago and continues till the present time. The concerto has been and still is a genre widely explored in musical practice by the composers and performers as well as by the musicological science that examines different aspects of this genre in numerous studies carried out by researchers from different countries. The present article is dedicated to the reflection of instrumental concerto in the research works of musicologists from the Republic of Moldova*

**Keywords:** instrumental concerto, concertizing, musical genre, dialogue, play, virtuosity, autochthonous musicology, music creation of the composers from the Republic of Moldova.

Concertul instrumental este unul din cele mai vechi genuri ale muzicii instrumentale europene istoria cărui începe circa trei secole în urmă și durează până în prezent. În pofida numeroaselor transformări la care a fost supus, concertul reușește să-și păstreze specificul și rămâne un gen actual și explorat activ de compozitori. Apariția genului de concert a fost cauzată în mare măsură de modificările survenite în gândirea muzicală la hotarul între Renaștere și Baroc legate în mare parte de afirmarea instrumentalismului ca trăsătură definitorie a artei muzicale profesionale. Acest proces a fost impulsionat și de construcția și perfecționarea instrumentelor muzicale, și de descoperirea unor noi modalități de interpretare solistică la aceste instrumente.

Genul concertului a fost obiectul numeroaselor cercetări realizate de savanți din diferite țări. În literatura muzicologică cunoaștem atât studii cu caracter generalizator, cât și lucrări consacrate diferitelor probleme mai specifice ce apar în procesul studierii concertului, cum ar fi: corelația între noțiunile concert și concertare, caracterul dialogat al expunerii concertistice, logica jocului, corelațiile între partidele interpretative, particularitățile istorice și stilistice ale concertelor, abordările genului de concert în creația diferiților compozitori ș.a.

În muzicologie noțiunea de *concert* și derivatele acesteia *concertant* și *concertare* cuprind cel puțin două sensuri. Pe de o parte concert se numește o „formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale” [1, p. 110], fiind organizată prin activitatea interpretului și prin ambianța psihologică specifică care apare în condițiile comunicării interpretului cu publicul. Așadar, concertul este considerat astăzi modalitatea principală de „distribuire” și de „consumare” a muzicii.

Pe de altă parte concertul este și un gen muzical ce definește „o compoziție muzicală pentru un instrument solistic cu acompaniament de orchestră” [1, p. 111], adică o compoziție simfonică în care un instrument solistic dialoghează cu orchestra. Partida solistică de obicei este tratată într-o asemenea manieră încât să permită interpretului să-și pună în valoare virtuozitatea tehnică și calitățile expresive.

Genealogia concertului instrumental își trage începuturile din mai multe genuri muzicale printre care un loc deosebit revine genurilor vocale, inclusiv operei. Concertul, în opinia mai multor cercetători<sup>1</sup>, este cel mai teatralizat dintre genurile muzicii instrumentale, ilustrând tot spectrul de relații (dialog, confruntare, competiție, opoziție, complementare etc.) între solist și orchestră. Urmărind evoluția relațiilor dintre solist și orchestră în concertele instrumentale de-a lungul secolelor am menționat calea parcursă de la complementarism în concertul baroc, prin

---

<sup>1</sup> Vezi, spre exemplu: [2].

dialog dramatic în concertele clasiciste până la opoziție, conflict și confruntare în cele din secolul XX. Această evoluție ni se înfățișează ca o metaforă a schimbărilor intervenite în relația între individ și colectiv (sau societate) pe parcursul istoriei.

Suntem de acord cu opinia muzicologului I. Grebneva care menționează că orice operă concertantă concretă intră în dialog cu un anumit model sau arhetip al acestui gen [3, p. 164]. Modelul compozițional tradițional al concertului solistic (inițial acesta era aproape în exclusivitate concert pentru vioară) s-a stabilit în linii generale încă în creația lui Vivaldi și s-a păstrat fără modificări esențiale până în zilele noastre. Acest model [3, p. 163] include următorii indici:

1. Componenta interpretativă – instrumentul solistic și orchestra (camerală, de coarde, simfonică ș.a.);
2. Caracterul de virtuozitate al partidei solistice incluse într-o dramaturgie concertantă; prezența cadențelor;
3. Structura ciclică de tip cvasi-simetric: ciclul tripartit cu tempouri situate în zonele (*moderat*) *repede-lent-repede*, cu funcții mai mult sau mai puțin stabile ale părților;
4. Atribuirea genului dată de autor.

Mobilitatea extraordinară a acestui gen, adaptabilitatea lui, capacitatea de „mimicrie genuistică” care îi permite în opinia cercetătoarei O. Zarodniuk, ba să se apropie de simfonie, ba să se dizolve în sfera muzicii camerale, au determinat vitalitatea și vigoarea genului concertant [4, p. 3].

Suntem de acord cu afirmația muzicologului M. Kalașnik care menționează că „din punct de vedere al legităților compoziționale și de dramaturgie concertul în comparație cu alte genuri este genul cel mai puțin canonizat” [5].

Și totuși, în pofida diferențelor este posibil de a distinge câteva trăsături comune proprii tuturor concertelor care constituie esența acestui gen. Printre calitățile cele mai stabile ce determină genul concertant se numără:

- 1) Jocul ca tip de activitate și mod de reflectare a realității cu scopul cunoașterii ei și autocunoașterii subiectului;
- 2) Dialogul ca tip de gândire și modalitate de realizare a jocului;
- 3) Concertarea ca mod de manifestare a jocului și dialogului în arta muzicală.

Concertul instrumental este frecvent definit ca o lucrare de virtuozitate pentru un instrument solistic și orchestră, astfel virtuozitatea apărând ca o trăsătură immanentă acestui gen, iar caracterul concertant adesea fiind înțeles ca un sinonim al virtuozității.

Virtuozitatea ca fenomen artistic ce se manifestă în mânăuirea desăvârșită a instrumentului, în abilitatea de a depăși diverse dificultăți interpretative, se exprimă cel mai plenar anume în genul de concert, deoarece acesta a priori presupune demonstrarea complexă a măiestriei și virtuozității solistului. Totodată, perfecțiunea tehnică nu trebuie să fie doar un scop în sine, ci să ajute la dezvoltarea conținutului artistic al muzicii. Pentru aceasta însă mai este nevoie și de artistism, care, după cum se știe, constă în capacitatea de a se manifesta plenar în spațiul jocului. Legătura indispensabilă între virtuozitate și artistism asigură o interpretare strălucită și convingătoare ce trezește un răsunset puternic în sufletul auditorului.

După cum arată practica muzicală virtuozitatea în concert subînțelege demonstrarea nu doar a măiestriei interpretative, ci și a celei componistice, genul concertului fiind predispus spre căutarea unor noi modalități de exprimare

Abordând genul concertului muzicologii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon”



genetic al concertului. După cum am menționat mai sus, în calitate de trăsături specifice ale concertului cel mai frecvent sunt numite caracterul dialogat al expunerii, evidențierea interpretării solistice, realizarea principiului jocului. Suntem de acord cu E. Antonova care scrie că „fiecare din aceste trăsături corespunde naturii genului concertant, determinând în suma lor proprietățile obiective ale concertului. Însă nu putem să trecem cu vederea faptul alegerii oarecum arbitrare a oricărui dintre aceste semne în calitate de semn definitoriu” [6, p. 4].

Mulți autori care abordează genul de concert menționează lacunele ce există astăzi în teoria acestui gen, precum și elucidarea incompletă a multor aspecte ce țin de specificul lui, și inadvertențele terminologice ce se observă în multe lucrări muzicologice consacrate concertului. Până în prezent nu s-a stabilit o tipologie unanim aprobată a acestui gen și acceptată de întreaga comunitate științifică, fiecare cercetător încercând să propună o proprie clasificare bazată pe cele mai diferite criterii și principii.

Concertul a fost și rămâne un obiect pe larg explorat atât de practica muzicală prin creația compozitorilor și activitatea interpreților, cât și de știința muzicologică prin examinarea celor mai diferite aspecte ale genului în numeroasele studii elaborate de cercetătorii din diferite țări. Nici muzicologia autohtonă nu a rămas indiferentă față de acest subiect.

E. Abramova în studiul său *Concertul instrumental contemporan și unele aspecte ale studierii lui* [7] își propune elucidarea mai multor aspecte importante ale genului concertant. Autoarea încearcă să stabilească trăsăturile specifice ale acestui gen, menționând ca primordială evidențierea partidei (sau partidelor) solistice care generează o competiția între solo și tutti, dar și o opoziție artistică ce contribuie la manifestarea artistismului și creativității interpreților [7, p. 20]. Astfel apare logica jocului care, în opinia autoarei, este forța motrice a acțiunii muzicale din concert. După cum relatează E. Abramova „istoria dezvoltării concertului demonstrează că baza constituirii genului în sec. XVII a fost anume ideea opoziției celor două grupuri spațial divizate ale orchestrei (*concertino* și *concerto grosso*). Pe parcursul secolelor s-a modificat cantitativ și calitativ componența acestor forțe interpretative, caracterul și sensul opoziției între ele, principii rămânând însă intact” [7, p. 21].

O altă trăsătură importantă a genului în viziunea E. Abramova, este principiul improvizatoric ponderea căruia în diferite perioade de timp și în diferite tipuri de concert deși nu este aceeași, rămâne totuși mereu prezent (atât în secțiunile cadențiale, cât și în alte compartimente ale formei). Și improvizația, ca și dialogul sau opoziția, este o manifestare a logicii jocului, aceasta fiind unul din factorii definitorii ce caracterizează acest gen, generând și un tip specific de dramaturgie muzicală – cea concertantă. Principiul jocului ca esență a concertării rămâne stabil, modificându-se doar formele de manifestare a acesteia în diferite perioade istorice. Astfel, de exemplu, în arta Barocului predomină opozițiile dinamice între *forte* și *piano* și opozițiile între scriitura polifonică și cea omofonică; la hotarul secolelor XVIII-XIX – opoziția între solist și orchestră etc.

Autoarea menționează însă că în stabilirea calităților esențiale ale genului de concert nu poate fi neglijat faptul că acesta este de regulă o lucrare simfonică de proporții, cel mai frecvent realizată într-o formă ciclică, astfel încât se fac vădite asemănările lui cu simfonia [7, p. 23]. Ca și alți cercetători, E. Abramova notează că simfonismul și concertarea ca tipuri de dramaturgie muzicală interacționează, manifestându-se în cadrul diferitelor genuri. Autoarea relevă și o altă paralelă genuistică, cea între concert și sonată, observând că principiul conjugării dinamice (*принцип динамического сопряжения*) care definește dramaturgia de sonată, într-o formă specifică este prezent și în concert. Concertarea devine astfel un dialog ce se desfășoară pe verticală, „în spațiu” (între solist și restul orchestrei), în timp ce sonata este un dialog pe

orizontală, „în timp” (între cele două grupuri tematice). Concertarea ca metodă (sau principiu) pătrunde și în alte genuri – simfonia, suita, rapsodia, fantezia, însă cel mai consecvent se manifestă în genul de concert. E. Abramova abordează și problema clasificării concertelor, expunând pe scurt câteva dintre clasificările propuse de mai mulți muzicologi sovietici.

În opinia E. Abramova în baza unei clasificări cu adevărat științifice trebuie să fie puse trăsături definitorii, durabile ale genului printre care ea numește principiul concertant. Reieșind din acest criteriu ea propune două tipuri de bază: concertul solistic și concertul orchestral, care la rândul lor se mai pot împărți în mai multe subgrupe. Concertul orchestral există în trei varietăți: *concerto grosso*, simfonia concertantă și concertul pentru orchestră. Cel solistic se poate diviza după instrumentele solistice (fiecare instrument, reieșind din specificul acestuia, impunând anumite trăsături caracteristice) și după numărul acestora.

O altă lucrare semnată de E. Abramova [8] este consacrată studierii genului de concert în creația muzicală a compozitorilor din Republica Moldova. Autoarea diferențiază două etape în istoria concertului instrumental autohton – mijlocul anilor 40-anii 60 ai secolului trecut și anii 70-80, menționând că evoluția genului concertant reflectă principiile generale caracteristice artei muzicale moldovenești în care se manifestă în special două tendințe: dinamica corelației *compozitorul și folclorul* precum și schimbările produse în limbajul muzical și în structura ideatică a muzicii. Astfel, spre exemplu, concertele din anii 40-60 sunt dominate de sentimente de bucurie, de o dispoziție de sărbătoare care determină caracterul lor lirico-epic general. În această perioadă în opinia E. Abramova autorii tind spre compunerea unor opusuri cu caracter național, utilizând pe larg melosul popular și modalitățile de interpretare specifice folclorului.

Cercetătoarea examinează cele mai reprezentative mostre ale concertului instrumental apărute în acești ani semnate de Șt. Neaga (*Concert pentru vioară*, 1943), D. Gherșfeld (*Concert pentru vioară*, 1951), D. Fedov (*Concert pentru pian nr.1*, 1952), V. Poleacov (*Concert pentru vioară*, 1953; *Concert pentru pian*, 1955; *Concert pentru violoncel*, 1956, 1960), A. Mulear (*Concert pentru trompetă*, 19), S. Lobel (*Concert pentru vioară*, 1956), A. Luxenburg (*Concert pentru pian*, 1965). Perioada anilor 70-80 este marcată de un interes sporit față de genul concertant. Se lărgeste considerabil și cercul autorilor: pe lângă compozitorii consacrați (L. Gurov, Gh. Neaga, Z. Tkaci, S. Buzilă, P. Rivilis, V. Rotaru, V. Zagorschi ș.a.) și cei din generația mai tânără (T. Chiriac, V. Verhola, V. Bitkin, D. Kițenko, Gh. Mustea, B. Dubosarschi) se adresează acestui gen. Una din trăsăturile caracteristice ale concertelor din acești ani este diversificarea instrumentelor solistice. Alături de instrumentele tradiționale (vioara, violoncelul, pianul) în calitate de protagoniști ai lucrărilor concertante se produc clarinetul (V. Simonov, S. Buzilă), oboiul (V. Bitkin), baianul (V. Simonov), harpa (L. Gurov), viola (V. Simonov), saxofonul (B. Dubosarschi), orga (L. Gurov, D. Kițenko). De asemenea se manifestă și tendința spre individualizarea conceptului componistic al unui gen tradițional (în cazul de față – concertul). Drept exemple în acest sens pot servi *Concertul pentru baian și taraf* de V. Simonov unde observăm sinteza între principiile concertului clasic și tradițiile interpretative folclorice, *Diafoniile* de V. Zagorschi în care sunt îmbinate trăsăturile concertului și ale suitei programatice, *Concertul-Rapsodie* pentru pian și orchestra de coarde de V. Rotaru ș.a. Alături de concertele solistice apare și concertul pentru orchestră (P. Rivilis, Gh. Mustea), și simfonia concertantă (T. Chiriac).

Trăsăturile de bază ale genului de concert sunt relevate în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de E. Mironenco și inclus în studiul fundamental *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* [9] elaborat de un colectiv de cercetători de la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM și de la AMTAP. Autoarea pe bună dreptate

menționează că „genul concertului instrumental este unul dintre cele mai importante și mai comunicative în muzica academică, el realizând o situație comunicativă care contribuie la o mai bună înțelegere între compozitor și ascultător și, în acest mod, la rezolvarea problemei de supraviețuire a „muzicii serioase” în lumea contemporană” [9, p. 703]. Cercetătoarea expune pe scurt și teoria concertării făcând referințele de rigoare la autorul acesteia B. Asafiev. În opinia E. Mironenco „cea mai importantă idee a genului de concert e legată de afirmarea personalității solistului și descoperirea multilaterală a individualității sale” [9, p. 704]. Această afirmație este valabilă în special pentru concertele solistice.

În studiul E. Mironenco nu sunt neglijate nici așa aspecte importante ale genului de concert ca dialogul între solist și orchestră și logica jocului, ambele contribuind la apropierea situației de concert cu cea teatrală [9, p. 705]. Tot aici autoarea inserează o panoramă destul de amplă a genului concertant în creația componistică autohtonă. Astfel, aflăm că „primul concert instrumental în Moldova a apărut în anul 1944, când compozitorul Ștefan Neaga a compus *Concertul pentru vioară și orchestră*” [9, p. 706], fiind și primul din șirul numeroaselor concerte pentru vioară semnate de autori moldoveni (doar pe parcursul anilor '50 au apărut încă opt concerte pentru vioară). Cercetătoarea afirmă că „anii '40-'50 au constituit perioada de formare și de afirmare a genului respectiv în republică” [9, p. 705], iar anii '60 însemnând o „pregătire pentru perioada unei adevărate înfloriri a acestui gen în anii '70 (24 concerte) și '80 (24 concerte)” [9, p. 708]. În perioada post-sovietică, după cum afirmă E. Mironenco, „chiar dacă s-a micșorat numărul de concerte instrumentale, totuși printre ele sunt asemenea modele artistice care deschid noi orizonturi ale gândirii componistice”. Printre acestea autoarea menționează concertele semnate de D. Kițenko, *Moment bacovian* de Gh. Ciobanu, *Concertul pentru nai și orchestră* de T. Zgureanu ș.a. E. Mironenco exemplifică observațiile sale asupra evoluției genului de concert în muzica autohtonă prin mai multe schițe analitice ale unor mostre reprezentative semnate de V. Poleacov, Z. Tkaci, S. Lobel, Gh. Neaga, D. Fedov, L. Gurov, V. Rotaru, A. Fiodorova, Gh. Ciobanu, B. Dubosarschi, D. Kițenko, O. Negruța (acesta din urmă fiind autorul a 12 opusuri concertante pentru diferite instrumente). Alături de concertele solistice autoarea examinează și concertele pentru orchestră compuse în diferite perioade de P. Rivilis și Gh. Mustea.

Unele informații prețioase despre concertele compuse de compozitorii din Republica Moldova pot fi găsite în studiile monografice consacrate creației acestora semnate de muzicologii A. Sofronov, S. Kletinici, G. Cocearova, E. Mironenco, V. Galaicu ș.a.

Astfel, spre exemplu, A. Sofronov menționează că „la fel ca și în *Poemul Nistrului* compozitorul (Șt. Neaga – n.n.) continuă să dezvolte aici (în *Concertul pentru vioară – n.n.*) filonul popular al creației sale” [10, p. 62], recurgând la crearea unor teme proprii în stilul și spiritul cântecelor populare, utilizând intonații ritmo-melodice folclorice. E. Cletinici [11] remarcă în tematismul *Concertului pentru vioară* de S. Lobel rolul sporit al elementelor slave și al coloritului rus alături de influențele melosului popular moldovenesc. G. Cocearova [12] relevă caracterul memorial al concertelor instrumentale semnate de Z. Tkaci, tendința de simfonizare a genului în *Concertul pentru vioară*, influențele folclorice moldovenești și evreiești în tematismul *Concertului pentru doi interpreți la flaut* precum și conceptul de gen și timbral inedit al acestuia.

În monografia E. Mironenco *Armonia sferelor* consacrată creației compozitorului Gh. Ciobanu [13] sunt analizate două din cele trei lucrări concertante semnate de autor: *Concertul-Rapsodie nr.1* și *Nostalgie pentru o sărbătoare* (Concertul nr.2) pentru pian și orchestră<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Moment bacovian* (Concert pentru pian și orchestra simfonică, 1998) este analizat în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de aceeași E. Mironenco din lucrarea colectivă: [9].

cercetătoarea menționează că în ambele lucrări compozitorul încearcă să depășească clișeele tradiționale ale genului propunând două concepte individualizate. Primul reprezintă un concert-rapsodie în care „chiar dacă orchestra și pianul sunt angajate într-o competiție de virtuozitate accentul nu se pune pe aspectul concertant al lucrării”, autorul încercând să „abordeze universul vieții contemporane în toată complexitatea și diversitatea lui” [13, p. 29]. Această lucrare reflectă două tendințe stilistice ce dominau în muzica sovietică în perioada respectivă (1988): orientarea neofolclorică și cea polistilistică. Cel de-al doilea opus concertant „este conceput ca o amintire din copilărie, al cărei fond de imagini evocă diverse crâmpie sonore legate de universul copilăriei autorului”: muzica clasică studiată la școala muzicală (tema secundară inspirată din *Für Elise* de Beethoven), improvizatii lăutărești, colinde auzite la diferite sărbători, muzica populară, dangătele de clopot, sunete și voci din lumea înconjurătoare [13, p. 38].

Într-o altă monografie consacrată creației lui V. Rotaru [14] muzicologul E. Mironenco analizează toate cele patru opusuri concertante semnate de compozitor. În *Concertul-rapsodie pentru pian și orchestra cu coarde*, după cum menționează cercetătoarea, „nu este loc pentru coliziuni dramatice, ciocniri acute” [14, p. 75], lucrarea fiind dominată de un spirit romantic, de emoții pozitive și de optimism. *Concertul pentru clavecin și instrumente cu coarde* exemplifică vădit tendința de „camerizare” a genului de concert caracteristică pentru arta muzicală din a doua jumătate a secolului trecut. „În această compoziție devine și mai pregnantă... orientarea stilistică spre muzica barocului, parțial a rococo-ului” [14, p. 79], despre ce mărturisește chiar și alegerea instrumentului solistic semantica căruia face o trimitere directă la epoca preclasică. În *Concertului pentru violoncel și orchestră* de V. Rotaru se îmbină fericit maturitatea măiestriei cu elanul tineresc. „Muzica celor trei părți cucerește printr-o senzualitate romantică deosebită și totodată printr-un colorit național moale” [14, p. 82], am putea spune chiar latent. Ultimul dintre concertele compuse de V. Rotaru este cel pentru vioară și orchestră purtând denumirea de *Concerto rustico*. În compoziția acestei lucrări tradițiile concertării clasice s-au contopit într-un mod firesc cu cele folclorice. E. Mironenco menționează că în *Concertul pentru vioară* „caracterul dialogat și competiția capătă o amploare de virtuozitate caracteristică genului clasic de concert” [14, p. 84].

Cu toate că *Legenda ciocârliei* de T. Chiriac este apreciată de autor ca *simfonie concertantă* muzicologul V. Galaicu menționează pe bună dreptate că „evidențierea viorii în ansamblul interpretativ și investirea ei cu funcții de protagonist imprimă simfoniei trăsăturile unui concert solistic (în varianta lui poemă, monopartită)” [15]. Cercetătoarea propune o viziune generalizatoare asupra lucrării prin prisma ideii de bază a studiului său – manifestarea matricei stilistice românești, reușind totodată să parcurgă toate etapele desfășurării dramaturgiei lucrării legate de reflectarea programului izvorât din legenda populară.

Cercetătoarele E. Mironenco și V. Șeican în monografia dedicată creației lui Gh. Mustea [16] nu au putut ocoli cu vederea cele două concerte pentru orchestră semnate de acest compozitor – lucrări reprezentative atât pentru opera compozitorului, cât și pentru întreg domeniul muzicii simfonice din republica noastră. După cum afirmă autoarele „Gh. Mustea a ales anume genul de concert pentru orchestră, pentru că acesta se deosebește de celelalte genuri orchestrale prin gradul înalt de comunicativitate” [16, p. 41]. Ambele concerte semnate de Gh. Mustea ilustrează tipul de concert-polilog, oferind compozitorului posibilitatea de a promova în calitate de solist în diferite episoade „a oricărui instrument sau grup de instrumente” [16, p. 42]. Și dacă primul din ele „surprinde prin fuziunea organică a tradiției cu modalitatea modernă de expresie, utilizând formele ciclice de proporții bazate pe patrimoniul clasic într-o manieră nouă”, cel de-al doilea este o mostră de „orientare net-folclorică” [16, p. 80]. Spre deosebire de primul concert în care „mobilul

dramaturgiei era conflictul, în cel de al doilea putem vorbi doar de o succesiune contrastantă a imaginilor” [16, p. 80].

Concepția genului de concert și problema dialogului în concertul instrumental au fost examinate în teza de doctorat a E. Sambriș consacrată creației concertante a compozitorului A. Eșpai [17]. Generalizând opiniile mai multor cercetători (L. Raaben, N. Kraveț, E. Samoilenko ș.a.), E. Sambriș propune o clasificare a genului de concert care, în viziunea noastră, la moment este una mai mult sau mai puțin completă. Ea diferențiază concertele reieșind din mai multe criterii de clasificare:

După stil:

1. Concerte în care se manifestă atributele stilistice ale Barocului și care se pot raporta la modelul de gen *concerto grosso* sau la alte genuri, procedee compoziționale și mijloace artistice proprii acelor timpuri;
2. Concerte ce se pot afilia la modelul clasic-romantic al genului;
3. Concerte de tip nou, care nu se raportează nici la modelele baroce, nici la cele clasic-romantice și oferă o tratare individualizată a genului.

După componența interpretativă:

1. Concerte solistice, inclusiv:
  - a) pentru un singur instrument fără orchestră,
  - b) pentru instrument solo și ansamblu sau orchestră de cameră,
  - c) pentru instrument solo și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).
2. Concerte pentru mai multe instrumente solistice, inclusiv:
  - a) concerte-ansambluri cu acompaniamentul orchestrei de cameră sau a unui grup de instrumente,
  - b) concerte duble sau triple și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).
3. Concerte pentru orchestră:
  - a) cu evidențierea unor soliști permanenți,
  - b) fără evidențierea unor instrumente solistice permanente.

E. Sambriș consideră că „pentru o înțelegere mai profundă a metodei concertante trebuie examinat în toate amănunțele principiul dialogului și formele de manifestare artistică a acestuia la toate nivelurile culturii” [17, p. 11], argumentându-și opinia prin trimiterea la opiniile numeroșilor muzicologi (M. Lobanova, A. Utkin, M. Tarakanov ș.a.) care consideră principiul dialogului ca unul fundamental pentru genul de concert. Reieșind din aceasta autoarea își propune să determine „legitățile dialogului ca tip de gândire artistică și să argumenteze particularitățile concertării de tip nou, ce se manifestă la nivel de macrodialog și microdialog” [18, p. 22]. E. Sambriș examinează toate cele 19 concerte compuse pentru diferite instrumente semnate de A. Eshpay.

Genul de concert instrumental constituie un teren propice atât pentru căutările și experimentele compozitorilor cât și pentru manifestarea potențialului artistic al interpreților, precum și pentru aplicarea abilităților analitice ale cercetătorilor. Aceasta o demonstrează din plin și studiile muzicologilor din Republica Moldova consacrate lucrărilor concertante.

#### Referințe bibliografice

1. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2008.
2. GREENBERG, R. *The Concerto. The teaching company*. [online]. 45 p. [citată 16.02.2011]. Disponibil pe Internet: <[http://www.teachersyndicate.com/documents/oct\\_2010/TTC%20Guidebooks/Concerto.pdf](http://www.teachersyndicate.com/documents/oct_2010/TTC%20Guidebooks/Concerto.pdf)>.
3. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК, 2010.

4. ЗАРОДНЮК, О. *Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006.
5. КАЛАШНИК, М. Карнавальность и игра как способы преломления профессионального тезауруса в музыкальном тексте: к проблеме обучения и воспитания учащегося-композитора. **В: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі.** [online]. 2009, № 1, [цит. 27.11.2010], с.157-163. Режим доступа: <[http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc\\_Gum/Pfto/2009\\_1/files/ped\\_01\\_09\\_Kalashnik.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Pfto/2009_1/files/ped_01_09_Kalashnik.pdf)>.
6. АНТОНОВА, Е. *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Киев, 1989.
7. АБРАМОВА, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). **В: Методика изучения музыки XX века.** Кишинев: КГУ, 1985, с. 19-32.
8. АБРАМОВА, Э. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии.* Метод. разработка по курсу История молдавской музыки. Кишинев: КГУ, 1988.
9. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate.** Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 703-732.
10. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга.* Кишинев: Литература Артистикэ, 1981.
11. КЛЕТНИЧ, Е. *Соломон Лобель.* Москва: Советский Композитор, 1973.
12. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество.* Кишинев: Pontos, 2000.
13. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.
14. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару.* Кишинэу: Tipografia centrală, 2000.
15. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale în lumina tradiției românești.* Chișinău: ARC, 1998.
16. MIRONENCO, E.; ȘEICANU, V. *Gheorghe Mustea: Profil muzical.* Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.
17. САМБРИШ, Е. *Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога*: дис. д-ра искусствоведения. Кишинэу, 2011.
18. SAMBRIS, E. *Concertele instrumentale ale lui A. Eshpay: concepția genului și problema dialogului* : autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2011.

### III. Operă

#### ÎNCEPUTURILE TEATRULUI LIRIC PROFESIONIST ROMÂNESC: OPERA PETRU RAREȘ DE EDUARD CAUDELLA

THE BEGINNINGS OF ROMANIAN PROFESSIONAL LYRIC THEATR:  
OPERA PETRU RAREȘ BY EDUARD CAUDELLA

**ELENA NISTREANU,**  
doctoranda, lector asistent,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Acest articol este dedicat analizei minuțioase a partidei eroului Petru Rareș din opera omonimă de E. Caudella. Această operă ocupă un loc important în dezvoltarea teatrului liric național, însă în cercetările muzicologice lipsește o examinare completă a acesteia. În acest articol va fi investigată cât dramaturgia și compoziția, atât și partida vocală a tenorului. Vor fi cercetate: arii, duete, ansambluri. Mesajul patriotic al operei este redat cu forță de convingere în amplele scene de masă, în cântecele care exprimă dragostea de libertate a poporului.*

**Cuvinte-cheie:** operă, compozitor, rol central, partidă vocală, arie, duet, leitmotiv, ambitus, tesitură, diapazon, bel canto, recitativ, tonalitate, interval, plan armonic, intonații, ritm, mod major / minor, timbru vocal.

*The present article is dedicated to a thorough analysis of the leading part from the opera "Petru Rareș" by Eduard Caudella. This opera occupies an important place in the development of the Romanian Lyric Theater, but a comprehensive analysis of musicological literature in the field is missing. Thus, this issue became paramount for the research realized in this article. Here, have been thoroughly reviewed the drama, composition and especially the tenor vocal part, which has several representations: arias, duets, ensembles. The patriotic message of the opera is conveyed with force of conviction in ample mass scenes in the songs that express the people's love of freedom.*

**Keywords:** work, composer, leading role, voice part, area, duet, leitmotiv, ambitus, countersunk, range, bel canto, recitative, tone, interval, harmonic plan, intonations, rhythm, major / minor mode, vocal timbre.

Prima jumătate a veacului al XIX-lea este epoca în care se constituie cultură românească muzicală în spirit vest-european. După o lungă și tiranică dominare a artei orientale, primele încercări în acest sens sunt timide, ele reflectă însă nevoia artiștilor de a asimila cultura occidentală și de a afirma specificul național. Procesul s-a desfășurat în condiții politice foarte grele, căci suzeranitatea otomană, domnitorii fanarioți, ocupațiile rusești și austriece și-au pus amprenta asupra repertoriului muzical laic.

În perioada de naștere a teatrului muzical național, când Ioan Andrei Wachmann<sup>1</sup> scrie opera *Braconierii*, Ludovic Wiest compune baletul *Doamna de aur*, George Stephănescu<sup>2</sup> scrie parțial operele *Brâncoveanu* și *Petra*, iar Mauriciu Cohen-Lânariu face încercările sale lirice, operele *Mazepa*, *În ajunul nunții* și *Insula florilor*, mai puțin cunoscute, precum și *Meșterul Manole*, operă în trei acte pe un libret propriu. E. Caudella își îndreaptă privirea asupra

<sup>1</sup> În 1835, Ioan Andrei Wachmann a inițiat învățământul muzical în București *Școală de Muzică vocală și instrumentală*. Din inițiativa lui Ioan Andrei Wachmann și a lui Ludovic Wiest, în 17 decembrie 1851 a fost înființat *Conservatorul de Muzică* din București, al cărui director a fost numit. În perioada 1852–1858 a fost director al *Teatrului Național* din București.

<sup>2</sup> A fost inițiatorul reprezentațiilor de operă în limba română și fondatorul a trei societăți lirice premergătoare Operei Române.

momentelor fundamentale ale existenței poporului român cu orientare generală spre valorile naționale, afirmate în operele *Hață Răzeșul* (1872) și *Olteanca* (1880); demonstrează influența liedului și a romanței romantice în opera *Hatmanul Baltag* (1884) despre ce mărturisesc aria Zulniei din actul I și romanța Hatmanului. Compozitorul axează acțiunea pe sentimentul de dragoste în *Beizadea Epaminonda* (1885), în care Zamfir și Zinca înving toate obstacolele spre a fi fericiți; conturează conflictul dintre țărani și boieri în opera *Fata Răzeșului* (1872), utilizând citate folclorice autentice; folosește modelul francez de **Grand Opéra**, în opera *Dorman* sau *Romanii și Dacii*.

Sinteza deplină a realizărilor lui E.Caudella, cele mai importante pe plan artistic, se regăsește în drama istorică pe subiect național – opera *Petru Rareș*, care va avea un puternic ecou în posteritate și prin care compozitorul se autodefineste, dobândind o identitate inconfundabilă. Această operă reflectă specificul psihologic al poporului român, accentele semantice fiind puse asupra luptei pentru existență, pentru dreptate și libertate.

Opera în trei acte *Petru Rareș* de E. Caudella (compusă între anii 1883 –1889, luna decembrie, montată abia în 1900 la 2 noiembrie la Teatrul Național din București) a îmbogățit tezaurul muzical românesc cu o dramă romantică națională, fiind cea mai importantă creație din punct de vedere ideatic și muzical din câte s-au scris până atunci în domeniul teatrului liric românesc. Caudella recurge la toate procedeele din arsenalul operistic cunoscute lui. Muzicianul a dispus și de un libret de calitate, scris de T. Rehbaum și A. Steerman după o nuvelă de N. Gane<sup>3</sup>, dominat de fapte istorice autentice, nefiind lipsit însă de unele abateri de la evenimentele reale. În anii '70 ai sec. XX, opera a fost readusă în actualitate de Teatrul Muzical din Galați, critica muzicală de atunci vorbea de unele aspecte mai generale, precizând: „Acum, după ce am asistat la spectacolul gălățean, suntem convinși că evenimentul trebuia să se producă mai demult, pentru că avem șansa, poate nebănuită și nesperată, ca această lucrare, de o covârșitoare însemnătate în istoria teatrului liric românesc, să fie o operă **bună**, care se urmărește cu plăcere și chiar cu încordare sufletească, cu nobilă înfrigurare. Ea merită din plin să fie cunoscută de toată suflarea românească – pentru că astfel se dovedește că, pe o linie paralelă cu operele lui M. Glinka, S. Moniuszko, B. Smetana, F. Erkel, școala muzicală națională de la noi a produs în veacul trecut lucrări realizate, cu trăsături specifice marcante și ținând pasul cu cuceririle stilistice ale vremii” [1].

Pe scena Teatrului de Operă și Balet din Republica Moldova, *Petru Rareș* a văzut lumina rampei la 29 aprilie 1990, într-o singură reprezentare. Cele șase roluri centrale au fost interpretate de: M. Muntean – *Rareș*; V. Dragoș – *Ștefăniță*; N. Covaleov, V. Cojocar, I. Paulencu – *Nichita*; B. Godin, I. Cvasniuc, B. Materinco – *Marin*; A. Rodrigues, N. Usenco – *Tudora*; Larisa Brumă, Maria Popescu – *Ileana*. De asemeni, pentru buna realizare a spectacolului, și-au depus efortul: dirijorul – A. Mocealov, regizorul – E. Platon, pictorul-scenograf – P. Balan, maestrul de cor – A. Movilă, maestrul de balet – E. Gârneț, dirijorul secund – I. Florea, regizorul secund – L. Alioșina.

Montarea la Chișinău a acestui subiect istoric reprezentativ pentru evoluția națională a Moldovei a fost dictată de conotația politică a republicii, care avea de depășit o perioadă responsabilă în afirmarea sa pe arena politică europeană. Lupta pentru promovarea valorilor

---

<sup>3</sup> În nuvela *Petru Rareș* a lui N. Gane (1838-1916), pe fundalul acțiunilor literare de răpire și eliberare a frumoasei Ileana, de îndrăgostire dintre ea și Petru Rareș, este evocat momentul istoric al venirii lui în tronul Moldovei (1527). Fiu natural al lui Ștefan cel Mare și al Mariei, descendentă din neamul boierilor Cernat, căsătorită cu un târgoveț din Hârlău, Petru Rareș a fost așezat de istorie la loc de mare cinste pentru personalitatea sa de vrednic voievod.



naționale, ce penetra întreaga suflare intelectuală a anilor '90, determină firesc selectarea subiectului dramei istorice *Petru Rareș*, pentru valorificarea crezului spiritual al cetățeanului unui stat independent, cu un trecut istoric valoros. Opera *Petru Rareș*, concepută ca o dramă istorică, surprinzând probleme sociale de mare însemnătate, este orientată către tipul de operă patriotico-eroică, o muzică ce dezvăluie suferința și dezamăgirea mulțimilor, provocate de Ștefăniță și de curtenii săi, tirania acestuia. O.L. Cosma observă cele două tabere net diferențiate: „Conflictul principal este de natură socială, o categorie țintește să instaureze libertatea, prin desființarea tiraniei, pe când cealaltă caută să mențină despotismul și robia. Dacă domnitorul și boierii sunt prezentați în momente de petrecere, la vânătoare, păturile de jos sunt în permanentă preocupare de a găsi mijloace pentru izbăvirea țării și proclamarea libertății” [2].

În cadrul operii *Petru Rareș* apar unele elemente dramatice modificate, în comparație cu lucrările anterioare ale compozitorilor români, apar noi dimensionări ale scenelor care influențează echilibrul formelor, echilibru care pe alocuri îl simțim amenințat. Spre deosebire de opera clasică unde, de regulă, numerele sunt închise, în teatrul liric romantic fluxul sonor se desfășoară aproape neîntrerupt. Eduard Caudella nu este adeptul soluțiilor radicale, nu înlătură total tradiția, ci adoptă principiul regenerării părților constitutive ale spectacolului de operă.

Opera începe cu o scenă într-o poiană din pădure, unde tineri și tinere se prind în jocuri cu cântece<sup>4</sup>. Corul interpretează un imn al naturii: „*Ce vară caldă, natura întreagă râde zglobie...*” (p.2)<sup>5</sup>. Doar Petru este retras, gânditor, preocupat de soarta țării, pe care Ștefăniță o îndreaptă spre ruinare. Menționăm apelarea autorului la leitmotive începând cu preludiul orchestral unde răsună o generoasă idee muzicală, expusă apoi de personajul principal Petru; așa-numitul leitmotiv al *răsăritului de soare* este reluat în scenele de amploare din primele două acte și în scena întâi din actul trei, constituit dintr-o melodică pregnantă din punct de vedere ritmic cu un ambitus mare, în care nu lipsesc nici ecouri ale cântecului orășenesc.

Prima caracteristică muzicală a eroului este prezentă chiar la începutul operii – **Actul I, scena 1**. Sunt fraze pline de durere, redată atât de *Moderato assai Rubato*, cât și de planul armonic predominant minor: *la minor, fa-diez minor, mi minor*. Intonațiile de suspin vor fi încadrate într-un alt leitmotiv de expunere meditativă, bazat pe un mod minor din patru secunde mici și două secunde mărite, plasate între treptele III – IV și VI – VII, care îl caracterizează pe eroul central. Acest leitmotiv este încadrat în arioso (cu textul: „*Gândeam că țara e-n nevoi*”...), având un caracter simbolic, omagiind figura luptătoare a lui Ștefan cel Mare. Momentul dat este susținut de un ritm sacadat și variat, expunerea tonal-armonică având un caracter modulatoriu neașteptat. După aceste fraze scurte, dar foarte expresive, urmează *Balada lui Petru* (p.26), tonalitatea de bază fiind *Re major*, în tempoul *Allegretto*. Este un cântec de vitejie, reproducând trecutul glorios al lui Ștefan cel Mare: „*A plecat la vânătoare Ștefan cel cu șapte vieți*” (p.27), însă vânătoarea avea să fie asupra dușmanilor. Melodia corespunde textului literar și, astfel, capătă un caracter eroic, în care se remarcă prezența unei melopei încredințate fluiерului cântând *rubato melismatic*. Planul tonal este foarte dinamic: *Re-bemol major* trece în *mi minor*, care devine treapta a doua a tonalității de bază *Re major*. Doar în c.18, p.27 apare sunetul *si bemol*, care duce la dubla dominantă, urmată de cadența tradițională și de tonica modului *Re major*, ca apoi să moduleze în *Si-bemol major* (p.28), să treacă în minorul omonim al tonalității de bază,

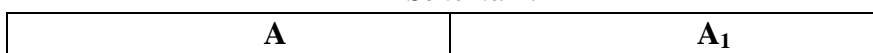
<sup>4</sup> Pe coperta interioară a partiturii, Eduard Caudella a indicat personajele: Ștefăniță, domn al Moldovei (bariton), Nichita, boier, castelan al palatului Socola (bas), Tudora, fiică a unui boier exilat (mezzo-soprană), Marin, vasal al tatălui ei (bariton), Petru Rareș, pescar (tenor), Ileana (soprană), un soldat (bas), boieri, soldați, țărani și țărance. Acțiunea se desfășoară la începutul sec. XVI, pe vremea domniei lui Ștefăniță Vodă, urmașul la tron al lui Bogdan.

<sup>5</sup> Sunt indicate paginile din clavier.

adică în *re minor* (c.20), urmând modularea în tonalitatea dominantei *La major* spre tonalitatea de bază *Re major*.

Următoarea secțiune (c.21) reprezintă *cupletul 2* al *Baladei*, care se repetă cu exactitate, doar sfârșitul este lărgit cu un adaos jucând rolul de frază finală. Putem concluziona că acest număr este scris într-o formă tipică de lied, compusă din două strofe (Schema 1). În finalul acestui număr este realizată o modulație într-o tonalitate nouă *Sol major* în interpretarea corului, care vestește apropierea vânătorilor.

Schema 1.



**Scena 2-a** se deschide cu un duet duios între Petru și Ileana, introducerea orchestrală sunând în *La-bemol major* cu un semiton mai sus decât tonalitatea precedentă, care va deveni viitoarea dominantă în tonalitatea prezentării Ilenei, adică *Re-bemol major*. Trezește interes mișcarea tonală continuă din acest fragment, linia melodică modulând din nou, de această dată în *Fa major*, prin *si-bemol minor*. Replica lui Petru este realizată foarte expresiv, grație intervenției nepregătite a tonalității *do minor*. Dezvoltarea armonică decurge, de la *sol minor* și *La-bemol major* (*Moderato*, c.27 p.38) până la *Do-bemol major*. În continuare, maniera interpretativă se schimbă radical, de la eroismul patetic precedent, trece în *tranquillo misterioso*, ceea ce se datorează textului literar. În acest fragment, Petru relatează despre taina care i se va deschide la douăzeci de ani.

*Cupletul 2* al duetului (din p.41, c.29) vine cu o schimbare variațională a liniei melodice și a expunerii tonal-armonice, care începe în același *La-bemol major*, dar este transpus foarte repede în *Mi-bemol major* cu inflexiuni. Următorul, cel de-al *treilea cuplet*, metamorfoză ritmică: același material melodic este expus de triolete în tonalitatea inițială *La-bemol major*. Următoarea apariție a Ilenei (c.32, p.44) aduce schimbarea tempoului în *Moderato*, unde și factura orchestrală este mai modestă în comparație cu *Tutti* din intervențiile lui Petru. Linia melodică a lui Petru este împresurată cu sărituri intervalice permanente la cvartă perfectă ascendentă și descendentă, ce constituie o dificultate interpretativă. Ultima secțiune al duetului se axează pe interpretarea în unison la octavă cu o structură armonică tradițional romantică cu multe inflexiuni: de la *Fa major* la *Do major*, care este de fapt dominantă reținută a modului *Fa major* doar cu lipsa sunetului *fa* în bas și care, brusc, trece în *La-bemol major* (p.49), aceasta din urmă fiind treapta a treia coborâtă din *Fa major*, tonalitatea predominantă rămânând totuși *Fa major* la măsura de 6/8.

**Scena 3** ne prezintă doi protagoniști noi: Tudora, fiica unui boier, trimis de Ștefăniță în exil, unde și moare, și Marin, vasal al tatălui ei. Urmează cântecul de jale al Tudorei, anticipat de un recitativ, prea desfășurat, care subliniază momentul dramatic al textului : „*Mort, de jale s-a stins...de-atâta chin și plâns*”(p.64). În acest fragment, autorul îi adresează lui Petru fraze scurte, dar importante (din punctul de vedere al dramaturgiei operei) și dificile (din punct de vedere interpretativ). Toate intervențiile lui cuprind o notă interogativă. Aici domină maniera recitativă, în comparație cu evoluările precedente ale lui Petru axate pe *bel canto*.

**Scenele 4 și 5** cuprind *Corul vânătorilor* ce însoțește alaiul domnesc, cu bogate elemente ornamentale și dialogul în *stretto* din momentul de vânătoare, fiecare personaj susținându-și punctul de vedere. În cursul **scenei 6**, Petru este prins la vânătoare pe întinderile domnești. Petru din nou este într-o expunere mai mult recitativă, de această dată, Caudella preia experiența

operei germane, anume a celei wagneriene – cântarea silabică, unde fiecare silabă este atribuită unui sunet aparte. Această manieră este utilizată de Caudella pentru a intensifica situația dificilă în care s-a plasat Petru, mărturie fiind replicile sale interpretate *Allegro agitato*: „*Dar ce vreți? Ce rău v-am putut eu face?*”. Următoarea secțiune (de la p.116) ne convinge de inspirația profundă a autorului din tradiția declamațiunii vocale germane, prin utilizarea mai multor salturi intervalice: *mi*<sup>1</sup>-*sol*<sup>1</sup> ascendent; *mi*<sup>1</sup>-*si* descendent; *re*<sup>1</sup>-*fa diez*<sup>1</sup> ascendent, toate în tonalitatea de bază *mi minor* cu inflexiuni în tonalitatea dominantei *si minor*, precum și de armonia specifică creației romanticilor germani: C.M. von Weber, H. Marschner, R. Wagner.

**Scena 7.** Stăruințelor imploratoare ale Ilenei, pentru a-l elibera pe Petru, Ștefăniță le dă ascultare, cu condiția că aceasta o să devină soție lui. La împotrivirile Ilenei, Ștefăniță ordonă eliberarea lui Petru și duce fata la curtea sa. Aici apare Petru într-un cvartet (începând din c.89) alături de Ileana, Ștefăniță și Nikita (ajutorul lui Vodă). Partida vocală a eroului central este cea mai complicată, în comparație cu celelalte, înzestrată cu salturi enorme de nonă, mișcare descendentă, diapazon imens, toate folosite pentru a demonstra starea emoțională complicată a eroului. Uneori partida lui Petru răsună în canon cu partida Ilenei, demonstrând unitatea lor spirituală. În **Scena 8** mulțimea se opune abuzurilor domnitorului și jură, în frunte cu Petru, că se va răzbuna. Introducerea orchestrală oglindește starea sufletească a lui Petru, răsunând sumbru, cu o notă de disperare *Piu sostenuto i meno mosso* în tonalitatea de bază *la minor*, însă din c.104 apar intonații nespecific manierei nobile de arie, ci mai mult amintesc de cele a romanței.

**Actul II, scena 1** reprezintă tabloul din curtea castelului Socola, unde gardienii joacă zaruri și fac glume. Astfel se remarcă muzica veselă și legănată în măsura de 6/8, concepută în forma *ABA*, care amintește stilistic de „câmpul” sonor caracteristic operei *buffa*. Raportul tonalităților: *Fa major* – *A*, și *La-bemol major* – *B* îi conferă o oarecare prospețime, structura ritmică aduce unele ecouri de tarantelă.

**Scena 2.** Ileana, prizoniera lui Vodă, este înconjurată și admirată de soldați. Aici compozitorul colorează partitura cu muzică de divertisment și crează tensiune prin suprapunerea contrastantă între cântecul soldaților și protestele fetei. În **Scenele 4-5** tânărul boier Marin, împreună cu Tudora, se strecoară cu tariful de lăutari în castel pentru a-i ajuta Ilenei să evadeze. Muzica se fragmentează în dialogul dintre cei doi pe fundalul unui cor, care intonează un cântec de petrecere: „*O, dați-mi vin să scap de suferințe*”(p.37). Acest ansamblu nu poate fi apreciat ca reușită a autorului. Intenția compozitorului pare a fi crearea unei muzici la modă, prelungind divertismentul și solicitând din plin resursele corului bărbătesc.

În cadrul **scenei 7**, Ileana și Tudora sunt gata de evadare. În aceste pagini întâlnim un terțet între Ileana, Tudora și Marin (*misterioso și piano*), care amintește ansamblurile comice de G. Rossini. Evadarea Ilenei a eșuat în **scena 8**, soldații recunoscând-o în hainele bărbătești.

Urmează scena dintr-o regiune muntoasă (**scena 10**). Noaptea, Petru este cuprins de un vis uimitor: se visează domn al Moldovei. În contextul întregului act, scena *Visului lui Petru Rareș* se detașează atât prin contextul literar, cât și prin cel muzical. Este un contrast binevenit, un portret muzical „creionat” cu sensibilitate. Introducerea este de o reală savoare armonică. În cele patru măsuri inițiale, sunt enumerate tonalitățile: *Do major*, *Re major*, *mi minor*, *Re major*, *Fa major*, *fa-diez* cu septima micșorată, sunt savuroase și originale, arătând o „sclipitură” dintr-un alt Caudella, desprins de obsesia majorului și minorului clasic, a modulațiilor care repetă la nesfârșit un număr restrâns de procedee și care subordonează, în general, melodia, împingând-o către un recitativ excesiv ce marchează de-a lungul operei o inevitabilă monotonie. Recitativul silabic, dar totuși cantabil în tempo *Andantino*, este scris în tonalități minore, cu utilizarea

alterațiilor și cromatismelor pe fundalul de tremolo orchestral. Secțiunea care urmează *Trezirea lui Petru* (p.108) este marcată cu indicația *Piu animato* și transformarea factuală: de la un tremolo *tutti* la un bas evidențiat. Compozitorul utilizează un duet neobișnuit între partida tenorului și în partida contrabasului. Partida contrabasului nu mai are funcția de acompaniament, ci de comentator al sentimentelor, al gândurilor eroului. În continuare, avem o nouă schimbare de caracter (*Marciale*) în tonalitatea *La major* (p.109). Aici, se vehiculează cu intonații patetice și eroice nelipsite de bravură și încărcătură emoțională. Este un marș cu un diapazon mediu, compus în forma de lied: două strofe cu câte două propoziții (strofa **1**: p.109-111, strofa **2**: p.111-113).

O nouă tentativă de eliberare a Ilenei (*scena 11*) este organizată de Petru, care are rolul de agitator. În ritmul aceluiși marș, de această dată în tonalitatea *Re major*, eroul se adresează confrăților săi. Cu un salt ascendent la interval de sextă, Petru trezește poporul la răscoală: „*Să mergem, căci iată sfânta zi*” (p.111, c.74). În episodul următor (*scena 12*), urmează un dialog între Petru și Marin, după care cel din urmă este înlocuit de Tudora, păstrându-se același caracter dialogat, susținut de un ritm punctat în registrul acut. Acest duet se dezvoltă în continuare în unisonul octavic, începând în *Si-bemol major*. De aici urmează un șir de inflexiuni: tonalitatea de bază *Si-bemol major* trece prin *Fa major* apoi prin *Do major* ca să se stabilească, până în c.83, în tonalitatea *Fa major*. **Actul II** se încheie într-o atmosferă de imn, afirmând hotărârea tuturor răsculaților de a o elibera pe fată și de a pune capăt domniei tiranului.

Cele mai de seamă repere din **Actul III** sunt: aria *Dorul Ilenei*, scenele de masă, *Marșul* și *Corul oaspeților*, baletul bazat pe o melodie de brâu și o horă. Din punct de vedere tonal, acest act debutează în *sol minor* (aria *Dorul Ilenei* din *scena 1*), cu treapta a IV-a alterată ascendent ca și în **Actul I**. Aria dată seamănă cu melodiile de doină. Aici reîntâlnim ecouri de fluier și de rubato melismatic (ca și în *Balada lui Petru* din **Actul I**). *Scena 2* debutează cu un duet între Ileana și Petru, care păstrează ritmul punctat în tempoul *Moderato*. Partida lui Petru este împresurată din nou cu salturi considerabile, chiar de la început având un salt de o octavă (*sol* și *sol<sup>1</sup>*). Acest duet se produce în lipsa protagonistului pe scenă, Ileana aflându-se în castel, iar Petru afară (după culise). Liniile melodice sunt foarte diferite: Ileana are doar replici de recitativ, cu numeroase salturi, iar în partida vocală a lui Petru, persistă totuși o manieră mai mult cantabilă. În *scena 3*, Petru reușește să pună mâna pe un mesaj al lui Ștefăniță. Frazele scurte ale lui Petru nu sunt lipsite de intensitate dramatică, fiind susținute de un fundal modal tradițional: *Fa major*, *Re major*, *Sol major*, *Do major*, finalizând cu septacordul major de la *La*. O nuanță pe care o putem menționa vizează utilizarea pe larg a juxtapunerii de septacorduri majore de la: *sol diez*, *fa*, *do*, ceea ce denotă un pas spre avansarea expresiei muzicale.

Odată cu *scena 5*, Caudella reia muzica de divertisment printr-un marș urmat de *corul oaspeților*, scris în formă bipartită de tip *AB*. După un episod coregrafic (hora), scena se încheie simetric prin readucerea celor două idei muzicale: *corul oaspeților* și *marșul*. În *scena 8*, Petru îi întâmpină pe Tudora și Marin. Frazele protagonistului sunt glorioase, fiind însoțite de juxtapunerea septacordurilor majore: *la*, *re*, *fa*. Textul literar dictează maniera interpretativă axată pe prosodia puternică, ceea ce explică starea psihologică a eroului.

Ileana aduce dovada scrisă într-un act lăsat de Ștefan cel Mare (*scena 9*). Boierii îl recunosc pe Rareș ca urmaș legitim al lui Ștefan. La aceste mărturii, Petru rămâne înmărmurit, visul lui, tăinuit de mulți ani, a devenit o realitate. Intervențiile lui vocale sunt cuprinse de atât entuziasm, executate în manieră declamatorie, reținute în registrul acut al sunetelor *la<sup>1</sup>-sol<sup>1</sup>-mi<sup>1</sup>*,<sup>1</sup> susținute de acordurile tonalităților *Fa major*, *Do major*, *Re major*, *Mi major*. Rareș cântă cu

unduișoare: „*O soartă, azi ai luminat al țării drum îndurerat*” (p. 113), păstrând aceeași manieră declamatorie și ritm punctat, în cadrul inflexiunilor modulatorii de la: *Sol major, Re major, Mi major* la *Do major*.

Finalul operei, apoteotic, în *Re major*, se arcuiește pe textul: „*Trai lung, trai lung, fii domn puternic și neînvins*” (p. 116), interpretat de corul bărbătesc. Scriitura armonică, cu toate că în ansambluri este tributară unor procedee banale și lipsită de înlănțuiri modale, uneori devine totuși mai expresivă grație utilizării acordurilor de septimă micșorată și nonă. O. L. Cosma precizează: „Opera Petru Rareș, prin specificul ei, se încadrează perfect în cadrele operei romantice, atributele ei se revendică în arsenalul romanticilor: subiect istoric reflectând viața poporului, dragostea pentru natură, redarea trăirilor psihologice cu nuanțe variate. Se identifică elementele romantice și în muzică: balada, corul vânătorilor, procedee descriptive, coloritul orchestral, și, mai presus de toate, pitorescul folclorului” [2].

Opera a beneficiat de un stil modern pentru epoca compunerii ei, lucru care i s-a reproșat în cronicile de la premieră. Mesajul patriotic al operei este redat cu forță de convingere în amplele scene de masă, în cântecele care exprimă dragostea de libertate a poporului. Recitativul declamatoriu, mânuit cu îndemănare componistică, leagă numerele muzicale și asigură unitatea partiturii. Diversitate de forme utilizate – *balada, monologul dramatic, aria, arioso, cântec de păhar*; rolul acordat ansamblurilor vocale denotă stăpânirea meșteșugului componistic, a mijloacelor de expresie specifice genului. Corurile sunt și ele de diferite expresii – *de vânătoare, eroic, de slăvire, liric*. Există și leitmotive. Una din principalele teme ale operei, denumită de contemporani leitmotivul „*răsăritul soarelui*”, dovedește caracterul omogen prezent în partitură (spre deosebire de alte lucrări al căror limbaj este mai puțin unitar), numerele închise alternează cu scene cursive, iar orchestra dobândește un pronunțat rol în evoluția dramaturgică.

### Referințe bibliografice

1. HOFFMAN, A. *Petru Rareș de Eduard Caudella la Teatrul musical din Galați*. In: *România liberă*. 1977, 7 ian.
2. COSMA, O. L. *Opera românească*. București: Editura Muzicală, 1962.

## EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC DIN REPUBLICA MOLDOVA PRIVITĂ PRIN PRISMA GENULUI: ANII 1850-1980

THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN OPERA – A GENRE PERSPECTIVE: 1850-1980

**DIANA COMAN,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul Dianei Coman este dedicat evoluției teatrului liric național. Autoarea identifică trei perioade diferite în istoria operei: proa etapă reflectă premisele apariției genului în cultura muzicală națională (1850-1950). Pe parcursul celei de a doua perioade (1950-1980) au fost asimilate anumite modele canonice ale genului operistic. După 1980 se poate constata procesul de suprapunere a soluțiilor canonice cu cele acanonice. Autoarea analizează specificul de gen al celor mai reprezentative mostre montate pe scena Teatrului Național de Operă și Nalet pe parcursul primelor două perioade.*

**Cuvinte-cheie:** teatrul liric, operă comică cu dialoguri vorbite, dramă istorică de orientare romantică, dramă eroică, drama lirică, operă-basm, tragedie lirică, dramă lirico-psihologică.

The article by Diana Coman is dedicated to the evolution of the national opera. The author determines three different stages of the national opera history: the first stage refers to the premises of the opera genre formation within the national musical culture (1850-1950). During the second stage (1950-1980) some basic genre models had been assimilated. Since the 1980s we notice the overlap of canonic and non-canonic genre solutions. The author analyzes the specific genre of the most representative opera works that appeared on the stage of The National Opera and Ballet Theatre during the first and second stages of the evolution of the national opera.

**Keywords:** lyrical theatre, comic opera with spoken dialogue, romantic orientated historical drama, heroic drama, lyrical drama, opera-fairy tale, lyrical tragedy, lyrical-psychological drama.

În evoluția teatrului liric național pot fi identificate trei etape diferite. **Prima etapă** reflectă *premisele apariției genului de operă* (acest proces îndelungat ocupă un secol - de la anii 50 ai secolului XIX – până la anii 50 ai secolului trecut). **Perioada a doua** poate fi definită ca *etapă de asimilare a canoanelor de gen*, ca o încercare de a crea și de a monta creații lirice ce aparțin diferitelor varietăți de gen. Începând cu anii 1980 ai secolului trecut putem vorbi despre procesul de *suprapunere a soluțiilor canonice cu cele acanonice*. Anume așa poate fi definită esența **etapei a treia** în evoluția teatrului liric autohton. Vom formula succint trăsăturile caracteristice pentru creațiile de operă ce aparțin primelor două din etapele sus menționate (a treia perioadă va constitui subiectul unui alt articol).

Pe parcursul **primei etape** de dezvoltare operei naționale se formează unele premise ale apariției primelor exemple cum ar fi opera *Baba Hîrcă* de Alexandru Flechtenmacher în 1848, ce marchează prima apariție pe scena lirică a genului de **operă comică cu dialoguri vorbite**. Menționăm faptul, că această tradiție n-a fost preluată și dezvoltată în viitor, genul comic rămânând în bună parte neacoperit în perioada ulterioară a dezvoltării teatrului autohton de operă, iar singura **opera comică** *Păcală și Tîndală* de Vitalie Verhola nu a fost montată.

O altă creație operistică din prima etapă – *Petru Rareș* de Eduard Caudella – ap are în 1889 și corespunde tuturor cerințelor de gen: calitățile limbajului muzical, maturitatea dramaturgiei muzicale, integritatea partiturii etc. Sub aspectul genuistic ea este tratată de către muzicologii din România ca **dramă istorică de orientare romantică** [1, p. 44] în care un rol important aparține declamației, iar portretele personajelor sunt realizate foarte variat din punct de vedere muzical. Compozitorul de asemenea utilizează foarte dozat tehnica leitmotivelor. Remarcăm că creația operistică a lui E. Caudella în general, și opera *Petru Rareș* în special (anul premierei fiind 1900) marchează o tranziție foarte importantă a teatrului muzical național românesc către școala de compoziție a secolului XX.

Și în Basarabia, la începutul secolului XX, se atestă unele încercări în domeniul creației lirice. Este vorba de opera *Bradul* (*Ёлка* pe motivele povestirilor lui F. Dostoevski, H.Ch. Andersen și G. Hauptmann) a compozitorului Vladimir Rebikov, compusă în 1900 și montată cu succes pe scene din Moscova, Harkov, Praga (premierea a fost realizată la Moscova de antrepriza lui M. Medvedev pe 30.10.1903). O altă încercare destul de reușită în domeniul teatrului liric – **opera pentru copii** *Greierul și Furnica* (*Смрекоза и мывавеў*, după fabula lui I. Krîlov) a fost realizată de discipola Conservatorului din Moscova Cleopatra Hrșanovski [2, p. 7].

**Etapă a doua** a evoluției teatrului liric autohton începe concomitent cu înființarea în 1957 a Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Astfel au fost create condițiile potrivite, care au stimulat și procesul componistic din domeniu. Prima opera autohtonă *Grozovan* semnată de David Gherșfeld (libret – V. Rusu) prezintă un fenomen destul de interesant sub raportul genului. Astfel, L. Guțanu afirmă că *Grozovan* reprezintă **o dramă eroică** a cărei subiect se bazează pe evenimente istorice. Autoarea propune următoarele criterii pentru determinarea

genului: *natura subiectului și criteriul estetic* [3, p. 50]. Alți cercetători subliniază linia **eroico-populară** ca o componentă genuistică esențială a acestei opere. În plus, un rol important capătă influența **dramei muzicale** a lui M. Musorgski prin includerea scenei din cârciumă realizată după modelul scenei omonime din *Boris Godunov*. Prima opera a lui D. Gherșfeld denotă asemănări cu dramele lui Musorgski și prin tratarea multilaterală a poporului ca unui erou colectiv: în opinia lui Z. Stolear „aici putem găsi și un element tragic (suferința poporului) și eroico-dramatic (lupta lui), și cotidian (obiceiuri, festivități, dansuri)” [4, p. 79]. Trăsăturile **operei epice** tratate la nivel de dramaturgie și compoziție semnaleză și E. Kletinici. Dezvoltarea subiectului se realizează pe baza „expoziției dispersate și a expunerii puțin întârziate a nodului subiectului. Un alt procedeu prezintă a.n. expoziția indirectă” [5, p. 29]. Un alt argument în pofida influenței genului de operă epică asupra dramaturgiei muzicale din *Grozovan* constă în faptul că, dezvoltarea subiectului are nu doar una, ci o serie întreagă de apogeuri. Printre alte influențe genuistice, după cum afirmă A. Beilina, se resimt și ecourile **dramei muzicale veriste**. Astfel, leitmotivul Roxandei se bazează pe țesătura vocal-orchestrală pucciniană, inclusiv „coincidența melodiei vocale cu melodia care sună în orchestră, și miscarea prin cvartsectacorduri paralele” [6, p. 296]. Mai mulți cercetători au menționat și influența creației operistice a lui G. Verdi, găsind niște paralele directe: spre exemplu, scena din Tabloul VIII are tangențe cu scena lui Radames cu Amneris din ultimul act al operei *Aida*, iar linia subiectului Florica-Roxanda seamănă cu relațiile Amneris - Aida. În dramaturgia operei *Grozovan* un rol semnificativ revine sferei coregrafice și scenelor orchestrale. Cel mai mare interes în acest sens prezintă dansurile naționale caracteristice cu participarea corului din Tabloul IV (dansurile haiducilor și ale cazacilor) în care se resimte o anumită influență a dansurilor poloveților din actul II din opera *Kneazul Igor* de A. Borodin, fapt confirmat și de rafinamentul paletelor orchestrale din scenele respective.

Opera *Aurelia* semnată la fel de D. Gherșfeld (1959, libret - V. Șeveliov) poate fi tratată ca prima operă națională a cărei specific genuistic tinde spre **opera de cameră** (prin concentrarea asupra lumii interioare a eroilor, prin numărul limitat al personajelor, prin alegerea anumitor forme tipice caracteristice operei de cameră) și spre **drama lirică** (prin specificul subiectului). Totodată, după A. Beilina, specificul genuistic al operei în cauză constă în îmbinarea trăsăturilor de **operă lirică** (unde predomină duetele de dragoste) cu unele elemente ale **operei epice** (în scene de bătălie și în apoteosul final al operei). În afară de aceasta, lucrarea a lui D. Gherșfeld se bazează „pe dramaturgia formelor mici” [6, p.303], trăsătură definitorie pentru așa numita **operă-Lied** sau **operă-cântec**.

Urmează *Balada eroică* (1960) compusă de Alexei Stârcea (libret - A. Gujel). Sub aspectul genuistic această creație a fost identificată de Z. Stolear ca „**dramă muzicală lirico-cotidiană**” [4, p. 84]. Deși *Balada eroică* ca gen nu prezintă o **dramă muzicală populară**, rolul episoadelor corale în contextul operei rămâne destul de semnificativ, fapt confirmat prin *Corul soldaților răniți* din Tabloul IV, *Corul muncitorilor* din Tabloul V ș.a. Opera Zlatei Tkaci *Capra cu trei iezi* după povestea lui I. Creangă (libret - G. Vieru) apărută în 1967, a devenit prima operă națională pentru copii. Sub aspectul genuistic poate fi definită ca **operă-basm** sau **operă-poveste**. Dramaturgia muzicală se bazează pe îmbinarea numerelor închise cu unele elemente de dezvoltare simfonică. Compozitoarea folosește pe larg sistemul de leitmotive, unele dintre ele fiind expuse prin intermediul mijloacelor orchestrale (leitmotivele *Lupului*, *Urusului*, *Vulpilor*), iar altele – prin mijloacele vocale (*Capra*), uneori transformându-se în numere vocale aparte.

Opera *Casa mare* compusă de Mark Kopytman (libret - V. Teleucă pe baza dramei omonime a lui I. Druță) a văzut lumina rampei în 1968. Drama muzicală a eroilor se desfășoară neconținut, iar limbajul muzical demonstrează o complexitate și o unicitate extraordinară, fiind bazat atât pe folclorul autohton, cât și pe elementele limbajului componistic modern. Susținem opinia lui V. Iuzefovici care formulează specificul genuistic al acestei opere ca „*tragedie lirică*” sau „*dramă lirico-psihologică*” [7, p. 35]. Autorul de asemenea face unele observații importante ce țin de influența genului **de oratoriu**, mai ales, unele paralelisme ce există între *Casa mare* și *Jeanne d'Arc au bûcher* de A. Honegger. Constatăm totuși că structura numerică în *Casa Mare* este depășită, atingându-se un nivel foarte înalt de integritate a materialului muzical prin anumite procedee armonice, tonale, facturale, prin legătura *attacca* între scenele din cadrul tablourilor; principiile de elaborare plenară cu includerea reprizelor se realizează prin intermediul compartimentului *Trăiește-ți viață*, leittema *Perinței*, în special în fragmentele de amploare cu caracter dansant, în introducerile orchestrale la Actele I și III. Cele menționate ne conduc spre concluzia că opera *Casa mare* prezintă un exemplu al genului de **operă lirică** sau **dramă lirică**. Totodată, în dramaturgia creației un rol important îl are corul ca un personaj colectiv ceea ce ne permite să emitem și ipoteza despre prezența în această lucrare a unor trăsături genuistice ale **operei corale**.

După *Casa mare* pe scena teatrului național apare opera *Glira* semnată de Gh. Neaga (1974, libret - Gh. Dimitriu), care se bazează pe o istorie melodramatică din viața vestitului Barbu Lăutaru. Din punct de vedere al abordării structurale în opera lui Gh. Neaga predomină o structură numerică. După Z. Stolear, „Neaga folosește nu doar specificul intonațional sau ritmic al melodiilor populare, dar și păstrează (în mai multe numere) forma lor, particularitățile structurale ale acestor melodii” [4, p. 91]. Astfel, cântecul popular *Eu sînt Barbu Lăutaru* este introdus în întregime ca un număr operistic aparte. Compozitorul reușește să aplice și un sistem de leitmotive, fiecare dintre ele aparținând personajelor operei. Astfel, intonațiile incipiente ale cântecului eroului devin ulterior un leitmotiv, dezvoltat atât în partida vocală, cât și în cea orchestrală. O altă trăsătură specifică a partiturii operei, care dezvăluie unicitatea abordării componistice a lui Gh. Neaga, constă în așa-zisul „*instrumentalism* al gândirii. Acesta a influențat și asupra operei *Glira*, în special, asupra partidelor vocale, care se deosebesc prin structura modal-intonațională complexă, prin tensiunea ritmică, prin apelarea frecventă la limitele tesiturii, prin alte dificultăți tehnice” [4, p. 92-93] - observă Z. Stolear. Din punct de vedere al genului, opera prezintă o **dramă muzicală**, în cadrul căreia tragedia unei persoane aparte se îmbină cu cea socială.

A treia operă compusă de D. Gherșfeld – *Serghei Lazo* (libret - Gh. Malarciuc) – a văzut lumina rampei în 1980. Opera conține șapte tablouri, pe parcursul cărora eroul principal este caracterizat multilateral: în cercul camarazilor, în luptă cu albgardiștii, în sânul familiei. O altă linie a subiectului prezintă un triumf amoros (Serghei-Taisia-Olga), destul de tipic pentru creațiile lirice naționale. În cadrul Tabloului I compozitorul apelează la specificul melodic al folclorului național (colind), iar în alte situații scenice utilizează genurile muzicii ușoare de epocă (romanța Taisiei, poloneza etc.) Cele mai importante scene lirice ale operei, sunt concentrate în cadrul Tablourilor III și V (duetul *O, preafrumoasă Stea a universurilor mele*, aria Olgăi *Scumpul meu, dragul meu*, arioso și cântecul de leagăn al eroinei, *Valsul* din scena nunții). În pofida acestor numeroase incursiuni lirice, sub aspectul genuistic, *Serghei Lazo* este un exemplu de **operă eroică**.



Pe marginea observațiilor făcute anterior putem conchide următoarele. Opera *Petru Rareș* de E. Caudella apărută în 1889 a înființat o tradiție destul de viabilă pentru teatrul național de operă și anume genul de **operă eroică** (sau **drama eroică**) care va fi preluat foarte activ în diferite perioade ale dezvoltării teatrului liric național. Anume această varietate genuistică ocupă locul central pe parcursul **etapei de asimilare a canoanelor de gen**, exemple concludente în acest sens fiind *Grozovan*, *Balada eroică*, *Glira*, *Serghei Lazo*. După E. Mironenco operele *Grozovan*, *Balada eroică* pot fi clasificate ca **opere eroice**, *Balada eroică* dezvoltând și niște trăsături ale **dramei lirice** [8, p. 218], iar *Serghei Lazo* fiind calificată de autoare și ca **operă-*imn*** [9, p. 218].

La un alt pol se situează **operele lirice** (*Aurelia* de D. Gherșfeld, *Glira* de Gh. Neaga ș.a.) și **operele-basm** (*Greierul și Furnica* de C. Hrșanovski, *Capra cu trei iezi* (în redacția III *Lupul minciunos*) de Z. Tkaci și *Karlsson care locuiește pe acoperiș* de A. Gherșfeld ș.a.).

Un loc aparte revine operei *Casa mare* de M. Kopytman în care se manifestă trăsăturile genului de **dramă lirică**, sau, după opinia lui V. Iuzefovici „**tragedie lirică**” sau „**dramă lirico-*psihologică*”** [7, p. 35].

### Referințe bibliografice

1. COSMA, O.L. *Opera românească: Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962.
2. ПОЖАР, С. *Бессарабская Клеопатра или вокал и... рукоделье [о Клеопатре Хришиановской: певица, педагог, композитор (1861-1939)]*. В: *Кишиневские новости*. [online]. Кишинев, 25 янв., 2008 [цит. 27.03.2011], с. 7. Режим доступа: <[http://chisinaul.blogspot.com/2009/08/personalitati-chisinauiene-istorice\\_10.html](http://chisinaul.blogspot.com/2009/08/personalitati-chisinauiene-istorice_10.html)>
3. GUȚANU, L. *Opera din Basarabia în secolul XX*. București: Editura Universității Naționale de Muzică, 2007.
4. СТОЛЯР, З.Л. *Оперное творчество*. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 75-95.
5. КЛЕТНИЧ, Е. С. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984.
6. БЕЙЛИНА, А. *Оперное творчество молдавских композиторов*. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*, Москва, 1965, с. 289-315.
7. ЮЗЕФОВИЧ, В.В. *И вновь лирическая трагедия*. В: *Сов. Музыка*. 1969, №5, с. 35-40.
8. МИРОНЕНКО, Е.С. *Становление молдавской оперной школы*. В: *Чотиря століття Оперы: Оперні школи XIX-XX ст.*: Науковий вісник Національної Музичної Академії України. Київ, 2000, с. 216-219.

## ANII 1980-2010 – O NOUĂ ETAPĂ ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI LIRIC DIN REPUBLICA MOLDOVA

1980-2010 – A NEW PHASE IN THE EVOLUTION OF THE MOLDOVAN OPERA

**DIANA COMAN,**  
lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul semnat de D. Coman continuă și dezvoltă ideile formulate în articolul său precedent dedicat primelor două perioade din istoria operei naționale. Autoare analizează procesul de suprapunere a soluțiilor canonice cu cele acanonice în așa opere ca „Alexandru Lăpușneanu” de Gh. Mustea, „Decebal” de T. Zgureanu și „Ateh sau Revelațiile prințesei khazare” de Gh. Ciobanu. D. Coman analizează specificul de gen al lucrărilor menționate. În cazul operei „A. Lăpușneanu” se*

constată îmbinarea trăsăturilor dramei muzicale populare (Musorgskii) cu cele ale monooperei și o fuziune organică a elementelor de drama istorică și psihologică. „Ateh” de Gh. Ciobanu este lucrarea cea mai inovatoare, bazată pe o interacțiune neobișnuită între monooperă și balet, în timp ce „Decebal” de T. Zgureanu continuă unele tendințe de perioada precedentă.

**Cuvinte-cheie:** teatrul liric, operă eroică, dramă muzicală, tragedie social-istorică, operă-dor, drama istorico-psihologică, operă-oratoriu, operă istorică, monoopera-balet, Gh. Mustea, T. Zgureanu, Gh. Ciobanu.

The article by Diana Coman develops ideas which have been formulated in her first article with the same name, being dedicated to the first two periods of national opera history. The author analyses the process of overlapping of the canonical and non-canonical genre solutions in such opera as „Alexandru Lapusnenau” by Gh. Mustea, „Ateh or The Revelations of Khazar princess” by Gh. Ciobanu and „Decebal” by T. Zgureanu. D. Coman analyzes the genre specific features of the above mentioned works. In case of the opera „Alexandru Lapusneanu we can affirm the mixture of the features of popular musical drama (in Mussorgsky’s style) and the monoopera features and an organic fusion of historical and psychological drama elements. „Ateh” by Gh. Ciobanu is the most innovative creation based on an unusual interaction of monoopera and ballet, while „Decebal” by T. Zgureanu develops some trends of the previous period.

**Keywords:** Lyric Theatre, heroic opera, musical drama, social-historical tragedy, opera-dor, historical and psychological drama, opera-oratorio, historical opera, monoopera-ballet, Gh. Mustea, T. Zgureanu, Gh. Ciobanu.

Ultima perioadă a evoluției teatrului liric autohton prezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea genului liric din Republica Moldova. Reamintim, că etapa în cauză este determinată de schimbarea situației politice, sociale, culturale care a generat și o nouă atmosferă de creație, provocând apariția de noi lucrări sau, dimpotrivă, creând niște obstacole în dezvoltarea procesului componistic. În această perioadă se manifestă *suprapunerea soluțiilor canonice cu cele acanonice*. Schimbările menționate anterior au fost cauzate de mai multe tendințe negative, printre care nominalizăm, în primul rând, problemele financiare, lipsa motivației de a monta creațiile operistice noi, recent apărute în Republica Moldova din partea Ministerului Culturii, Teatrului Național de Operă și Balet, altor structuri. Bineînțeles, o mare parte de probleme au un caracter financiar, și, cu părere de rău, nu se rezolvă substanțial pe parcursul ultimilor 20 de ani. Deși în perioada vizată au fost create trei opusuri lirice – *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu și *Decebal* de T. Zgureanu, doar opera *Alexandru Lăpușneanu* se menține în repertoriul Teatrului Național de Operă și Balet. Acest fapt poate fi explicat prin specificul perioadei istorice a apariției acestor lucrări semnificative pentru evoluția teatrului de operă autohton (este vorba de sfârșitul perioadei sovietice, pe parcursul căreia totuși s-a păstrat o anumită „inertie” de a susține autorii locali, de a aproviziona teatrul național de operă cu mijloace financiare destinate montărilor spectacolelor noi).

În ceea ce privește celelalte două creații operistice - *Decebal* de T. Zgureanu compusă în 1998 și *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu apărută în 2004, soarta lor scenică a fost cu totul diferită. Opera lui T. Zgureanu a fost interpretată doar o singură dată sub formă unui spectacol-concert pe scena Teatrului Național de Operă și Balet în 2002, iar opera lui Gh. Ciobanu, având o montare foarte reușită și inovatoare totodată nu s-a înscris din anumite motive în grila repertorială a teatrului nostru.

Premiera operei *Alexandru Lăpușneanu* semnată de Gheorghe Mustea a avut loc pe data de 20 decembrie 1985. Libretul realizat de Gh. Dimitriu se bazează pe o nuvela omonimă de C. Negruzzi. Spectacolul a avut o echipa de creație impresionantă care a unit așa personalități ale scenei moldave ca Maria Bieșu, Valentina Calestru, Maria Popescu – *Ruxanda*, Nicolai Kovaliov, Ioan Paulencu – *Alexandru Lăpușneanu*, Mihai Muntean, Anatol Arcea, Vladimir

Zaklikovski – *Moșoc*, Ivan Cvasniuc, Victor Cisteakov – *Veveriță*, Boris Godin, Vladimir Dragoș, Andrei Donos – *Spancioc*, Vasile Cheptenari, Anatol Arcea – *Stroici*, Boris Godin, Vladimir Dragoș, Andrei Donos – *Drăgan*, Larisa Șulga – *Văduva lui Drăgan*, Igor Gheil – *Boierul bătrîn*, N. Bașcatov, Vilori Zavolokin, Valerii Cojocar – *Mitropolitul Teofan*; dirijor - Alexandru Samoilă; regizor - Eleonora Constantinova; pictori-scenografi - Irina Press, Veaceslav Okunev; maestru de cor - Alexandru Movilă; maestru de balet - Mihai Caftanat.

Sub aspectul genului opera permite mai multe calificări printre care: **operă eroică, dramă muzicală, tragedie social-istorică** una dintre cele mai discutabile atribuții rămânând cea de **operă-dor** propusă de E. Mironenco și V. Șeicanu [1, p. 78]. L. Guțanu apreciază specificul genusitic al operei lui Mustea ca **drama istorico-psihologică** [2, p.138]. În continuare vom formula succint cele mai importante trăsături genuistice ale operei lui Gh. Mustea și vom preciza specificul de gen al acestei creații semnificative pentru evoluția teatrului liric național.

În centrul operei se află figura contradictorie a lui Alexandru Lăpușneanu, personaj ce primește o caracteristică multilaterală, profund psihologică. În tratarea eroului principal „aspectele psihologic, teologic, filosofic și moral sunt fundamentale, le simțim pretutindeni, fiind recompuse din indicii de comportament ale eroului” [2, p. 142]. „Pe parcursul operei, - afirmă L. Guțanu, - compozitorul ne dezvăluie în integritate structura psihologică a personajelor și dramatismul situațiilor, bazându-se pe intonațiile melosului popular. Muzica nu se rezumă doar la portretizarea eroilor, ci tinde să zugrăvească plastic structura psihologică a personajelor. Cu plasticitate se reliefează chipul multilateral-contradictoriu al lui Alexandru Lăpușneanu” [2, p. 142]. Tratarea eroului principal, relațiile lui cu propriul popor, cu boierii, drama lui personală relevă mai multe similitudini cu subiectul și tratarea eroului principal din opera lui M. Musorgski *Boris Godunov*, fapt ce explică prezența în structura genuistică a operei lui Gh. Mustea a unor trăsături de **drama muzicală**. Sub aspectul limbajului muzical, specificul operei lui Gh. Mustea se relevă prin îmbinarea firească a elementelor ce aparțin muzicii profesionale europene, pe de o parte, și a folclorului național, pe de altă parte. „Compozitorul utilizează cu pricepere formele specifice operei, ca: aria, monologul, arioso, duetul, ansamblul, precum și unele mai puțin specifice: doina, balada” [2, p. 140], iar în factura orchestrală sunt îmbinate elementele heterofoniei și ale polifoniei cu improvizațiile libere de origine folclorică.

Unul dintre momente importante structurale ale operei în cauză este utilizarea mai multor procedee compoziționale realizate atât la nivel scenic (al acțiunii), cât și la cel muzical. La nivelul acțiunii menționăm folosirea complexurilor și situațiilor repetate, sistemul de leitmotive și alte elemente ce cimentează construcția operei. La nivelul muzical compozitorul construiește un arc de la uvertura orchestral din tabloul I unde compozitorul expune o melodie quasi-folclorică într-un stil doinit colorat de timbrul cavalului (leitmotivul domnitorului Moldovei), la repetarea acestei teme în ultimele măsuri ale operei. Un alt procedeu ce asigură integritatea partiturii muzicale este includerea fragmentelor orchestrale de amploare (este vorba de intermedii și antracte). După cum relatează E. Mironenco și V. Șeicanu, compartimentele orchestrale apar a începutul fiecărui tablou, creând un lanț de introduceri instrumentale în opera *Alexandru Lăpușneanu* și contribuind astfel **instrumentalizarea operei** [1, p. 61], o trăsătură specifică caracteristică operei din secolul al XX-lea. Integritatea muzicală a lucrării este asigurată și prin intermediul sistemului de leitmotive, prin utilizarea leit-tonalităților, prin anumite structuri tonal-modale (cum ar fi, de exemplu, centrul tonal *la bemol* cu oscilația major – minoră ca tonalitatea *vicleniei, perfidiei și minciunii*).

Menționăm, că sub aspectul stilului componistic, aici „sunt sesizabile unele influențe ale compozitorilor ruși, precum: M. Musorgski, D. Șostakovici” [2, p.179], iar printre alte particularități importante putem nominaliza „melodică pe baze modal-populare (cromatizate); armonie complexă și tensionată intens cromatizată ajungându-se în pragul totalului cromatic, dar aducând și momente necesare de relaxare consonantică; prezența heterofoniei, a politonalismului, polimodalismului, poliritmiei”. [2, p.180]. În acest context nu putem susține afirmația L. Guțanu despre prezența în cadrul operei a unui “stil eclectic” [2, p.180]. Mult mai adecvată ne pare aprecierea propusă de E. Mironenco și V. Șeicanu care văd în creația dată „un exemplar pregnant de operă neofolclorică, unic deocamdată în opera națională” [3, p. 178].

O altă trăsătură specifică de gen a operei lui Gh. Mustea constă în rolul corului care nu doar se confirmă printr-un număr impresionant de scene corale, dar, mai întâi de toate, prin importanța și funcția lor în dramaturgia muzical-scenică a operei. Funcțiile dramaturgice ale planului coral sunt foarte diverse și pot fi nominalizate astfel: expoziția situației scenice, participarea în scene cu caracter de ritual, participarea în acțiune, comentator al acțiunii, dar și o „corul ce întruchipează poporul (deține rolul mulțimii)” [2, p.162]. Cu părere de rău, autoarele nu expun suficiente concluzii care ar argumenta manifestarea în opera lui Gh. Mustea a unor trăsături genuistice ale **operei-oratoriu**.

Opera *Decebal* a fost creată în anul 1998 de T. Zgureanu (libret - V.Teleucă). Prima audiție în varianta de concert a avut loc în septembrie 2002 pe scena Operei Naționale. Distribuția: Ioan Paulencu - *Decebal*, Ion Cvasniuc – *Vezina*, Valeriu Cojocar - *Zamolxis*, Natalia Curbatova – *Regina*, Anatol Arcea – *Duras-Durpaneus* și *Fiul*, Vasile Micușă – *Armin*, Irina Șegoliovă – *Ninvana*, Tatiana David – *Dochia*.

Subiectul istoric al operei scoate în prim-plan o figură proeminentă din trecutul glorios al Daciei, regele Decebal (sec. I d. Hr.), al cărui soartă prezintă o coeziune dintre eroic și tragic. În opera alcătuită din trei acte, T. Zgureanu folosește diferite forme: recitativ, arie (2 arii ale lui Decebal din actul I și III, *Aria Reginei* din actul I etc.), monolog (*Monologul lui Decebal în fața istoriei*), cântec (*Cântecul lui Armin*, actul II); duete (Armin și Ninvana, actul II, Decebal și Regina, actul I); cvartete (cvartetul lui Decebal, Regina, Ninvana și Fiul din actul I); scene (spre exemplu, *Jurământul ostașilor*, actul I); scene de balet (*balet (zâne-zeițe)*, *Dans bărbătesc*, actul II). Un rol aparte le revine fragmentelor orchestrale (uvertura *Dacia*, introducerea orchestrală la actul II ș.a.). Sub aspectul genului, opera *Decebal* poate fi calificată ca **operă istorică**, iar prezența episoadelor corale de amploare (mai ales, *Requiem*-ului) îi adaugă unele trăsături de **operă-oratoriu**.

*Ateh sau revelațiile prințesei khazare* de Ghenadie Ciobanu este finisată în anul 2004. Libretul aparține însuși compozitorului, având drept bază cele *Trei monoloage ale Ateh* din *Dicționarul khazar* de Milorad Pavic. Premiera operei a avut loc pe scenă Teatrului Național de Operă și Balet pe 26 iunie 2005. La montarea operei au colaborat: Radu Poclitaru - coregrafie, Petru Vutcarău - regie, Elmira Sebat - *Ateh*, trupa de balet a Teatrului Național de Operă și Balet. Opera este alcătuită din *Prolog*, *Revelațiile I*, *II*, *Ritual*, *Revelația III* și *Epilog*, unde *Prologul* și *Epilogul* utilizează sonoritățile muzicii electro-acustice, iar un compartiment de amploare *Ritual* capătă funcția unui antract orchestral operistic. Această operă este oarecum unică în peisajul operei naționale, cu toate că în istoria teatrului liric autohton au mai existat exemple de **monooperă** care, însă, cu părere de rău n-au fost montate. Este vorba de monooperele *Nefertiti* și *Pasărea Phoenix* de Gh. Neaga (analiza lor însă a fost imposibilă din cauză lipsei partiturilor sau înregistrărilor audio și video). Sub aspectul limbajului componistic

Gh. Ciobanu realizează un amalgam sonor al diferitelor curente ale muzicii contemporane, înscriindu-se în linii mari în estetica postmodernismului. Sub aspectul genuistic autorul definește creația ca fiind **monooperă cu balet**, ceea ce de fapt corespunde întru totul rigorilor genului în cauză.

Concluzionând, putem afirma cu certitudine că ultima etapă a evoluției teatrului național de operă (care durează doar trei decenii - 1980-2010) aduce niște curente și tendințe noi lărgind paleta operei naționale cu fuziuni și îmbinări genuistice noi. Astfel, specificul genuistic al operei *Alexandru Lăpușneanu* compusă de Gh. Mustea este tratat de E. Mironenco ca o „**tragedie social-istorică**” [1, p. 57] cu elementele de **monooperă** (această trăsătură reiese din tratarea eroului principal).

*Decebal* de T. Zgureanu îmbină trăsăturile genuistice ale **operei eroice** cu anumite particularități ale **operei-oratoriu**. Fără a nega specificitatea tratării genului, totuși, putem constata că opera *Decebal* se află în limitele tradiției deja stabilite, prezentând o abordare genuistică destul de canonică.

Opera *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* semnată de Gh. Ciobanu, din contra, înfățișează un fenomen absolut nou, fără precedent pentru teatrul liric din Republica Moldova. Este vorba de adaptarea pe scena națională a unui mixt genuistic cum ar fi **monoopera-balet**.

### Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E.; ȘEICAN, V. *Gheorghe Mustea: Profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.
2. GUȚANU, L. *Opera din Basarabia în secolul XX*. București: Editura Universității Naț. de Muzică, 2007.
3. MIRONENCO, E. *Opera „Alexandru Lăpușneanu”: însemnătatea și locul ei în istoria operei naționale*. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999*, 12 mai 2000: tezele rapoartelor și comunicărilor [profesorilor Universității de Stat a Artelor]. Chișinău, 2000, p. 73-78.

## *IV. Portrete de creație*

### **МАКС ФИШМАН: ПЕДАГОГ И КОМПОЗИТОР**

MAX FIȘMAN: PROFESOR ȘI COMPOZITOR

COMPOSER AND PROFESSOR MAX FISHMAN

**TAMARA MELNIC,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul reprezintă, de fapt, un scurt portret de creație al compozitorului Max Fișman, care astăzi, din păcate, este uitat. Importanța istorică și artistică a creațiilor sale este confirmată de popularitatea de care acestea se bucurau în trecut, fiind incluse în permanență în programele de concert ale colectivelor și interpreților consacrați din Republica Moldova. M. Fișman este autorul unor numeroase lucrări orchestrale, camerale-instrumentale, vocal-corale. Totuși, cea mai mare parte a lucrărilor sale sunt scrise pentru pian – opusuri cu caracter didactic sau de concert.*

**Cuvinte-cheie:** creații pentru pian, opusuri cu caracter didactic, piese de concert, compozitori din Republica Moldova.

*This article presents a short portrait of Max Fishman, the composer who unfortunately is completely forgotten now. The historical and artistic importance of his work is confirmed by the popularity of his opuses in the past, which have been included in concert programs of different performers and artistic groups from the Republic of Moldova. M. Fishman is the author of numerous works for orchestra, chamber instrumental pieces, vocal and choral opuses. However the majority of his creations are written for piano - both for concert or didactic purposes.*

**Keywords:** pieces for piano, opuses for didactic purposes, concert pieces, composers from the Republic of Moldova.

В последние годы заметно усилился интерес исследователей к истории отечественного музыкального искусства во всех его проявлениях. Однако многие выводы о состоянии как прошлого, так и современного исполнительства, композиторского наследия, педагогики основываются на анализе вершинных достижений. «В тени» научных изысканий нередко остаётся деятельность рядовых, на первый взгляд, музыкантов, оказавших, тем не менее, заметное влияние на уровень отечественной культуры.

Занимаясь изучением 70-летней истории кафедры общего фортепиано Кишинёвской государственной консерватории (ныне – Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств), мы обнаружили, что она представлена выдающимися мастерами: одарёнными исполнителями, талантливыми педагогами-просветителями, самобытными композиторами, сыгравшими заметную роль в становлении и развитии отечественной профессиональной композиторской школы.

Имя Макса Фишмана сегодня практически забыто. Однако об исторической и творческой значимости наследия М. Фишмана говорит тот факт, что его опусы исполнялись многими ведущими отечественными коллективами и исполнителями (оркестром *Букурия* под управлением Шико Аранова, капеллой *Дойна*, образцовым хором музыкальной школы имени Е. Коки; Т. Гуртовым, Г. Страхилевич, О. Кюн, А.

Аксёновым, Е. Вербецким, М. Унтербергом), часто включались в программы конкурсов различного уровня в качестве обязательных произведений.

Макс Бэнович Фишман (1915-1985) родился в Варшаве, здесь он окончил музыкальное училище им. Карловича. Вся жизнь талантливого мальчика была с детства связана с музыкой. Он часами мог самозабвенно музицировать дома, потом бежал на занятия в училище, а оттуда – на музыкальные вечера, которые в те годы случались в Варшаве очень часто. Там тоже было у кого учиться – афиши польской столицы пестрели знаменитостями: Артур Рубинштейн, Владимир Горовиц, Бронислав Губерман. Первые конкурсы Ф. Шопена предоставили возможность впервые услышать советских пианистов – Л. Оборина, А. Юнинского, Я. Зака.

В 1939 году М. Фишман поступил в Варшавскую консерваторию, в класс композиции – к А. Мареку, в класс фортепиано – к известному польскому пианисту Ю. Турчиньскому. Однако мечтам и планам не было суждено сбыться – началась война. Польское ополчение, в котором в это время оказался и М. Фишман, отступило к восточным границам. Люди, перебежав границу, хотели найти убежища в СССР; для некоторых это оказалось ошибкой, стоившей жизни, а для М. Фишмана обернулось годами трудовых лагерей на шахтах Актюбинска.

Судьба спасла пианиста от смерти, помогла попасть в консерваторию (вначале в Саратов, потом в Минск<sup>1</sup>), но не дала шансов стать концертирующим пианистом, хотя для этого имелись веские основания. Все душевные качества, исполнительский талант, эрудицию М. Фишман вложил в воспитание студентов, которые, как вспоминает его жена Л. В. Аксёнова, любили и ценили своего педагога. С 1952 года до ухода на пенсию в 1976 году он преподавал в Кишинёвской консерватории (Институте Искусств); последние 10 лет – в качестве старшего преподавателя кафедры *общего фортепиано*

Скромность, истинная интеллигентность не позволили М. Фишману добиться настоящего признания на композиторском поприще. Его музыка постоянно звучала на концертах, конкурсах, но она существовала отдельно от жизни Союза композиторов; её исполняли на всех пленумах и съездах этой организации, но композитора Фишмана в члены Союза не принимали, хотя, насколько позволяет оценить даже беглый анализ его произведений, талант имелся самобытный, яркий, неординарный.

Здесь необходимо отметить следующее: с уходом из жизни крупных музыкантов-исполнителей, созданные для них яркие и значительные сочинения, не изданные в своё время, уходят с концертной эстрады, оседая на полках архивных собраний. Благодаря вдове композитора, Л.В. Аксёновой, в нашем распоряжении оказался значительный по своему объёму материал<sup>2</sup>. Кратко проанализировав его, мы пытаемся привлечь внимание издателей, исполнителей и педагогов к некоторым, наиболее значительным сочинениям М. Фишмана.

Макс Фишман является автором большого числа *фортепианных произведений* учебно-дидактического характера, которые он, вероятно, создавал «на нужды» кафедры общего фортепиано. Это подтверждается их небольшими масштабами, облегченностью фактуры, относительной простотой музыкального материала. К данной категории

---

<sup>1</sup> Высшее образование М. Фишман завершил в 1952 году в Минской консерватории, которую окончил в классе фортепиано у Г. Петрова.

<sup>2</sup> Рукописи композитора были предоставлены Л.В. Аксёновой.

относятся *Десять миниатюр для фортепиано на народные молдавские мелодии* (1955)<sup>3</sup>, *Сонатину d-moll* (1968) [2], *4 этюда* (1968) [3], цикл *Десять пьес для фортепиано на молдавские темы* (1969 г.), полифонический фортепианный цикл *Каноны* (1976), а также многочисленные переложения и обработки.

*Сонатина d-moll* [2] – одночастное слитно-циклическое произведение, объединяющее приёмом *attacca* три части сонатного цикла. Среди факторов, обеспечивающих единство *Сонатины*, отметим использование принципа монотематизма, тональную замкнутость частей и цикла в целом (*d-moll – f-moll-F-dur – d-moll*), а появление в каждом разделе иных мелодико-ритмических рисунков, в свою очередь, обеспечивает равновесие мобильных и стабильных моментов.

*4 этюда* (рукопись) [3] М. Фишмана связывает общее качество: несмотря на то, что все они являются пьесами виртуозного характера, их нельзя считать произведениями лишь инструктивно-технического порядка. Яркая образность, сложность и единство фактурного изложения, полифоничность изложения, опора *Этюдов* на линейную манеру письма позволяет провести параллель с клавирными сочинениями эпохи барокко, и, прежде всего, с *Инвенциями* И.С. Баха. Гибкое двухголосие *Этюдов* целиком находится в рамках *инвенционности*, обладая «...легатно-кантабильной полифонией необахианского характера» [4, с. 152], характерной для творчества многих композиторов XX века (например, Б. Бартока).

Входящие в цикл *Десять пьес для фортепиано на молдавские темы* (рукопись) миниатюры *Танец*, *Вариации*, *Оляндра*, *Канон*, *Молодёжная*, *Вариации*, *Шуточная*, *Вариации*, *Песня*, *Жок молдовенеск* ясно демонстрируют композиторские приоритеты Фишмана, отражая разные грани его фортепианного наследия: интерес к жанрам народной музыки, массовой музыкальной культуре, скерцозным образам, полифоническим формам (канон). Включение в цикл трёх вариационных мини-циклов позволило композитору экспериментировать с различными типами несложной фортепианной фактуры.

Фортепианное наследие М. Фишмана включает также ряд произведений концертно-виртуозного характера. Музыкальный язык этих пьес, являющихся результатом синтеза идиом западноевропейского и национального генезиса, намного сложнее. Таковы цикл *5 прелюдий для фортепиано* (1956); *Скерцино G-dur*, *Каприччио e-moll* (1961) [5]; *Прелюдия e-moll* (1968) [3].

*5 прелюдий для фортепиано* (рукопись) – довольно редкий для М. Фишмана пример программной музыки. Каждая прелюдия имеет заголовок: *Воспоминание*, *Весна идёт*, *Отзвуки эстрады*, *На озере*, *На маёвку*. Соотношение темпов внутри цикла – *Largo*, *Agitato*, *Allegro*, *Andantino*, *Allegro* – выявляет определенную логику контрастов.

Пьеса *Воспоминание* представляет собой необычный жанрово-стилевой синтез: с одной стороны, она содержит аллюзии на *e-moll*-ную прелюдию Шопена, что подтверждается сходством тональности, мерным аккомпанементом в басу с нисходящими секундовыми ходами. С другой – музыкальный язык миниатюры национально окрашен за счёт ладового синтеза (объединение признаков дважды гармонического минора и дорийского лада). Это звучание вызывает явные ассоциации с ладовой спецификой еврейской народной музыки. В единстве с «польской» музыкальной эмблематикой эта

---

<sup>3</sup> Пьеса *La vânătoare* (*Ла вынэтоаре*) из данного сборника была издана в 1956 году [1].



пьеса может быть трактована как воспоминание о Варшаве, о юности, о музыкальной культуре родины композитора.

Прелюдия *Отзвуки эстрады* принадлежит к той ветви творчества М. Фишмана, которая связана с влиянием массовой музыкальной культуры. Здесь обнаруживаются стилевые приметы жанров фортепианного джаза (*буги-вуги, рэгтайм*), виртуозная фортепианная фактура (параллельные октавы и в правой, и в левой руке, синкопы), быстрый темп, ударная трактовка фортепиано.

К числу немногих опубликованных произведений М. Фишмана принадлежат две пьесы концертно-виртуозного характера: *Скерцино G-dur* и *Каприччио e-moll* [5]. Наиболее характерные черты жанра *скерцо* – быстрый темп, резкая смена контрастных образов, преобладание токатности над кантиленностью, синкопированный ритм, острые акценты – присущи *Скерцино*. Калейдоскоп ярких образов *Каприччио*, причудливо сменяющих друг друга, объединён композиционной структурой 5-ти частного рондо (*a-b-a-c-a*).

Вершиной фортепианно-концертной линии творчества М. Фишмана являются 4 фортепианных концерта<sup>4</sup>, из которых сохранилась партитура *Концерта для фортепиано с оркестром Es-dur*<sup>5</sup> (2-й-?) (партитура, рукопись), который был исполнен в конце 50-х годов XX века Г. Страхилевич (ей же и был посвящён) (дирижер – Т. Гуртовой).

*Фортепианный концерт Es-dur* продолжает традиции большого романтического, а именно, «лирико-эпического и лирико-психологического концерта» [термины Г. Орлова; б, с. 51], получивших развитие в творчестве П. Чайковского, С. Рахманинова. Это подтверждается внушительными масштабами, трехчастной структурой (соотношение темпов *Allegro – Andante con moto – Vivace*), использованием развернутых виртуозных каденций перед репризой сонатной формы в первой части и на стыке второй и третьей частей.

*Тема главной партии (Es-dur)* – яркая, ритмически-обострённая, обнаруживает сильные влияния молдавской народной музыки (элементы миксолидийского лада, повышенная II-я ступень); созданный при этом образ гимнически-торжественного шествия, театрального действия возникает то в мощном звучании оркестра, то в пассажах фортепиано.

*Побочную партию* (ц. 11, *g-moll*) отличают жанровые признаки молдавской колыбельной. Общее лирически-приподнятое, но при этом прозрачное, акварельное звучание оркестра (в партиях струнных) сочетается с элементами имитационности основной мелодической идеи (с ц. 12), которые «спрятаны» в разлитых фигурациях мелодии в партии фортепиано.

*Вторая часть* – медитативный центр цикла; здесь доминируют настроения несколько меланхолической грусти с оттенком сказочности, реализованной за счет красочных гармоний мажорно-минорного соотношения, гибкой фактуры, «убаюкивающего» ритма колыбельной в размере 6/8, «бесконечно» длящейся мелодии с обилием секвенций.

---

<sup>4</sup> По некоторым данным, существовало 5 концертов; последний, 5-й, с использованием еврейского народного мелоса, посвящённый памяти евреев, погибших во время войны, был исполнен в Москве А. Аксёновым.

<sup>5</sup> Существуют эскизы *Концерта № 4*, посвященного сыну композитора А. Аксёнову.

Музыкальный язык *финала* отличается моторностью, калейдоскопичностью образов. По своей композиционной структуре – это классическое 5-частное рондо с элементами сонатности, рефрен которого ритмически родственен *сырбе*, с выразительными «прыжками» в конце мелодических фраз в партиях духовых.

Развитость и разнообразие фортепианной фактуры, выразительность ладогармонического языка, интенсивность тематического и тонального развития, яркая национально-окрашенная образность позволяет поставить *Концерт Es-dur* в один ряд с наиболее выдающимися образцами этого жанра в творчестве молдавских композиторов 2-й половины XX века.

М. Фишман является автором ряда *камерно-инструментальных сочинений*. Некоторые из камерных опусов с успехом исполнялись, немногие были изданы при жизни автора: *Сонатина* для кларнета *in B* (1963) [7], *Скерцино* для кларнета *in B* (*рукопись*), *Концертная пьеса* для скрипки и фортепиано (*рукопись*), *Юмореска* для скрипки и фортепиано (*рукопись*), *Романс* (переложение для тромбона и фортепиано (*рукопись*), 1963), *Скерцо* (переложение для тромбона и фортепиано, 1964) (*рукопись*) и др. Отметим *Сонату для скрипки и фортепиано d-moll* (посв. М. Унтербергу) (*рукопись*) в трёх частях (*Appassionato – Allegretto – Adagio*); в ней обращает на себя внимание нетрадиционная трактовка частей – от взволнованной первой части через лирико-скерцозную вторую, к трагическому финалу в медленном темпе.

Еще одна важная сфера композиторской деятельности М. Фишмана – *оркестровые сочинения*. Так, *Сюита для большого симфонического оркестра* (1961, партитура, *рукопись*) представляет собой одночастную слитно-циклическую композицию по типу быстро-медленно-быстро (*Allegro-Adagio-Vivace*). Джазовую *Увертюру* (партитура, *рукопись*) отличает органичный синтез джазового языка и народной музыки, острота метrorитмического мышления. *Фантазия для малого симфонического оркестра* (партитура, *рукопись*) демонстрирует тяготение композитора к бытовым жанрам XX века (см. стр. 3 партитуры *Tempo di tango*); неизменной также остается опора на жанровый особенности молдавского фольклора, о чем свидетельствует обращение к танцу *оляндра* (ц. 10), а также соло духовых (кларнет *in-B*) в стиле *дойны*.

Итак, в 1950-1970 гг. М. Фишман становится значительной фигурой в профессионально-композиторских кругах республики. Жанровая палитра его творчества крайне разнообразна – симфонические и камерно-инструментальные произведения, фортепианные концерты, циклы миниатюр, каноны, этюды, многочисленные обработки. С одной стороны, в них нашли отражение гармонические и фактурные формулы эпохи романтизма (аллюзии с произведениями Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова), а также инновации фортепианной музыки XX века (Б. Барток). Однако оригинальность его произведений во многом определяется их национальным своеобразием, которое заключается не только в ладовых, интонационных или ритмических характеристиках, но и в особенностях мировосприятия, строя чувств молдавского народа.

### Библиографические ссылки

1. ФИШМАН, М. Б. *La vânătoare*. Chişinău: Editura de stat a Moldovei, 1956.
2. ФИШМАН, М. Б. *Сонатина d-moll для фортепиано*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1968.
3. ФИШМАН, М. Б. *Прелюдия и четыре этюда для фортепиано*. ЦГАРМ, Ф. 3050, Оп. 2, Д. 309.

4. ГАККЕЛЬ, Л. Е. Микрокосмос Бела Бартока. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Москва, Музыка, 1976, с. 147-171.
5. ФИШМАН, М. Б. Каприччио, Скерцино. В: *Избранные произведения молдавских композиторов*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1961, с. 150-172.
6. ОРЛОВ, Г. А. *Советский фортепианный концерт*. Москва: Музгиз, 1954.
7. ФИШМАН, М. Б. *Сонатина Es-dur для кларнета in B*. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1963.

## IGOR IACHIMCIUC – PORTRET DE CREAȚIE

### IGOR IACHIMCIUC – CREATION PORTRAIT

**CRISTINA PARASCHIV,**  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În componistica națională contemporană se evidențiază creația compozitorului Igor Iachimciuc. Absolvent al Academiei de Muzică din Chișinău la specialitatea țambal, iar ulterior, a clasei de compoziție a profesorului universitar V. Zagorschi, Igor Iachimciuc a explorat ambele sfere de activitate muzicală, devenind laureat al concursurilor internaționale de interpretare instrumentală, obținând premii valoroase și în domeniul compoziției. De asemenea se manifestă și pe tărâmul pedagogic, fiind profesor de discipline muzical-teoretice la Universitatea din Utah (SUA). Este autor de creații vocal-simfonice, orchestrale, camerale, vocal-corale.*

**Cuvinte-cheie:** *Igor Iachimciuc, compozitor, țambalist, laureat, premiu, mențiune, creație, vocal-simfonic, orchestral, cameral, vocal-coral.*

*The works of composer Igor Iachimciuc stand out in contemporary national composition. Graduate of the Academy of Music from Chisinau as a dulcimer player and later that of the composition class of university professor V. Zagorschi, Igor Iachimciuc explored both these spheres of musical activity becoming laureate of international competitions of instrumental performance and obtaining valuable prizes in the domain of composition. He showed himself in the pedagogical field as well teaching musical-theoretical disciplines at the University from Utah (USA). He is the author of vocal-symphonic, orchestral, chamber and vocal-choral creations.*

**Keywords:** *Igor Iachimciuc, composer, dulcimer player, laureate, prize, honourable mention, creation, vocal-symphonic, orchestral, chamber, vocal-choral.*

În secolul XX omenirea a realizat un nemaipomenit salt al civilizației printr-un uluitor progres tehnic și descoperiri științifice. Cu posibilități nelimitate omul poate evolua spre bine sau spre rău, spre echilibru sau dezordine interioară. Absorbit de noi și noi investigații ale universului omul înaintea ca un automat, fără să deslușească sensul acestei goane fără sfârșit. În societatea modernă a dispărut sistemul de valori perene distrus de civilizația tehnicistă, încât omul, ca reacție de apărare, s-a retras într-un univers al confortului și al plăcerilor imediate. Un anume sistem de valori, nemuritor și incomparabil ca potențial psihologic, emotiv și cantitativ, poate deveni un adevărat pilon existențial pentru omul civilizației moderne - arta populară. După cum menționa marele filosof român Mircea Vulcănescu „fiecare popor are lăsată de Dumnezeu o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrânge pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuși existența”. Concepția despre spațiul existențial (spațiul mioritic și spațiul dorului), ierarhizarea sincronă și diacronă a straturilor temporale – ceea ce constituie nucleul arhetipal al mentalității românești, reflectat prin teoria matricei stilistice, fundamentată de Lucian Blaga, a fost exprimată înainte de toate în universul folcloric” [1].

Bogăția și varietatea ritmico-melodică a creației populare din diferite țări, mai ales din estul Europei va constitui o contribuție extrem de prețioasă și în veacul al XX-lea. Structurile ritmico-melodice și melosul vocal, provenite din folclorul diferitelor popoare prezintă o nemaîntâlnită varietate și vitalitate ritmico-melodică.

Importantă este și prezența unor muzicieni, aparținând ai noilor școli naționale. Basarabia istorică, actuala Republica Moldova, se poate mândri cu un șir de generații de creatori, care, prin creația lor încearcă să asigure continuitatea și ascendența autenticelor realizări ale predecesorilor. Printre acești creatori se evidențiază și generația tânără de compozitori, care, prin opera lor muzicală demonstrează posibilitatea creării unor lucrări reprezentative, pe baza atașamentului constant la ideea componisticii naționale. Unul dintre reprezentanți este Igor Iachimciuc.

Născut în 1968 în raionul Edineț, a avut parte de o educație muzicală de excepție ca interpret țambalist, odată cu studierea între anii 1983 și 1987 la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău, având ca profesor pe Vasile Roșcovan și, mai târziu, între anii 1989 și 1994 în cadrul Academiei de Muzică *Gavriil Musicescu* din Chișinău în clasa profesorului universitar Vasile Crăciun. Din anul următor – 1995 – până în 2001 Igor Iachimciuc este discipol al renumitului compozitor Vasile Zagorschi la Universitatea de Arte din Chișinău, specialitatea compoziție. În această perioadă participă la cursuri de măiestrie cu Mark Kopytman (Israel), iar în 1996 ia parte la cea de-a patra ediție a Atelierului pentru Tinerii Compozitori și Muzicologi din Chișinău.

În perioada 2004 – 2010 își susține Doctoratul la specialitatea compoziție în cadrul Universității din Utah (SUA), unde studiază cu profesorii Morris Rosenzweig, Miguel Chuaqui și Steven Roens, participă la cursuri de măiestrie cu Tristan Murail, Yehudi Wyner, Roger Reynolds, Frederic Rzewski, Steven Mackey, Chen Yi, Lee Hyla și George Tsontakis și colaborează cu ansamblurile de muzică *Canyonlands*, *Earplay*, *Flexible Music* și *New York*.

Odată cu anul în care finisează studiile la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* – 1987 – Igor Iachimciuc dă start listei de premii și onoruri obținute atât ca țambalist interpret cât și în calitate de compozitor. Vom menționa câteva: 1987 – Premiul Mare pentru cea mai bună interpretare la Concursul Național *Ștefan Neaga* (Moldova); 1991 – Premiul III ca interpret țambalist la Concursul Național *Barbu Lăutaru* (Moldova); 1994 – Premiul I ca interpret țambalist la Concursul Național *Barbu Lăutaru* (Moldova); 1996 – Premiul I la Concursul Național de Romanță *Crizantema de Argint*, secțiunea Compoziție (Moldova); 2003 – Premiul municipal pentru tineret în domeniile științei, tehnicii, literaturii și artelor (Moldova) pentru *Descânțete*; 2003 – Trofeul *Wayne Peterson Prize* categoria Compoziție pentru *It should be* pentru flaut, clarinet, percuție, pian, vioară și violoncel; 2004 – Trofeul *Leroy Robertson Prize* oferit de Universitatea din Utah (SUA); 2006 – Mențiunea de Onoare la Concursul Internațional pentru Compozitori *Fauxharmonie Digital Orchestra* pentru *Scherzo* pentru orchestră simfonică; 2007 – Mențiunea de Onoare la Concursul Internațional al Compozitorilor *Minnesota Symphony Orchestra* pentru *Wind Mill* - variațiuni pentru orchestra de cameră; 2007 – Mențiunea de Onoare obținută la Concursul Internațional pentru Compozitori *Fauxharmonie Digital Orchestra* pentru *Adagio in Romantic Style* pentru orchestra de coarde; 2008 – Bursa *Leroy Robertson* a Universității din Utah (SUA) ș.a.

În activitatea sa de profesor, Igor Iachimciuc predă în cadrul Universității din Utah, a Conservatorului Salt Lake Music din Salt Lake City și la Westminster College cursuri de Teoria Muzicii, Compoziție, Contrapunct și Analize. A fost Director Administrativ al *New*

*Music Ensemble* de pe lângă Universitatea din Utah între 2007–2008 și Președintele Organizației Studentești *Utah Composers Ensemble* între 2008–2009.

Având o experiență ca interpret la țambal, chitară și chitară – bas, pe parcursul unui deceniu a evoluat în cadrul mai multor concerte din țară și peste hotare cu maestrul Vasile Iovu, Ion Negură ș.a., de asemenea a făcut parte din formațiile de etno-jazz – *Miraj* și *Trigon*.

Din anul 2001 Igor Iachimciuc s-a stabilit cu traiul în SUA. Prin urmare, luând în considerare acest fapt, ne permitem a periodiza activitatea sa de creație de până acum în două etape: prima cuprinsă între anii 1992- 2001 și a doua – din anul 2001 până în prezent.

Pe parcursul primei etape – perioadă în care studiază la Academiei de Muzică *Gavriil Musicescu* și apoi la Universitatea de Arte din Chișinău – scrie primele zece lucrări muzicale: 6 creații instrumentale (*Variațiuni pe o temă originală* pentru vioară și pian; *Cvartet in C* în patru mișcări pentru coarde; *Scherzo* pentru orchestra simfonică; poemul *Pan* pentru flaut și ansamblu cameral; *Opt piese în stil folk-jazz* pentru flaut, vioară și chitară; *Suită concertantă* pentru țambal solo); trei creații vocale (ciclul vocal *Descânțete* pentru cor mixt; fantezia *Blues* pentru ansamblu vocal mixt; fantezia *Ciocârlia* pentru ansamblu vocal mixt); cantata *Mistrețul cu colți de argint* pentru tenor, declamator, cor și orchestra simfonică.

În cea de-a doua etapă – perioada în care Igor Iachimciuc se stabilește cu traiul în SUA și își susține Doctoratul în Compoziție la Universitatea din Utah – activitatea de creație este mult mai productivă. În același interval de timp compozitorul semnează 27 lucrări pentru diferite componente interpretative, printre care: o creație vocală (*Păsărică, mută-ți cuibul* pentru ansamblu vocal); trei piese vocal-instrumentale pentru voce și acompaniament; *Printre flori* pentru marimba solo; *Toward the dawn, Aroma of Wheat* și *Wind Mill* pentru orchestra de cameră; trei lucrări de muzică electronică (*Sunflower, Printre munți* și *Călătorie prin Illinois*) și 16 compoziții pentru diferite ansambluri camerale (duet, trio, cvartet, cvintet, sextet ș.a.).

În ambele perioade compozitorul a abordat diferite genuri:

➤ vocal-simfonice:

- Cantata *Mistrețul cu colți de argint* pentru tenor, declamator, cor și orchestra simfonică;

➤ orchestrale:

- *Scherzo* pentru orchestra simfonică;
- *Wind Mill* pentru orchestra camerală;
- *Aroma of Wheat* pentru orchestra camerală;
- *Adagio in Romantic Style* pentru orchestra de coarde;
- *Toward the dawn* pentru orchestra camerală.

➤ camerale:

- *Variațiuni pe o temă originală* pentru vioară și pian;
- *Cvartet in C* pentru coarde;
- Poemul *Pan* pentru flaut și ansamblu cameral;
- *Opt piese în stil folk-jazz* pentru flaut, vioară și chitară;
- *Suită de concert* pentru țambal solo;
- Poem *Ar trebui* pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel, pian și percuție;
- *Călătorie prin Illinois* pentru instrument MIDI și calculator;
- *Beyond the mountains* pentru electronică;
- *Malanca* pentru cvintet de instrumente aerofone;

- 12 aranjamente ale unor melodii populare pentru voce și diverse ansambluri;
  - Sonata pentru clarinet și pian;
  - *Sunflower* pentru țambal și electronică;
  - *Trio* pentru vioară, clarinet și pian *Dealuri și văi*;
  - Ciclu pentru mezzo-soprano și pian *Poemele luminii*;
  - *Opt piese* pentru flaut, clarinet, vioară și violoncel;
  - 12 aranjamente jazz ale unor melodii populare pentru țambal, chitară și contrabas;
  - *Duet* pentru două clarinete *Zi de pescuit*;
  - *Trio* pentru vibrafon, violoncel și pian;
  - *Tango* pentru saxofon, marimba, chitară și pian;
  - *Imagini chiliene* pentru cvartet de coarde;
  - *Printre flori* pentru marimba solo;
  - Aranjament pentru două pianе a trei cântece americane;
  - Ciclu pentru clarinet și pian *În grădina lui Ion*;
  - *De Crăciun* pentru două pianе;
  - *Calea leopardului* pentru ansamblu cameral;
  - *Suită* pentru țambal și cvartet de coarde *Pe urmele lui Haydn*;
  - *Averile de sare* pentru mezzo-soprano, două viole și două violoncele.
- vocal-corale:
- Ciclu pentru cor mixt *Descântece*;
  - *Fantezie* pentru ansamblu vocal mixt *Blues*;
  - *Fantezie* pentru ansamblu vocal mixt *Ciocârlia*;
  - *Păsărică, mută-ți cuibul* - aranjament pentru ansamblu vocal.

Analizând lista creației lui Igor Iachimciuc, observăm că acesta nu neglijează instrumentele academice ca pianul, instrumentele cu coarde (vioara, viola, violoncelul) și cele aerofone (flautul, clarinetul, saxofonul). Însă, de o atenție sporită din partea compozitorului se bucură și unele instrumente mai specifice ca țambalul, marimba, chitara și vibrafonul, pentru care a scris lucrări solistice. În palmaresul autorului găsim și lucrări destinate electronicii și calculatorului.

### Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității)*. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.

## V. Muzica instrumentală de cameră

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

FORMA MUZICALĂ ÎN CREAȚIILE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE MUSICAL FORM IN WORKS BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA FOR VIOLIN AND PIANO

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*În articolul de față sunt supuse analizei cele mai de seamă miniaturi pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova. În centrul atenției autorului se situează creațiile de Gh. Neaga, B. Dubosarschi, P. Rivilis, Z. Tkaci și de alți autori. Se evidențiază trăsăturile arhitectonice și de gen, cele de compoziție și de dramaturgie, de limbaj muzical și de stil. Sunt menționate procedeele de bază ale dezvoltării tematice în creațiile abordate, sunt caracterizate cele mai tipice forme muzicale utilizate în aceste lucrări.*

**Cuvinte-cheie:** *miniaturi pentru vioară și pian, compozitori din Republica Moldova, analiza formelor, forme muzicale.*

*This article analyzes the most illustrative miniatures for violin and piano by the composers from the Republic of Moldova. The author focuses his attention on the works by Gh. Neaga, B. Dubosarschi, P. Rivilis, Z. Tkaci and other composers. He identifies the features of the genre and style, the musical language the form, and defines the basic methods, thematic development, characterized by major musical forms.*

**Keywords:** *miniatures for violin and piano, composers from the Republic of Moldova, form analysis, musical forms.*

Произведения для скрипки и фортепиано, созданные отечественными композиторами за вторую половину XX века, составляют существенную часть всего композиторского багажа, накопленного в Республике Молдова за данный период. Действительно, трудно назвать автора, кто хотя бы раз не обратился к сочинению миниатюры, цикла миниатюр или сонаты для скрипки и фортепиано. Поэтому скрипичные произведения молдавских композиторов очень разнообразны. Каждое из них несет на себе печать авторской индивидуальности и следы исторического периода, отличается жанровым своеобразием, музыкальным языком, особенностями композиции и драматургии. В рамках небольшой статьи их раскрыть невозможно.

Однако, опираясь на анализы многочисленных произведений для скрипки и фортепиано, попытаемся охарактеризовать те их свойства, которые присущи большинству из них, и которые, следовательно, можно считать показательными для молдавской композиторской традиции в области скрипичной музыки. Речь пойдет о музыкальной форме.

Основной массив скрипичных произведений отечественных авторов относится к жанру миниатюры. При этом сами миниатюры включают обработки фольклорных мелодий, авторские сочинения педагогического репертуара для учащихся музыкальных

школ и достаточно сложные в техническом отношении пьесы, предназначенные для концертного исполнения. В силу специфичности педагогического репертуара пьесы для детей начальных классов ДМШ в настоящей статье затрагиваться не будут, равно как и фольклорные обработки.

Значительно меньше в республике создано крупных сочинений сюитного и сонатного типа: сонаты классико-романтического образца, программные сюиты, одночастные поэзные сочинения. Правда, анализируя крупные скрипичные произведения молдавских авторов, нередко возникает проблема несоответствия авторского названия сочинения и его музыковедческой атрибуции. Например, произведение, названное сюитой, в сущности, является циклом пьес (как, например *Сюита* Г. Няги), а опус под названием соната содержит в себе все признаки сюитного жанра (в этой связи укажу *Сонату* В. Ротару).

Конечно, нахождение соответствия между авторским определением жанра произведения и его музыковедческим толкованием – это отдельная тема теоретического исследования; она не формулируется в настоящей работе. Однако она является основанием для того, чтобы при рассмотрении проблем формообразования в молдавской скрипичной музыке в данном случае циклические произведения сознательно вынести за скобки.

Остановимся на самом репрезентативном жанре национальной скрипичной музыки; охарактеризуем принципы формообразования и используемые музыкальные формы в скрипичных миниатюрах отечественных композиторов концертно-конкурсной ориентации.

Самыми типичными для таких пьес музыкальными структурами являются простая и сложная трехчастная форма. Реже встречаются: простая двухчастная форма, простое рондо, а также формы, относящиеся к типу продленных трехчастных – трех-пятичастная и двойная трехчастная. Так, **сложную трехчастную форму** мы находим в *Оляндре* и *Юмореске* П. Ривилиса, в *Бурлеске*, *Концертной пьесе* и *Гавоте* Г. Няги, в *Молдавской фантазии* Д. Гершфельда, *Оляндре* С. Лобеля, в *Бэтуте*, *Шуточном танце* и *Юмореске* Б. Дубоссарского и ряде других пьес. К **простой трехчастной форме** обратились: З. Ткач в *Жоке*, *Молдавском танце*, *Веселом танце* и *Концертной пьесе*; Е. Дога в *Балладе*; Г. Няга в *Миниатюре* и *Колыбельной*; Б. Дубоссарский в *Бурлеске*; П. Ривилис в *Хоре*. Примеры **простой двухчастной формы** встречаем в *Мифе* П. Ривилиса, *Прелюдии*, *Бочете* и *Рассказе* З. Ткач, *Мелодии* Г. Няги. **Форма рондо** использована в *Скерцино* Г. Няги и *Маленьком рондо* З. Ткач. Интересный пример свободно трактованной **концентрической формы** находим в *Еврейском танце* З. Ткач. В **трех-пятичастной форме** написана *Бэтуда* С. Лобеля, в **сложной двойной трехчастной** – концертная пьеса Д. Федова *Моришка*.

Как известно, названные музыкальные структуры имеют много общего. Они относятся к типу составных форм, для которых характерны сопоставление и связанное развитие как принципы формообразования (по терминологии Ю. Тюлина) [1, с. 30]. Данное качество названных структур легко объясняется типом их тематизма и тематического развития.

Большая часть скрипичных пьес молдавских авторов основана на материале жанрового характера. При этом основными жанрами, претворяемыми в них, являются жанры танцевального молдавского фольклора, что видно уже из названий самих



сочинений: *Бэтута, Оляндра, Хора, Жок*. К ним примыкают и сочинения, в названии которых не фигурирует жанрового обозначения, но интонационно-тематический материал определенно выявляет связи с фольклорной основой. Так, анализ ритмических особенностей тематизма *Моришки Д. Федова* свидетельствует о том, что он близок молдавским народным танцевальным мелодиям типа сырбы. Жанровым признакам сырбы соответствует и *Концертная пьеса Г. Няги*. В духе бэтуты решен *Шуточный танец Б. Дубоссарского* и т. д.

Интересно, что многие скрипичные пьесы танцевального характера, выдержанные в быстром темпе, сочетают в себе признаки этих жанров с часто используемым в скрипичной музыке движением типа *perpetuum mobile*. Такое наблюдается в *Концертной пьесе* и *Миниатюре Г. Няги, Моришке Д. Федова, Еврейском танце* и *Маленьком рондо З. Ткач*, в других произведениях.

Принадлежность подобных миниатюр к области организованного движения (танцевального) проявляется в господстве периодичных структур, преобладании квадратности, симметричности, соразмерности.

Так, обычно основные темы пьес экспонируются в форме квадратного периода повторного строения. Чаще всего это простой восьмитактный или шестнадцатитактный период из двух предложений.

Данный период обычно звучит дважды: экспонирование – переэкспонирование. При втором проведении, как правило, немного меняется тональный план, чтобы два периода в ладовом отношении смогли продемонстрировать типичное для молдавской народной музыки параллельно-переменное соотношение двух тонок. Подобный показ тематизма приводит к явлению, получившему в учении о музыкальной форме наименование «пары периодичностей» [2, с. 402].

Периодичность преобладает и в срединных разделах формы, способствуя созданию стройных, соразмерных конструкций. С другой же стороны, господство периодичности приводит к некоторой механистичности, чрезмерной дробности, а форма в целом приобретает составной, складной характер. Впрочем, данное качество, как известно, не противоречит сущности бытовых жанров, для которых естественны так называемые «песенные» (простые и сложные) формы.

Неотъемлемой особенностью практически всех скрипичных пьес является наличие *вариационности* и *вариантности* как принципов развития. Вариантное соотношение демонстрируют обычно два начальных построения, объединяющиеся в пару периодичностей. Вариационность наблюдается, как правило, при сравнении экспозиции и репризы. Примечательно, что любой из этих способов тематического видоизменения проявляет себя в *фактурных* преобразованиях. Более того, можно с уверенностью констатировать, что именно фактура становится важнейшим (а иногда – единственным) средством развития.

Так, экспозиция тем обычно сопряжена с простейшей гомофонно-гармонической тканью: мелодия излагается у скрипки, фортепиано выполняет функцию сопровождения. Дальнейшее изменение мелодии осуществляется двумя способами: ее переносом на октаву выше или использованием особых приемов звукоизвлечения: *sul ponticello*, применением флажолетов, дублировок. Фортепианное сопровождение, при сохранении гармонической основы, оформляется в виде фигурации.

Так, в *Молдавской фантазии Д. Гершфельда* два начальных проведения основной

темы различаются только тем, что второе переносится на октаву выше. Фортепианная партия не меняется. В обоих случаях она ассоциируется с фактурой тарафа, привнося специфическую ладовую окраску употреблением IV повышенной, II повышенной и II пониженной ступеней. В *Моришке* Д. Федова при повторении темы композитор использует прием *sul ponticello*. В *Бэтуе* С. Лобеля начальная тема звучит четырежды: дважды в экспозиции и по одному разу в первой и второй репризах. При этом композитор активно пользуется идеей октавных переносов, дублировок, громкостно-динамических контрастов, привлекает разные виды гармонической фигурации в сопровождении. Так, первое проведение темы осуществляется на струне G, что, как известно, делает звучание более напряженным. При повторении тема звучит на октаву выше, в ней появляется элемент двухголосия. В репризе двухголосие становится реальным; при этом второй голос контрастирует основной мелодии как интонационно, так и ритмически. Последнее проведение делает тему спиккатной, постепенно заменяя *spiccato* на дубль-штрих. Подобные примеры легко умножить.

Другой фактурный прием используется обычно с целью углубления *контраста* и применяется в начале среднего раздела формы. Здесь появляется тема, которая оттеняет начальную. Она либо производно контрастирует ей, либо соотносится вариантно. Так, в *Юмореске* П. Ривилиса середина сложной трехчастной формы кажется немного замедленной из-за того, что мелодия излагается более крупными длительностями. Однако аккомпанемент остается тем же. Фортепианная партия на *p* поддерживает ровный ритмический пульс, на который накладывается более плавная, распевная мелодия скрипки. Это напоминает те приемы лэутарского тарафного исполнительства, когда на фоне едва слышного аккомпанемента цимбал свободно льется импровизационная мелодия солирующего инструмента.

В *Еврейском танце* З. Ткач содержится четыре варианта исходной темы. Они различаются деталями интонационного профиля, исполнительскими штрихами, фактурными приемами. Так, если в начальном варианте на первый план выходит богатая мелизматика и прихотливая ритмика, то второй вариант отличается использованием контрастной полифонии. В третьем варианте обращают на себя внимание мотивная калейдоскопичность скрипичной партии и формульность фортепианного сопровождения. В четвертом варианте партия скрипки почти полностью выдержана двойными нотами.

Описанные приемы фактурного развития тематического материала, очевидно, объясняются стремлением композиторов воплотить в скрипичной музыке особенности инструментального ансамблевого исполнительства, свойственного искусству лэутаров. Фактура часто имитирует вступление того или иного инструмента, контрасты сольных и туттийных разделов и т. д.

Кроме названных миниатюр танцевального характера в скрипичной музыке отечественных композиторов имеются и другие, связанные с миром лирических чувств, философских раздумий, созерцательных настроений. Таких пьес значительно меньше. В их числе можно назвать *Миф* П. Ривилиса, *Колыбельную*, *Мелодию* и *Речитатив* Г. Няги, *Прелюдию* и *Бочет* З. Ткач и некоторые другие. Среди средств музыкальной выразительности в них на первое место выходит мелодическое начало. Развитая мелодическая линия, богатое ладовое строение, часто обилие мелизматики – вот приметы таких произведений. Все они выдержаны в средних или медленных темпах, для них характерна времяизмерительная метрика, богатство агогических оттенков.

Примечательно, что для данных пьес наиболее типичной является простая двухчастная форма развивающего типа ( $a - a_1$ ). По-видимому, это объясняется господством одного образно-эмоционального состояния, которое длительно и неспешно развертывается, постепенно исчерпывая себя. Одним из ярчайших примеров такой музыки является *Речитатив* Г. Няги из двухчастного цикла *Речитатив* и *Бурлеска*. В музыковедческой литературе имеются анализы этого сочинения. Все их авторы единодушны в художественных достоинствах данного сочинения, а также в том, что в его формообразовании использованы свойственные молдавской дойне традиции *parlando rubato*. «Постоянное ритмическое дробление, ускорение пульсации от половинных и четвертных длительностей через шестнадцатые к тридцатьвторым. /.../ В области динамики вырисовывается как бы арка от *pp* (начальные фразы) через *f* и *ff* (генеральная кульминация) к внезапному *p* (заключительная фраза). В сфере фактуры примечательно движение от одноголосия к двойным нотам и аккордам», – пишет о *Речитативе* О. Влайку [3, с. 51].

*Речитатив* и *Бурлеска* Г. Няги демонстрируют еще одну тенденцию, свойственную процессам формообразования в скрипичных миниатюрах композиторов Республики Молдова: тенденцию к циклизации и именно к образованию двухчастных циклов. Первая часть в таких циклах выполняет вступительную функцию, вторая несет на себе основную смысловую нагрузку. Так, у Г. Няги имеется еще один двухчастный цикл подобного строения: *Две пьесы*. Характеризуя данный цикл, О. Влайку пишет: «Каждая из пьес в отдельности не имеет специального названия. И хотя они не связаны принципом *attacca*, совершенно очевидно, что раздельного исполнения они не допускают. Это обусловлено не только тем, что первая пьеса слишком коротка (наподобие вступления), а вторая очень развернута (собственно основной раздел произведения). Между пьесами существует смысловая и интонационная связь: в процессе развития тематического материала первой пьесы постепенно формируется интонационное зерно второй и отчетливо декламируется в момент кульминации» [3, с. 53]. Аналогично связаны между собой *Жок* и *Бэтуца* З. Ткач.

Очевидно, что такая циклизация имеет в своей основе традиции народного музицирования: объединение медленной лирической дойны и быстрого танца.

Все сказанное свидетельствует о том, что основные принципы формообразования, проявляемые в скрипичной музыке композиторов Республики Молдова, опираются на прочную фольклорную основу. Это служит залогом их демократичности и жизнеспособности.

### Библиографические ссылки

1. ТЮЛИН, Ю. и др. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1974.
2. МАЗЕЛЬ, Л.; ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967.
3. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011.

## TRIO PENTRU VIOARĂ, CONTRABAS ȘI PIAN DE GHENADIE CIOBANU: PROIECȚIE MUZICALĂ A UNOR IMAGINI BIBLICE

TRIO FOR VIOLIN, DOUBLE BASS AND PIANO BY GHENADIE CIOBANU:  
MUSICAL PROJECTION OF SOME BIBLICAL IMAGES

**VICTORIA MELNIC,**

profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CRISTINA PARASCHIV,**

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În timpul aflării sale pe Pământul Sfânt Ghenadie Ciobanu a avut posibilitatea să viziteze mai multe locuri legate de evenimentele descrise în Biblie ceea ce l-a inspirat la crearea unei opere muzicale pline de semnificații foarte profunde - Trio pentru vioară, contrabas și pian. Pentru creația lui Gh. Ciobanu este caracteristică valoarea criteriului semantic și a conținutului. Acesta apare ca unul foarte complex și profund, determinat de sinteza filosofico-culturală a perioadelor istorice premergătoare, de abordarea specifică a culturilor muzicale ale diferitor popoare (indiană, chineză, evident cea românească etc.) și de integrarea lor în paleta de imagini a contemporaneității. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu și se manifestă pregnant în Trio.*

**Cuvinte-cheie:** Gh. Ciobanu, Trio, limbaj muzical, formă muzicală, opoziție, simboluri numerice.

*During his stay in the Holy Land Ghenadie Ciobanu had the opportunity to visit a lot of places connected with the events described in the Bible that inspired him to create a musical work full of profound significances - Trio for violin, double bass and piano. For Gh. Ciobanu's creation is characteristic the value of the semantic criterion and that of the content. This appears to be very complex and profound, determined by the philosophical – cultural synthesis of the precursory historical periods, by a specific approach to the musical culture of different peoples (Indian, Chinese and of course Romanian etc.) and their integration in the palette of images of contemporaneity. All these specific peculiarities define the unrepeatable aspect of Gh. Ciobanu's creation and are strongly manifested in his Trio.*

**Keywords:** Gh. Ciobanu, Trio, musical language, musical form, opposition, numerical symbols.

Această lucrare a apărut din dorința compozitorului de a mărturisi acele impresii, sentimente și senzații absolut specifice provocate de călătoria la Ierusalim. În timpul aflării sale pe Pământul Sfânt Gh. Ciobanu a avut posibilitatea să viziteze mai multe locuri legate de evenimentele descrise în Biblie ceea ce l-a inspirat la crearea unei opere muzicale pline de semnificații foarte profunde.

*Trio* conține două părți – *Indicium* și *O călătorie aproape biblică pe un măgăruș*. Atât din programul părților, cât și din prima lor audiere se creează impresia că ele fac parte parcă din două lumi diferite. Însă luând în considerație mărturiile compozitorului despre această lucrare și după o analiză mai aprofundată putem afirma că între ambele părți ale *Trio*-ului există o strânsă legătură atât la nivel de idee, cât și în realizarea ei [1].

“În *Trio* am încercat să exprim în plan simbolic unitatea și în același timp hotarul între Vechiul și Noul Testament, să redau prin intermediul mijloacelor muzicale scurgerea a două timpuri – unul real, concret și unul anistoric, filosofic” – ne-a mărturisit compozitorul. Denumirile părților corespund foarte bine conținutului și caracterului muzicii. Partea I

desemnează, după spusele autorului, Vechiul Testament privit foarte general, abstract. Partea a II ține de o perioadă istorică mai apropiată de noi, ba chiar și ne relatează despre un eveniment concret: fuga Sfintei Familii în Egipt.

Conform acestui program partea I apare oarecum mai abstractă, mai indefinibilă, ca de altfel, și sensul cuvântului *indicium* (în dicționar găsim următoarele sensuri: declarație, mărturie, dovadă, semn, adevărire, reflecție). Aici predomină o atmosferă de curgere lentă a timpului cosmic. Mijloacele muzicale folosite de compozitor sunt menite să creeze o senzație de spațiu, de adâncime, să restabilească în imaginația ascultătorului niște timpuri foarte îndepărtate și niște evenimente care aproape că s-au șters din memorie. Or, putem sesiza aici și o relatare despre ceva transcendent, care în viziunea lui Gh. Ciobanu este, în acest caz, timpul și spațiul Cosmic.

Partea a II din contra ne readuce în “dimensiunea terestră”. Noi însoțim Sfânta Familie în călătoria ei spre Egipt și toate mijloacele muzicale sunt utilizate anume pentru a reda evenimente concrete și a crea imagini pregnante.

*Indicium* conține șapte episoade organizate într-o formă concentrică.

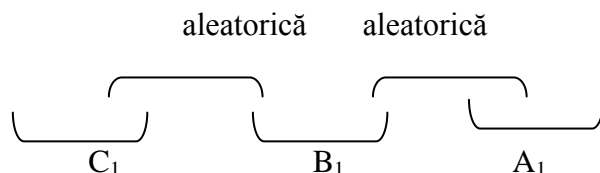
A B C D C<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>1</sub>

În aprecierea hotarelor formei ne-am condus în primul rând de schimbarea evidentă a texturii. Astfel, secțiunile A și A<sub>1</sub> sunt monodice, B și B<sub>1</sub> conțin elemente polifonice, C și C<sub>1</sub> prezintă variante ale facturii omofon-armonice, iar în D se folosește aleatorica controlată.

O caracteristică specifică a limbajului muzical al acestei părți o constituie aspectul metro-ritmic. Spre deosebire de structura bine definită a părții, metrul este instabil, variabil, iar unele episoade sunt de fapt nemetrizate (de ex. A, D). Se cere a fi menționată în mod special și folosirea polimetriei și a poliritmiei (C).

Încă o particularitate a compoziției acestei părți o prezintă și **principiul variantic**. El se manifestă mai întâi de toate în cadrul episoadelor B și B<sub>1</sub> care de fapt reprezintă un ciclu ce conține șase variante (trei în B și încă trei în B<sub>1</sub>). Acest principiu se observă și la nivelul ciclului prin faptul că nici o reluare (cu excepția repetărilor exacte din D) a materialului muzical nu se face exact ceea ce conferă muzicii o curgere neîntreruptă.

În secțiunile de repriză (în special) observăm și utilizarea tehnicii numite de V. Holopova coeziune tematică (тематическое сцепление), însă compozitorul o folosește nu la nivel de motive sau teme, ci la nivelul secțiunilor. De aceea, extrapolând termenul propus de V. Holopova, ar fi mai corect să vorbim despre o coeziune a blocurilor sonore. Un element din secțiunea precedentă își continuă existența și pe parcursul celei următoare suprapunându-se pe restul materialului. Astfel se realizează o continuitate deosebită a discursului și se creează impresia unei curgeri lente și neobservate a timpului.



*Indicium* începe cu o monodie improvizatorică, cu multe cromatisme și figuri ritmice foarte variate, interpretată de vioară și contrabas (epizodul A). Linia melodică, pornind de la sunetul *si-bemol*, conturează o sinusoidă sau două unghiuri invers direcționate, având ca puncte de reper același *si-bemol*. Melodia se desfășoară într-un diapazon de trei octave prin mișcare neregulară ce conține salturi mari.

Următoarea secțiune (B) conține două elemente “tematice” diferite: un cluster care se constituie treptat de sunete ce se suprapun unul peste altul în partida pianului și o linie melodică expusă la corzi parcă în prelungirea celei din episodul anterior. Modalitatea neobișnuită de “atacare” a clusterului înlătură senzația de sonoritate disonantă și creează un efect sonor foarte specific.

Statica și caracterul moale al sonorităților din B sunt întrerupte de cluster-urile seci *staccato* interpretate de pian (secțiunea C). Acest episod se percepe mai mult ca o replică sau ca o punte care ne aduce spre secțiunea centrală a *Indicium*-ului (D). Toate trei instrumente se contopesc într-o textură aleatorică densă formată din trei linii melodice care se mișcă rotativ într-un diapazon foarte îngust. Mișcarea aleatorică incontinuuă este întreruptă de “bătăile” contrabasului *col legno* pentru a fi reluată întocmai de trei ori. Apoi discursul este întrerupt de o frază enunțiativă la vioară după care mișcarea se reia din nou, însă cu anumite schimbări. Episodul se încheie cu septima și bemol - la care sună de 20 de ori la rând la corzi. De aici narațiunea muzicală pornește parcă înapoi, însă datorită reprizelor transformate ne dăm seama că ea totuși continuă. Toate trei episoade ce vor urma suferă schimbări, adesea esențiale, în comparație cu expozițiile lor.

Astfel C<sub>1</sub>, care coincide cu secțiunea de aur, se percepe mai mult ca o continuare sau dezvoltare a discursului început în C. Dacă în C compozitorul ne-a conturat doar un singur plan sonor (și acela foarte succint) în C<sub>1</sub> observăm prezența a două sfere: una acordică redată de pian (neschimbată în comparație cu C) și cealaltă melodică – la corzi. Fiecare din sfere este foarte individualizată și bine conturată. Remarcăm în acest episod o concentrație de *poli*: polifonie, polimetrie, poliritmie. Spre sfârșitul secțiunii treptat se înlătură precizia metrică (în partida corzilor), discursul se dezorganizează și devine unul aleatoric. În repriza episodului următor celor două straturi prezente în B li se mai adaugă un al treilea: figuri aleatorice la violină, “rămase” parcă din C<sub>1</sub>.

Ultimul compartiment al formei poate fi numit repriză doar cu un anumit grad de convenționalism. Aici nu se reia materialul tematic din A, ci mai curând se reproduce atmosfera generală de acolo: din nou monodie interpretată de instrumentele cu coarde. Vioara este preocupată de regăsirea și reafirmarea sunetului și bemol, de la care a început totul și cu care așteptăm că se va încheia *Indicium*. Însă după atâtea “inflexiuni” în alte sfere, după cucerirea unor alte “centre” discursul nu poate pur și simplu să revină la punctul de plecare (în aceeași apă nu poți călca de două ori). Sunetul do care sună la contrabas reprezintă parcă o nouă calitate a lui și bemol, calitate dobândită pe parcurs. Dar în același timp el poate însemna și un nou început, o posibilitate de a continua narațiunea muzicală.

În urma analizei am stabilit că sunetul *si-bemol* are în *Indicium* funcția unui **centru gravitațional** în jurul căruia sunt axate majoritatea episoadelor. Alături de acest sunet central în unele secțiuni apar și centre locale. Astfel în secțiunea A discursul este organizat în jurul sunetelor *si-bemol* și *fa*, în secțiunea D el oscilează între *si-bemol*, *fa* și *re-bemol*, iar în A<sub>1</sub> alături de *si-bemol* sună și *do*.

Dacă în *Indicium* compozitorul a fost preocupat de crearea unui spațiu cosmic, în partea II *O călătorie aproape biblică pe un mângăruș* el coboară acțiunea muzicală pe pământ. Ascultătorul devine martor al unei adevărate călătorii muzicale cu toate că, după cum mărturisește autorul, pentru el a fost importantă nu atât redarea evenimentului concret, ci mai curând transmiterea impresiilor și senzațiilor personale trăite în timpul propriei călătorii pe locuri biblice.

În partea I a ciclului funcția constructivă principală a avut-o forma, tiparul în condițiile unui metru foarte liber, oarecum “dezorganizat”. În partea II compozitorul recurge la același principiu, însă “invers-direcționat”. Aici în calitate de elemente organizatoare ale discursului apar anume metrul și ritmul (tot materialul muzical este strict metrizat), forma fiind una liberă, deschisă. În edificarea formei compozitorul folosește un principiu caracteristic mai mult cinematografiei – schimbul frecvent al “cadrelor”, al imaginilor (ceea ce pare firesc atunci când este vorba de o călătorie, fie ea chiar și imaginară). *Călătoria* conține un șir de episoade diferite după caracter și colorit, cu material tematic și principii de organizare de fiecare dată noi. Spre sfârșitul formei (în penultimul epizod) apare, ce-i drept și o repriză, însă puternic extinsă și transformată, având comun cu prima secțiune doar figura ritmică caracteristică. Ultimul din cele opt episoade, atât după caracterul materialului muzical, cât și datorită prezenței înaintea lui a singurei reprize, se percepe ca o codă generală a ciclului (vom reveni cu detalii ceva mai târziu) fapt care ne permite să tratăm forma ca una septapartită:

A B C D E F A<sub>1</sub> coda

În partea II se evidențiază și o linie folclorică pregnantă. Unele elemente folclorice (caracterul improvizator al monodiei, sferturile de ton) au fost prezente, ce-i drept, într-o formă latentă și în *Indicium*. Aici ele devin mai „palpabile”. Autorul se apropie de folclor prin introducerea în discurs a unor semne folclorice caracteristice precum sunt ritmul aksak și intonațiile specifice ale muzicii populare evreiești.

Observăm în partea II elemente de teatru instrumental. Instrumentele individualizate în tratarea lor devin adevărate personaje.

Un rol deosebit în *Călătoria* îi revine pianului. După echilibrul în folosirea instrumentelor în partea I, aici pianul adesea apare în prim plan, devenind personajul principal al acțiunii. Anume prin schimbarea facturii în partida pianului și prin apariția unei noi imagini sonore se realizează secționarea discursului muzical în episoade, fiecare prezentând o nouă impresie din călătorie. Și doar în codă pianul se retrage, oferind corzilor posibilitatea de a “comenta” cele întâmplate.

Un moment nou în comparație cu partea I o reprezintă și folosirea vocilor omenești care recită câteva versete din Biblie.

Partea II a ciclului include un șir de episoade bazate pe material tematic diferit, formând o imagine mozaică. Fiecare secțiune a formei conține un element-cheie în jurul căruia este concentrat tot discursul muzical. De cele mai dese ori acest element-cheie este prezent în partida pianului.

Astfel în A apare o imagine muzicală foarte pregnantă care se datorează utilizării ritmului aksak. În episodul B elementul – cheie este reprezentat de o formulă ritmică punctată cu tril. Secțiunea următoare (C) este foarte ilustrativă din nou prin figurile melodico-ritmice din partida pianului. Episodul D demonstrează o anumită mecanică, unică în partea II care datorită mișcării active și tempoului rapid se asociază cu o fugă sau goană. Secțiunea E introduce un contrast evident prin sunarea vocilor umane care recită textul biblic (Matei 2:13,14). Episodul F pare să ilustreze momentul în care noaptea (conform mărturiilor din Scriptură) Sfânta Familie fuge din Betleem. Melodia din partida corzilor redă parcă atenția și precauția cu care se mișcă fugarii, iar motivele evreiești din partida pianului mărturisesc nostalgia și tristețea momentului despărțirii de pământul natal. Secțiunea A<sub>1</sub> nu poate fi numită repriză în sensul adevărat al cuvântului deoarece este mult mai evoluată decât A (având în vedere atât forma, cât și mijloacele de expresie). Materialul muzical apare aici mult mai consistent decât la începutul părții unde era redus doar la

o singură figură ritmico-melodică. Aici acesteia i se mai adaugă un element tematic nou care conține repetarea accentuată (de 27 de ori) a acordului *si – fa# – la-bemol*, care produce un efect foarte asemănător cu sfârșitul episodului D din partea I (unde s-a repetat de 20 de ori septima *si-bemol – la*). Coda se evidențiază printr-o realizare timbrală inedită (la nivelul ciclului) fiind menținută în întregime în *pizzicato* la corzi.

Vom menționa unele particularități ale limbajului muzical din *Trio* la nivelul de ciclu.

Luând în considerație specificul părților constatăm, că partea I are un caracter mai improvizator, este mai puțin pregnantă din punct de vedere al materialului tematic. Partea II din contra se deosebește printr-un tematism mai individualizat și mai variat. Aici depistăm o concentrare de imagini muzicale. Astfel compoziția acestui ciclu se apropie într-o oarecare măsură de structura **formelor bipartite constituent-contrastante**.

Un principiu conceptual important, care implică însă și folosirea unor procedee tehnice specifice, este **principiul reluării la distanță**. În *Trio* compozitorul adesea operează cu variante ale aceluiași blocuri sonore preluate, continuate peste un timp, după introducerea unui material muzical nou. Am fi putut asemui acest fenomen unor arcuri reminiscente, dacă nu ar fi evidentă evoluția conceptuală a discursului: materialul reluat întotdeauna este modificat. În acest context pot fi menționate mini-ciclul variativ din secțiunile B și B<sub>1</sub> din partea I, transformarea conceptuală a discursului din episodul C în C<sub>1</sub> (partea I) și mai ales începutul și A<sub>1</sub> din partea II. Fără voie apare o asociație cu destinul uman: nimic nu se repetă întocmai, ci întotdeauna altfel, la un alt nivel, în alte împrejurări, din alte experiențe. Programul lucrării, legat oricum de Biblie, ne permite să facem analogii și cu Sfânta Scriptură în care anumite evenimente odată prezise se împlinesc peste un timp oarecare.

La nivelul ciclului se poate semna și prezența unor leitintervale și leitintonații. În calitate de leitintervale compozitorul folosește septima și nona și varianta acestora – secunda. Ca leitintonații a întregului ciclu poate fi tratate figurile ritmico-melodică formată din trei sunete plasate la distanță de cvartă și cvintă (perfectă, mărită, micșorată) punctele extreme ale cărora constituie septima, octava sau nona.

Un element integrator al lucrării reprezintă și **coda** părții a doua care, după cum s-a menționat deja, se percepe mai mult ca o codă sau un *post scriptum* al întregului ciclu. La nivelul părții a doua caracterul oarecum abstract și indefinit al codei (și în special intervalul de cvintă mărită *do – sol-diez* cu care se încheie *Călătoria*) ar putea fi tratate ca o așteptare sau o profetie a aceluiași eveniment care urma să se împlinescă peste 33 de ani – intrarea lui Christos în Ierusalim în duminica Floriilor (de altfel, tot călare pe un măgar). Prin timbrul corzilor coda formează un arc cu începutul lucrării. În plan conceptual-tematic aceasta ar putea crea unele corespondențe între primul om care a păcătuit (la începutul Vechiului Testament) și acela care îi va aduce mântuirea (în Noul Testament). Pe de altă parte coda părții a doua corespunde și cu sfârșitul părții I (prin timbrul corzilor). În acest sens se poate spune că există o paralelă între sfârșitul unui Eon și apropierea de sfârșitul mileniului martorii căruia suntem cu toții în prezent.

Complementarismul, opoziția și ca rezultat refacerea unității este evidentă atât la nivel de ciclu, cât și la nivelul celor mai elementare componente ale discursului muzical. Vom analiza manifestarea acestui principiu la nivelul ciclului.

La nivel de ciclu se observă atât o opoziție de tipul ordine-dezordine, cât și un complementarism care se manifestă în însăși caracterul părților.



Partea I	Partea II
principiul de ordine nedecarată:	principiul de ordine declarată:
metroritm neorganizat, forma închisă;	metroritm organizat strict, forma deschisă;
aspectul arbitrar, întâmplător:	adaptarea la public: folosirea semnelor de gen,
folosirea aleatoriciei. principiul nonevolutiv:	a intonațiilor și ritmurilor folclorice. principiul evolutiv:
reluări tematice, aspectul variantic al dezvoltării;	succesiunea episoadelor tematice deferite;
tip energetic pasiv: tempo lent,	tip energetic activ: tempo mai rapid,
tematism de caracter improvizator, mai puțin expresiv față de cel din partea II.	tematism de caracter dinamic, impulsiv, material tematic pregnant.

Prin urmare, se poate stabili ca specific al părții I caracterul mai irațional, instabil, pasiv în timp ce partea II demonstrează un caracter rațional, activ, impulsiv. Prin unirea acestor două părți într-un ciclu compozitorul realizează unitatea dialectică a contrariilor.

Foarte interesante rezultate ne oferă **analiza simbolurilor numerice** din *Trio* [2]. Am remarcat că în această lucrare Gh. Ciobanu folosește cu preponderență simbolurile numerice 2, 3, și 7 (acesta din urmă adesea reprezentat de diversele variante ale combinării primelor două: 2+2+3; 2+3+2; 3+2+2) care se manifestă niveluri compoziționale.

Cifra 2 la nivelul ciclului ar putea simboliza cele două cărți ale Sfintei Scripturi. Acest simbol se manifestă prin: două părți, două grupuri timbrale (pian și coarde), două instrumente care încep și care încheie lucrarea. În partea I numărul 2 se realizează prin două elemente în episodul B, repetarea de 20 de ori a intervalului din 2 sunete la sfârșitul lui D (momentul secțiunii de aur), două centre de gravitație în  $A_1$ .

Cifra 3 la nivel de ciclu ar putea simboliza familia (trinitatea sau familia cerească a lui Christos în partea I și familia lui pământească în partea II) și se manifestă prin trei instrumente, prin figuri melodico-ritmice din trei sunete. În partea I simbolismul cifrei 3 este redat prin trei variante în B și în  $B_1$ , prin repetarea triplă a fragmentului aleatoric din D, prin trei linii melodice în  $C_1$ , trei straturi sonore în  $B_1$ . La nivelul secțiunii B putem observa că primele trei sunete atât din clusterul de la pian, cât și din melodia viorii în toate trei variantele rămân neschimbate.

Cifrele 2 și 3 "activează" împreună în mai multe formule ritmice din partea II.

Arhetipul numeric 7 se manifestă la nivel arhitectonic. Astfel constatăm structura septapartită a ambelor părți: ABCDC<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>1</sub> în partea I și ABCDEFA+coda în partea II. Cifra 7 simbolizează unitatea între 3 și 4, adică între dimensiunea terestră, materială (4) și cea celestă, spirituală (3).

În final dorim să menționăm că pentru creația lui Gh. Ciobanu este caracteristică valoarea criteriului semantic și a conținutului. Acesta apare ca unul foarte complex și profund, determinat de sinteza filosofico-culturală a perioadelor istorice premergătoare, de abordarea specifică a culturilor muzicale ale diferitor popoare (indiană, chineză, evident cea românească etc.) și de integrarea lor în paleta de imagini a contemporaneității. Toate aceste particularități specifice definesc aspectul irepetabil al creației lui Gh. Ciobanu.

### Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.
2. BENOIST, L. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995.

## ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА ПАМЯТИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В. СИМОНОВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

SUITĂ POLIFONICĂ DE V. SIMONOV  
IN MEMORIA LUI D. SHOSTAKOVICH: ESEU ANALITIC

THE POLYPHONIC SUITE BY V. SIMONOV  
IN MEMORIAM OF D.D. SHOSTAKOVICH: ANALITICAL STUDY

### ОЛЬГА СИГАНОВА,

преподаватель, кандидат искусствоведения,

Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, Тирасполь

*Această lucrare prezintă o analiză muzicologică a Suitei polifonice În memoria lui D. Șostakovici, scrisă de compozitorul Victor Simonov în 1976, lucrarea ce a devenit un punct de reper nu numai pentru autorul ei, ci și pentru toți admiratorii marelui simfonist sovietic. Suita este un fel de dialog muzical, care a constituit un tribut precum și un omagiu al tânărului compozitor adus geniului recunoscut. Lucrarea include aluzii și citate din creațiile lui D. Șostakovici, organic întreșesute în materialul autorului V. Simonov, fapt care permite să o atribuim exemplelor strălucite ale muzicii memoriale.*

**Cuvinte-cheie:** suită polifonică, D. Șostakovici, Victor Simonov, In memoriam, muzică pentru orgă, ricercar, fugă, gigă, citat.

*The article presents a musicological analysis of The Polyphonic Suite In memoriam of D.D. Shostakovich written by Victor Simonov in 1976. This work has become a reference mark not only for its author, but also for all admirers of the creativity of the great Soviet symphonist. The Polyphonic Suite is a kind of an original musical dialogue that became the young composer's tribute and expression of gratitude to the memory of the recognized genius. The composition includes allusions and quotations from D.D. Shostakovich's musical works, organically interwoven in V. Simonov's material that allows to take it to bright samples of memorial musical compositions.*

**Keywords:** polyphonic suite, D. Shostakovich, Victor Simonov, In memoriam, music for organ, ricercare, fugue, gigue, quote.

*Полифоническая сюита Памяти Д.Д. Шостаковича В. Симонова существует в двух авторских редакциях. Первая версия сюиты в четырёх частях – Ричеркар, Фуга, Песня и Жига для готово-выборного баяна была написана в 1976 году в расчете на исполнение Вячеславом Помельниковым (позже – художественным руководителем Воронежского народного хора). Она зафиксирована только в авторской рукописи. Кроме*

того, в фонотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств хранится ее запись, сделанная В. Коваль в апреле 1978 года.

Во второй редакции (1979 года) произведение было переработано для органа и включило в себя пять частей. Сохранив *Ричеркар*, *Песню и Жигу*, композитор написал новую *Фугу* и расширил цикл добавлением еще одного номера – *Прелюдии*, тем самым образовав малый полифонический цикл<sup>1</sup> (*Прелюдия и Фуга*) внутри сюитного цикла. Произведение было опубликовано в Киеве в 1990 году под названием *Сюита для органа Памяти Д. Шостаковича*. Первым исполнителем и редактором органной партии выступила Галина Булыбенко, ныне профессор Киевской консерватории.

Из заголовка произведения видно, что композитор сознательно акцентирует свое посвящение, имея в виду роль его объекта, во-первых, в своей композиторской судьбе, а, во-вторых, в своем творчестве. (В свое время Д. Шостакович проявил искреннее участие, дав В. Симонову рекомендацию для вступления в Союз композиторов СССР.) Написанная в 1976 году вскоре после смерти Д. Шостаковича, *Сюита* становится ярким примером мемориального сочинения - музыка крупнейшего советского симфониста стала «плюсом стилевого притяжения» для молодого композитора. Попытаемся определить, в какой мере и какими средствами В. Симонову удалось воссоздать ее стилевые приметы.

Полифоническая форма многотемного *Ричеркара* легла в основу I части сюиты. Вся часть состоит из четырёх разделов типа А В А<sub>1</sub> С с заключением, границы каждого из них отмечены появлением нового тематического материала.

Первый раздел выполняет экспозиционную функцию не только по отношению к первой части, но и ко всей *Сюите*. Именно в нём экспонируется весь арсенал выразительных средств, применённых композитором для реализации своего замысла. Первая половина раздела являет собой целеустремлённое восхождение декламационной мелодии, завершающееся местной кульминацией (такты 1-14). Сдержанный пафос ощущается в начальных широких секстовых ходах в темпе *Adagio*. Их упорное продвижение сдерживается мягкими ниспадающими малыми терциями, модальной «игрой» ступеней, переменным размером.

В кульминационный момент на вершине  $c^3$  вступает тема-аллюзия на *Прелюдию № 23* из цикла *24 прелюдии и фуги* ор. 87 Д. Шостаковича, прерываемая в своем развёртывании хоральными аккордами. Краткая мелодическая связка плавно вводит во второй раздел *Ричеркара*, открывающийся теперь уже цитатой (4 такта) из той же 23 прелюдии. Отличающаяся «тонким интеллектуализмом...вольно текущей беседы просвещённых участников» [1, с. 183], она естественно продолжает начатое развитие. Тонкое интонационное родство мелодии В. Симонова и цитаты обеспечивается наличием в последней начального ниспадающего хода на сексту. Взятая в более подвижном темпе (*Sostenuto*), чем в оригинале (*Adagio*), она словно промелькнула, как подтверждение возникшим в первом разделе ассоциациям с *Прелюдией* Д. Шостаковича.

Следующее далее развитие включает в себя приёмы секвенцирования, двукратное проведение темы-цитаты, сначала в октавном удвоении и частичном увеличении, а затем с переносом её в низкий регистр. Всё это вместе с гаммообразными пассажами сопровождения, постепенно нарастающей динамикой вновь приводит к кульминации –

---

<sup>1</sup> В личной беседе автора с музыковедом Г. Кочаровой выяснилось, что у В. Симонова проявился особый интерес к изучению полифонической техники письма, полифонических жанров, сложившийся в классе полифонии Г. Литинского.

хоральным аккордам на *ff*. Однако, не сумев утвердиться, она сменяется стремительным низвержением в низкий регистр. Второй раздел заканчивается “смутным” и тревожным ожиданием (что выражает ритмически и интонационно неустойчивое движение).

Третий раздел представляет собой сокращённый вариант звучащего в более высоком регистре первого раздела, но вместо кульминации здесь неё появляется новая стонущая секундовая интонация, впоследствии используемая в *Песне*.

Четвертый раздел, как и второй, также открывается цитатой. Теперь выбрана тема вальса из III части *Симфонии № 7* Д. Шостаковича. Изменив тональность *Ми-мажор* на *Ми-бемоль мажор* и ускорив темп – *Piu mosso* вместо *Adagio*, В. Симонов сохраняет, однако, первоначальный безыскусный характер, присущий тематизму Д. Шостаковича. Мелодия вальса, к которой, по мнению М. Сабининой, вернее всего применимы слова самого композитора: «упоение жизнью, преклонение перед природой» [2, с. 189], приобретает черты песенности благодаря широкому развёртыванию. Однако тем сильнее становится контраст, когда постепенно растворяемый тематизм вальса трансформируется в начальные интонации средневековой секвенции *Dies irae*, этому дыханию смерти.

Так на простом примере В. Симонов воплощает одну из магистральных тем Д. Шостаковича – дуализм жизни и смерти, “маскарад”, некоторую карнавальность. Краткая мелодическая связка приводит к заключению. В нём в сжатом виде ещё раз напоминаются основные интонационные элементы. Часть оканчивается истаивающим умиротворённо-светлым аккордом в Ре-мажоре в высоком регистре на *pp*.

Вторая часть – *Фуга* (*Фа-мажор, Allegretto*). Небольшая (76 тактов) простая трёхголосная фуга без удержанных противосложений, стретт, далёких тональных сопоставлений являет собой блестящий образец воплощения скерцозных, игровых, шуточных образов в музыке, столь характерных для творчества Д. Шостаковича. Сочинённая В. Симоновым, тема фуги (4 такта) всё же рождает ряд ассоциаций, вызванных довольно традиционными оборотами в её интонационном строении.

Прежде всего, это начальное восходящее движение по звукам тонического трезвучия (И.С. Бах, Д.Д. Шостакович), вырисовывающаяся интонация сексты, аркообразный мелодический рельеф. Ладовая вариантность ступеней (IV повышенная, VI гармоническая и натуральная), штрих *staccato* придаёт шаловливой теме в чётком двухдольном метре особую пикантность.

Вступления голосов следуют в обычном порядке: в *Фа* (такты 1-4) – *До* (такты 5-8) и вновь *Фа* (такты 13-15) мажоре с традиционно построенным тональным ответом и с интермедией (такты 9-12) между вторым и третьим проведением. После второй интермедии (такты 17-24) следуют два дополнительных проведения в *До* и *Соль-мажоре*. Оба они, завершая экспозицию, содержат небольшие изменения. Так, в *До-мажорном* проведении, изменено начальное направление движения, а в *Соль-мажорном* оно дано в виде параллельных секст и терций.

Средняя часть фуги представляет собой минорный “вариант” экспозиции с прямым порядком вступления голосов. Три проведения темы с той же расстановкой интермедий, что и в экспозиции, звучат в форме темы и ответа в тональностях *ре – ля – ре-миноре*. Обращает на себя внимание необычное одноголосное начало развивающего раздела, нетипичное для классических фуг.

Доминантовый септаккорд основной тональности знаменует появление репризы. Два репризных проведения темы в *Фа-мажоре* в крайних голосах разделены

однотактовой связкой в виде мелодического гаммообразного хода, дублированного параллельными терциями. Пять крупных интермедий фуги раскрывают потенциальные возможности темы. Развитие получают её ритмическая и интонационная стороны. Отдельные вычлененные мотивы даны в виде имитационных переключек в прямом движении или в обращении (И<sub>1</sub>), звеньев секвенции (И<sub>4</sub>), “ложного” вступления темы (И<sub>3</sub>). Заключение фуги (такты 68-76) основано на свободных имитациях ядра темы в обращении. Всё завершается двумя аккордами *staccato* на *p*.

Обратившись к жанру фуги, многократно обыгранному Д. Шостаковичем в разных инструментальных вариантах, В. Симонов сделал попытку вступить в стилевой диалог с творчеством великого мастера, ограничившись моделированием отдельных наиболее типичных признаков его художественной системы: особенностей ладогармонического языка, образного строя произведений токкатно-скерцозного характера. В то же время за кадром остались такие важные черты полифонических композиций Д. Шостаковича, как удержанное противосложение, удержанные, часто контрастные интермедии, сложные контрапункты, стретты. Зависимость развития темы от её интонационного строения, активное тональное развёртывание также остались им невостробованными.

III часть *Сюиты* носит название *Песня*. В ней В. Симонову удалось раскрыть другую образную грань творчества Д. Шостаковича. Он погружается здесь в лирическую сферу, связанную с глубоким пониманием русской бытовой музыкальной среды, носителем которой является ярчайший женский персонаж оперного творчества композитора – Катерина Львовна Измайлова. Известно, с каким вниманием и сочувствием относился Д. Шостакович к героине повести А. Лескова. Её музыкальное воплощение может быть поставлено в один ряд с величайшими “искупительницами” русской оперы – Лизой, Любашей, Девой Февронией.


Отмеченная нами связь данной части *Сюиты* с образом Катерины не случайна. В. Симонов в качестве интонационного ядра всего тематизма *Песни* избирает восходящий мелодический октавный ход с “вписанной” секстой. Звучащий в размере 3/4, тональности *фа-диез минор* и в темпе *Andantino*, он создаёт устойчивую аллюзию на тему ариозо Катерины *Я в окошко однажды увидела* из оперы *Катерина Измайлова*.<sup>2</sup> Дальнейшая работа с темой, её преобразования в *Песне* В. Симонова отвечают духу шедевра Д. Шостаковича, вызывая в памяти образ оперной героини с её трагической судьбой.


Тематизм *Песни* опирается на традицию русских лирических протяжных песен. Мелодия с развитым подголоском пропитана плавными, дышащими спокойствием интонациями, закруглёнными ниспадающими мотивами, томными задержаниями.

Два звена секвенции с характерным для русской метрики пятидольном размере (5/4) подводят к первой кульминации, основу которой составляет стонушая секундовая интонация из третьего раздела *Ричеркара*. Многократно повторяясь на *f* в высоком регистре она подобна горестному рыданию. Этот драматический момент всплеска эмоций, не затягиваясь, сменяется дважды повторенной интонацией вопроса, образованной нисходящей малой секундой и восходящей малой терцией в ритмическом

---

<sup>2</sup> Со студенческих лет В. Симонов находился под сильным впечатлением, которое произвела на него тогда московская премьера возобновленной оперы (Шостакович сидел в том же ряду). Впечатление от постановки освежило чувства, которые испытал композитор в Хабаровске, получив в подарок клавиры оперы *Катерина Измайлова*. Помимо этого, в годы учебы, когда композитор писал Пассакалию для Квартета, он анализировал Пассакалию из оперы *Леди Макбет* Д. Шостаковича по старой партитуре.

оформлении . Она относится к разряду «кочующих» в творчестве Д. Шостаковича (см., например, *Прелюдию № 18, фа-минор*) и относящихся к сфере скорбных образов.

Последующая декламация с выразительным ходом на уменьшенную октаву приводит к новому (третьему) проведению темы *Песни*. Смена тональности фа-диез минор на «траурный» *си-бемоль минор*, мерная поступь четвертями в сопровождении словно сковывают парящую в вышине мелодию. Она наполнилась безысходной печалью, вобрав в себя «стонущую» интонацию секунды. Тщетность мечтательного секстового взлёта подчёркивается неумолимым ниспаданием мелодической линии. И снова звучит настойчивый «вопрос» с метрической переменностью (3/4, 5/4, 4/4), сохраняющий, однако, пунктирный ритм . Заметим, что опорные звуки интонации вопроса складываются в нисходящую хроматическую последовательность в объёме тетра хорда, образующую известную в истории музыки риторическую фигуру скорби *passus duriusculus*. Весь раздел завершается приглушенно звучащим кластером на *ppp*.

Репризные проведения темы *Песни* в основной тональности решены в виде трёх- и двухголосных канонических вступлений голосов - стретт на расстоянии четверти. Между двумя проведениями темы введена цитата *Прелюдии № 1* Д. Шостаковича.

Её неожиданное появление в тональности тритонового соотношения, словно луч солнца, озаряет «тёмное царство». На первый план в ней выступает сила *До-мажорной тональности*, трактуемой Д. Шостаковичем как «эпически объективная, нерушимо светлая» [2, с. 290].

Но даже через смиренные хоральные аккорды прорывается вся страстность характера Катерины. Правда, сил на сопротивление у неё больше нет. Возвращение темы - цитаты в тональности *фа-диез минор* акцентирует траурный характер сарабанды, подавляющей последний отчаянный крик души, выражающий себя в сольном речитативе (каждый звук - *marcato*) в виолончельном регистре. Бесстрастные хоральные аккорды досказывают драму мятущейся личности.

*Жига* завершает всю *Полифоническую сюиту*. Её итоговый характер подчёркивается большими масштабами, по сравнению с другими частями, а также синтетическим характером тематизма. Жига представляет собой простую трёхголосную фугу с типичными композиционными разделами и с интонационно самостоятельными протяжёнными интермедиями. Развёрнутая семитактовая тема в размере 6/8 носит инструментальный характер. Её танцевальность подчёркивается быстрым напористым темпом (*Allegro moderato*), нерегулярной акцентностью, внутритактовыми синкопами. Начальный октавный разбег по звукам ми-минорного трезвучия даёт толчок всему развитию. Вторая часть темы строится на знакомых секстовых интонациях, утрачивающих здесь свою мечтательность. В ладовом отношении модулирующая тема хроматизирована.

Три проведения темы в классическом тонико-доминантовом соотношении сменяются интермедией (30 тактов), охватывающей во всей экспозиции половину времени звучания. Начавшееся было развитие на интонациях темы, прерывается двумя звеньями восходящей секвенции, которые приводят к местной кульминации. В ней композитор использует два мотива, уже знакомых по предыдущим частям: интонацию вопроса из *Песни* и грозные аккорды из *Ричеркара*. Но мотив «вопроса» обретает здесь

черты патетического порыва, чему способствует октавное удвоение, *f*, “выпрямленное” сопровождение восьмыми.

Кружащийся вихрь шестнадцатых стремительно врывается в последующее развитие (средний раздел). Два проведения темы в тональностях *си* и *фа-диез минор* даны в обращении. Следующая за ними интермедия включает в себя имитационные переключки, сменяемые, как и в первой интермедии, преобладанием общих форм движения в музыкальной ткани. Начало второй части среднего раздела знаменуется тональным поворотом – уходом в *Си-бемоль мажор*. Дальнейшее развитие демонстрирует свободное обращение композитора с контрапунктическими голосами. Сопровождением к проведению темы служит не полифоническое противосложение, а остинатные аккордовые “гроздь” на *staccato*.

С самой же темой произошли интересные изменения. В результате усечения из семи тактов только три остались прежними, получив совершенно новое продолжение (2 такта). То, что это именно продолжение первой темы, а не новая тема, подтверждается отсутствием её полной экспозиции во всех голосах. Решительные квартовые ходы создают здесь аллюзию на тему финальной *ре-минорной* фуги (№ 24) из цикла *24 прелюдии и фуги* Д. Шостаковича. Данное тематическое образование выполнено по принципу контаминации<sup>3</sup>, объединившей два устойчивых музыкальных элемента в единый конгломерат.

Следующее проведение темы в *Фа-мажоре* вообще ограничивается тремя тактами. Завершающая раздел интермедия вновь включает в себя интонацию “вопроса”, которая сменяется неожиданным появлением нисходящего целотонового звукоряда на фоне беспокойного кружения шестнадцатых в верхнем регистре. Из-за отсутствия сопутствующих средств контекста известная семантика целотоновости не реализуется в полном объёме, несмотря на проведение темы акцентированными крупными длительностями.

Два репризных проведения темы в основной тональности (*ми-минор*) даны в тройном увеличении. В них не остаётся и следа от контрапунктических сплетений голосов. Вся фактура разделена на два пласта – в одном тема изложена аккордами, в другом сопровождением её избран гаммообразный мелодический рельеф. Нужно оговорить, что тема проходит не в своём экспозиционном виде, а с тем изменённым продолжением, которое было получено ею в среднем разделе.

Третье проведение, выполняющее функцию коды, аккумулирует в себе две основные интонации жиги: образованную на движении по звукам трезвучия (начало темы дано в одновременном сочетании её прямого и обращённого вариантов) и акцентированную квартовую интонацию, завершающую всю *Сюиту*. Именно таким же способом заключает свой цикл прелюдий и фуг Д. Шостакович.

Проанализировав данное сочинение, можно с уверенностью сказать что, В. Симонову удалось воссоздать образ и дух музыкального стиля Д. Шостаковича. Композитор использовал в своей *Полифонической сюите* целый ряд приёмов, опираясь на семантику индивидуального стиля Д. Шостаковича и вводя как точные цитаты из известнейших произведений композитора, так и аллюзии, «кочующие интонации», к

---

<sup>3</sup> Контаминация (лат. *contaminatio* – смешение) – 1) смешение двух или нескольких событий при их описании; 2) соединение текстов разных редакций одного произведения; 3) лингв.: возникновение нового слова или выражения в результате смешения частей двух слов или выражений.

которым сам великий мастер обращался неоднократно. Говоря о выразительных средствах, следует заметить, что В. Симонов ассимилировал характерный тип тематизма, сложившийся в творчестве Д. Шостаковича. Это касается, прежде всего, сферы скерцозности, особенно ярко проявившейся в *Фуге*, а также русской протяжной песенности (*Песня*). Гармонический язык сочинения опирается на модальную основу, в сочетании с характерными выразительными интервальными ходами на уменьшенную октаву, тритон. Всё это сделало возможным обращение к принципам стилового диалога в произведении, где “свое” и “чужое” слово не противопоставлено, а органично слито.

### Библиографические ссылки

1. ДОЛЖАНСКИЙ, А. *24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича*. Ленинград, 1970.
2. САБИНИНА, М. Д. *Шостакович – симфонист*. Москва, 1976.

### СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО – ПОСЛЕДНЕЕ СОЧИНЕНИЕ В СОНАТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ

SONATA PENTRU FLAUT SOLO – ULTIMA LUCRARE  
ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A ZLATEI TKACI

SONATA FOR FLUTE SOLO – THE LAST COMPOSITION  
IN Z. TKACI'S SONATA CREATION

### АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,

докторант Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*În articol se analizează Sonata pentru flaut solo a renumitei compozitoare din Moldova Zlata Tkaci. Scrisă în ultimele luni de viață a autoarei, Sonata reprezintă un exemplu al gândirii contemporane din punct de vedere al mijloacelor de expresie muzicală, care contribuie la dezvăluirea conținutului filozofic meditativ. În articol sunt descrise de asemenea și dificultățile interpretative ale Sonatei.*

**Cuvinte-cheie:** sonata, flaut, Zlata Tkaci, compozitori din Republica Moldova.

*The article focuses on the analysis of the Sonata for flute solo by the outstanding Moldovan composer Zlata Tkaci that was written in the last years of her life. The Sonata presents an example of modern thinking from the point of view of the musical-expressive means, contributing to revealing the philosophic-meditative character. The interpretative difficulties are analyzed in the sonata as well.*

**Keywords:** sonata, flute, Zlata Tkaci, composers from the Republic of Moldova.

При необычайно разнообразной жанровой палитре творчества Златы Ткач, соната занимает в ее композиторском наследии довольно важное место. Об этом свидетельствуют сонатные опусы для самых разных инструментов, наиболее точный и полный перечень которых содержится в статье Г. Кочаровой *Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач* [1].

Г. Кочарова вспоминает: «незадолго до своего внезапного скоропостижного ухода из жизни композитор в нашей беседе «озвучила» собственный авторский проект по изданию сборника сонат, созданных ею с 1995 по 2005 год. Ко мне она обратилась тогда с просьбой написать вступительную статью. Именно таким образом в моем распоряжении оказалось шесть рукописей: *Соната №2 для кларнета соло* (1995), *Соната-Improptue d-moll для фортепиано*, обозначенная автором под №1 (1996), *Соната для гобоя и фортепиано d-moll* (2004), *Соната №2 a-moll для фортепиано* (2004), *Соната для*



*скрипки и фортепиано* (2005) и последние ее две сонаты, датированные загодя 2006-м годом (!) – *Соната №2 для гобоя соло* и *Соната для флейты соло*» [1, с. 2-3].

Данный перечень выявляет интерес к сонатному жанру на протяжении всей жизни композитора, а также важное место, отводимое сонатам для деревянных духовых. Важно отметить, что в современной молдавской музыке имеется несколько опусов, созданных в данном жанре именно для флейты. Это сонаты Анфисы Федоровой, 1980, Павла Руссу, 1986, Александра Муляра и др. Зачастую этот интерес был «спровоцирован» возможностями исполнителей, для которых писались эти сочинения. Так, *Первую сонату для кларнета соло* З. Ткач создала в расчете на выдающегося молдавского кларнетиста Е. Вербецкого, которому было посвящено это произведение.

По своим замыслам, композиционным структурам, трактовке цикла сонаты З. Ткач очень разнообразны. Так, *Соната для альты и фортепиано «Памяти Д.Д. Шостаковича»* трехчастна, *Соната для скрипки и фортепиано* написана в двух частях, а *Вторая соната для кларнета соло*, *Соната для фортепиано №2*, *Соната для гобоя и фортепиано ре-минор* одночастны.

Уже первые сонатные опусы композитора связаны, по мнению С. Циркуновой, с «интенсивным варьированием жанровой модели сонаты, с различными ее модификациями, трансформациями вплоть до полного отказа от самого жанрового архетипа классико-романтической сонаты» [2, с. 93]. Исследователь указывает, что в ряде случаев в сочинениях сонатного жанра «воплощена система образов, типичная для сонатно-симфонического цикла» [2, с. 93], либо, напротив, возрождается доклассическое понимание сонаты как инструментального сочинения.

Принимая во внимание тот факт, что *Соната для флейты соло* датирована 2006 годом, важно хотя бы бегло коснуться всех сонатных опусов композитора, чтобы проследить эволюцию их эстетических, жанрово-стилевых, композиционно-драматургических принципов.

Первый опыт в этом жанре – *Соната для альты и фортепиано Памяти Д.Д. Шостаковича* (1976) – трехчастная циклическая композиция, основанная на контрасте «ярко-динамичной, народно-жанровой по своему характеру средней части по отношению к обрамляющим ее крайним частям более сдержанного, философски-углубленного плана» [1, с. 3]. Музыкальный язык сочинения находится под сильным влиянием Д. Шостаковича (использование монограммы *D-Es-C-H*), а также ассимилирует достижения многовековой европейской музыкальной традиции, о чем свидетельствует использование тематической формулы *Dies irae*. Интонационное своеобразие альтовой сонаты связано с использованием характерных мелодических ходов на чистую и уменьшенную кварту, уменьшенную октаву. Что же касается функционального соотношения частей цикла, по мнению Г. Кочаровой, первая часть «выступает в роли пролога, своеобразного концентрата и источника тематизма, вторая, с ее динамичным ритмическим пульсом в размере 7/8, служит кульминацией в развертывании драматической линии, восполняя, в какой-то мере, недосказанность, присущую первой части, а также подытоживая или продолжая развитие ее тем. Одновременно средняя часть подготавливает, предвосхищает тематизм финала, который служит своего рода послесловием и итогом драматургического действия» [1, с. 3-4].

*Сонату для кларнета соло* отличает стремление к использованию последних достижений инструментального исполнительства, «средств артикуляции и тембровых

красок, доступных современному кларнетисту». [1, с. 4]. Эта *Соната* «в самом широком плане реализует идею монодии, способствующую персонификации как композиторской, так и исполнительской концепции» [1, с. 4]. Первая часть цикла *Andante espressivo* основана на контрастных интонационных элементах: это, с одной стороны, драматичная кантилена, восходящая к жанровым особенностям бочета, а, с другой, лирические терцовые интонации с элементами скерцозности. По словам исследователя, «в развитии обоих элементов преобладает принцип свободного развертывания в импровизационном духе, в процессе которого они динамизируются, давая жизнь новым темброобразованиям и интонациям» [1, с. 4]. Во второй части композитор использует свойственные современной музыке исполнительские приемы, например, двойные ноты, «нарушающие линейно-строгую монодийность при помощи пространственно-гармонических, темброво-динамических акцентов». [1, с. 5].

Монологичность мышления *Первой кларнетовой сонаты* органично развивается во втором опусе для этого же инструмента. Эта одночастная *Соната* «содержит в себе скрытую цикличность, что отразилось в разграничении его разделов глубокими цезурами. Некоторые из них, скорее всего, продиктованы ритмом дыхания при долгой игре на духовом инструменте, другие связаны со сменой типов движения и с темповыми и образными контрастами на грани разделов» [1, с. 5]. Объединяющим фактором выступает опора на звук *a* - исходный тон всего произведения. Несмотря на отсутствие традиционных признаков жанра сонаты, композитор находит разнообразные приемы, обеспечивающие контраст и развитие мотивов и мотивных групп, сопоставляя различные типы движения, тембровые и исполнительские элементы, играющие важную драматургическую роль (*frullato*, *slap-tongue* и др.). Важно подчеркнуть, что процессуальность музыкальной формы в сонатах для кларнета соло Златы Ткач обуславливается «динамикой свободного движения творческой мысли, создающей эффект quasi-импровизационного развертывания» [1, с. 7].

*Соната для флейты соло* развивает те композиторские принципы, которые заявили о себе в сонатах для кларнета соло. Звуковая материя сонаты основана на расширенной 12-тоновой тональности с центром на звуке *c*, а постоянное возвращение к тону *c*, своеобразное «вращение вокруг центрального тона», как пишет об этом Г. Кочарова [1, с. 8], играет важную цементирующую роль в одночастном произведении.

Общая структура *Сонаты* выстраивается как смена эпизодов, каждый из которых связан с собственными темповыми обозначениями и авторскими ремарками - *Andantino* – *Meno mosso* – *Poco più mosso* - *Poco più mosso* – *Tempo I* – *Tempo I* – *Poco meno mosso* – *Presto*. Некоторые из них объединяются в более крупные разделы.

*Соната* написана в модифицированной сонатной форме, где присутствуют формально экспозиция, разработка и реприза. Экспозиция наиболее канонически совпадает с классической сонатной формой: главная партия, по характеру представляет философскую медитацию в духе монологов Д. Шостаковича (сама главная партия написана в простой трехчастной форме). Побочная партия (ц. 3) контрастирует главной по жанру и темпу. Это лирическая вальсообразная тема в размере 3/4 (ремарка *Meno mosso*).

В разработке (ц. 6 – ц. 11) композитор отходит от классического канона и строит данный раздел как фантазию – импровизацию в романтическом духе с акцентом на пассажную фактуру, где флейтист может продемонстрировать такие технические достижения, как “двойной язык”, *frullato*. Последний раздел импровизации (ц. 10) можно

считать динамической кульминацией (*ff*) сонаты, выполняющий функцию предъикта к репризе. Поскольку в центральном разделе не продолжается развития главной и побочной партии из экспозиции, данный раздел можно квалифицировать как эпизод вместо разработки.

Реприза (ц. 11) начинается по классическому образцу с главной партии. Но в дальнейшем происходит тематический “эллипсис”, поскольку вместо побочной партии звучат варианты пассажных импровизаций из серединного раздела.

Завершает *Сонату* краткая кода (*Presto*, ц. 15) в виде каскада нисходящих пассажей. Таким образом, *Соната для флейты соло* З. Ткач написана в индивидуально преломленной сонатной форме с эпизодом вместо разработки и синтетической репризой.

#### Схема формы *Сонаты для флейты соло*:

Экспозиция		Эпизод вместо разработки	Реприза синтезирующая	Кода
гл. п.	п.п.		гл.п.	
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A<sub>1</sub> C<sub>1</sub> A<sub>2</sub> C<sub>2</sub></i>	
т.т. 1-22	23-45	46-81	82-116	117-122

Теперь остановимся более подробно на исполнительских трудностях. Начало *Сонаты* требует от флейтиста кантиленного исполнения, мягкого перехода из одного регистра инструмента в другой, в том числе со второй в третью октаву. Исполнителю необходимо следить за точностью интонации, плавностью звуковедения. Из-за полного отсутствия пауз в мелодии (на протяжении первых десяти тактов), дыхание должно быть распределено и продуманно таким образом, чтобы музыкальное построение нигде не было прервано остановкой движения, а владение дыханием должно быть настолько безупречным, чтобы необходимое время для вдоха оставалось для слушателей совершенно незаметным. Подобная безупречность исполнения достигается при помощи длительных и постоянных тренировок.

В ц. 6 в условиях изменившегося темпа появляются трели, привнося обновление на уровне исполнительских приемов. С метроритмической точки зрения здесь образуются новые контрастные ритмо-формулы (триоли в сочетании с восьмыми), варьирование которых приводит к постепенному расширению амбитуса мелодии, обрамляемой вновь трелью. Так, исполнительские приемы выполняют свою формообразующую функцию внутри разделов. Флейтисту здесь необходимо создать эффект звуковых переливов, естественного волнообразного движения.

В ц. 7 З. Ткач прибегает к технике т. н. «двойного языка», которая не только облегчает исполнение этого раздела, но и создает свежий сонорный эффект, внося свой вклад в идею ритмического оживления музыкальной ткани. С т. 68 по 71 композитор указывает исполнение мелодии на *frullato*, которое должно исполняться флейтистом мягко, как «шорох крыльев бабочки».

В ц. 10 звучит наиболее оживленный раздел, с обилием мелкой техники, восходящих и нисходящих пассажей, с использованием различных приемов звукоизвлечения (трели, *frullato*). По своей функции этот раздел напоминает сольную каденцию. С исполнительской точки зрения здесь важно технично исполнить пассажи с разным количеством нот (квартоли, секстоли), которые в единстве с техникой «двойного

языка» и авторской ремаркой *molto accelerando* приводят к еще большему ускорению темпа и общей кульминации (*ff*). По замечанию профессора Н. Платонова, «исполнение каденций не должно быть расплывчатым и неопределенным. Очень часто для выразительности исполнения определенного музыкального отрывка требуется значительно нарушить равномерность движения. В таких случаях ускорение в одном месте компенсируется соответствующим замедлением в другом. Хорошо развитая способность ощущения точного метра дает основу для проявления ритмической свободы, являющейся важнейшим средством выразительности при исполнении художественного произведения» [3, с. 30].

В ц. 11 мелодия выписана в первой октаве на *tr*. Здесь флейтисту необходимо добиться эффекта «шороха». Далее, с 91 такта флейтист должен исполнять триольные пассажи в третьей октаве на динамике *pp*: успешное решение этой задачи связано с игрой на хорошей опоре и грамотном амбушюре.

В коде в темпе *Presto*, появление которой, как пишет Г. Кочарова, отмечено «динамическим и регистровым «перепадом»: после затихающего на *p* долгого тона *c* появляется в третьей октаве пронзительный, подчеркнутый трелью тритоновый звук *fis* в динамике *f*. Он становится источником для «свистящих» пассажей-фиоритур» [1, с. 8]. Коду необходимо сыграть броско, эффектно, соблюдая выставленные композитором акценты. К концу коды важно не потерять яркости исполнения на *f*, сохраняющемся до последнего звука *c*<sup>1</sup>.

Как утверждает Г. Кочарова, «Соната для флейты соло воспринимается как своего рода мини-моноцикл, где, словно в зародыше, присутствуют все необходимые жанровые составляющие циклической формы. Сплавленные единой линией развития, они подчеркивают господство в ней фантазийно-импровизационного начала как основы для выявления индивидуального характера авторского замысла» [1, с. 9].

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач. В: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве – 2011: междунар. интернет – конференция*. [online] [цит. 20 сент. 2011]. Режим доступа: <[http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova\\_doklad](http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad)>
2. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, с. 88-94.
3. ПЛАТОНОВ, Н. Методика обучения игре на флейте. В: *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки*. Москва, 1966, вып. 2, с. 11-68.

## EUGEN VERBEȚCHI ȘI CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

EUGEN VERBETCHI AND COMPOSER'S CREATION  
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**VICTOR TIHONEAC**

doctorand, lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul intitulat "Eugen Verbetchi și creația componistică din Republica Moldova" semnat de Victor Tihoneac, reflectă influența faimosului clarinetist și pedagog din Moldova E. Verbețchi asupra creației componistice pentru clarinet. Autorul subliniază trei aspecte ale subiectului abordat. În primul rând, mai mulți compozitori au compus piese pentru clarinet sau diferite ansambluri special pentru acest interpret, orientându-se la capacitățile lui interpretativ-artistice, și beneficiind uneori de sfaturi ale maestrului ce țin de aspecte tehnice. În al doilea rând, Eugen Verbețchi a realizat un șir de înregistrări, promovând astfel muzica contemporană națională - atât în Moldova, cât și peste hotarele ei. În afară de aceasta, el includea piese noi semnate de compozitori autohtoni în repertoriul didactic al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.*

**Cuvinte-cheie:** clarinetist, profesor de clarinet, creația componistică din Republica Moldova, influența interpreților asupra creației componistice din Republica Moldova, interpretarea muzicii contemporane naționale.

*The article "Eugen Verbetchi and composer's creation in the Republic of Moldova" written by post-graduate student Victor Tihoneac, reflects the influence of the famous Moldovan clarinet performer and pedagogue E. Verbetchi on the new pieces for clarinet. The author underlines three main aries of this influence. Firstly, many composers have written pieces for clarinet solo or different ensembles and clarinet especially for E. Verbetchi, knowing his interpretive and musical possibilities, very often consulting him about interpretative and technical details. Secondly, the famous performer made many recordings, promoting Moldovan contemporary music both at home and abroad; and thirdly, he actively included new pieces by autochthonous composers in the didactic repertoire of the Academy of Music.*

**Keywords:** clarinet performer, clarinet teacher, composer's creation in the Republic of Moldova, influence of performers on Moldovan composers' creation, interpretation of contemporary Moldovan music.

„Interpretarea reprezintă a doua ipostază a existenței creației muzicale” [1, p. 226], această afirmație aparține renumitului muzicolog rus Valentina Holopova. Este știut de toți că interpretul, împreună cu compozitorul participă direct la constituirea operei muzicale, aducându-și aportul nu numai prin felul în care exprimă, redă mesajul creației muzicale, dar și prin intervenția sa în procesul componistic.

O altă latură a acestei probleme și anume relația „interpret-compozitor” a fost reliefată de renumitul cercetător român George Bălan: „Marii interpreți au fost dintotdeauna sfetnicii apropiați ai compozitorului atunci când aceștia urmăreau să cunoască îndeaproape cerințele, posibilitățile unui instrument, ale orchestrei.” [2, p. 214]. Desigur că în calitate de sfetnici erau cei mai de vază reprezentanți ai școlilor interpretative respective sau chiar ai culturii muzicale mondiale, interpreți profesioniști care posedau la perfecție instrumentul, care înțelegeau pe deplin ideea compozitorului, care simțeau impecabil specificul stilului componistic.

Ducând o vastă activitate concertistică, interpretativă, marii interpreți de multe ori se învredniceau de omagii, în forma unor perle muzicale care de ani de zile alină inimile ascultătorilor. Ca argument la cele enunțate anterior aducem în continuare câteva exemple din

istoria muzicii universale. Un exemplu elocvent este *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde în A-dur* semnat de W. A. Mozart, care a fost dedicat clarinetistului austriac Anton Paul Stadler (1753 - 1812). Johannes Brahms fiind profund impresionat de sunetul catifelat și muzicalitatea clarinetistului Richard von Mühlfeld (1856-1907) i-a dedicat acestuia patru capodopere ale muzicii universale: *Trio-ul pentru pian, clarinet și cello a-moll op.114*, *Cvintetul pentru clarinet, două viori, violă și violoncel h-moll op.115*. și două sonate pentru clarinet și pian op. 120.

În cultura noastră muzicală un rol important aparține renumitului clarinetist Eugen Verbețchi care pe parcursul vieții sale și a activității sale artistice a influențat semnificativ această latură a creației muzicale. Aportul său s-a manifestat atât prin promovarea creațiilor cameral-instrumentale pentru clarinet semnate de compozitorii din Republica Moldova, cât și prin colaborarea activă cu diferiți compozitori, în vederea completării repertoriului concertistic. Compozitorii autohtoni în procesul compunerii creațiilor sale muzicale, se orientau în special pe posibilitățile interpretative ale lui E. Verbețchi, dat fiind faptul că Maestrul era cel mai de văză reprezentant al artei interpretative la clarinet din Republica Moldova.

Drept argument la cele enunțate anterior îl vom cita pe N. Mircea: „Verbețchi a colaborat cu succes cu compozitorii moldoveni, – afirmă autorul. – Contând pe posibilitățile de interpret ale lui Verbețchi, Valeriu Poleacov a scris o piesă de concert – *Scherzino pentru clarinet și pian*. Verbețchi a executat-o cu temperament, subliniind elementul de glumă, propriu acestei piese.” [3, p. 3].

Printre cele mai reprezentative creații menționăm *Sonata № 1 pentru clarinet solo* de Zlata Tkaci (1981). Probabil anume această sonată ne poate servi ca exemplu că deseori mulți compozitori în procesul compunerii creației muzicale țineau cont de profesionalismul, posibilitățile tehnice și artistice ale Maestrului. Analizând această creație G. Cocearova scria: „Prima din ele, creată în 1981, este dedicată artistului emerit din RSSM Eugen Verbețchi. Orientarea pe profesionalismul lui a determinat și direcția de bază a căutărilor componistice în domeniul dramaturgiei muzicale” [4, p. 150].

Un interes deosebit prezintă *Sonata № 2 pentru clarinet solo* de Zlata Tkaci (1995), unde autoarea utilizează unele mijloace de expresie moderne cum ar fi frullato, slap-tongue, procedee tehnice destul de dificile în arta interpretativă la clarinet. După cum menționează G. Cocearova, „A doua sonată pentru clarinet, de asemenea solo, a apărut cu mult mai târziu, ..., continuând linia programată în prima sonată. Ea de asemenea realizează ideea monodiei și a desfășurării tematice libere în spiritul unui monolog.” [5, p. 5] executând această creație este necesar ca interpretul să posede un spectru larg de nuanțe dinamice însoțite de o mobilitate vastă metro-ritmică.

O altă creație pentru clarinet solo, destul de reprezentativă, este *Improvizația* de V. Rotaru (1974). Sub aspect interpretativ această lucrare la nivel cu cele precedente necesită de la clarinetist o bună pregătire profesionistă, dar în același timp este și un bun material didactic menit să antreneze diferite aspecte ale aparatului interpretativ. În monografia sa dedicată renumitului compozitor, E. Mironenco afirmă: „Interpretul acestei creații trebuie să fie un adevărat virtuoz. Pentru a simți firesc pulsul ritmic, i se permite la etapa preliminară să

însușească exerciții cu o fuziune treptată a unităților metrice... Și în sfârșit această creație pune în fața interpretului-virtuoz multe dificultăți agogice, legate de schimbările subite ale metro-ritmului, dinamicii, registrelor” [6, p. 35]. Iată de ce, de multe ori această creație era inclusă în programele concursurilor naționale și internaționale ca piesă obligatorie, nelipsind nici din repertoriul didactic al instituțiilor muzicale din republică.

Dintre opusurile pentru clarinet și pian menționăm *Sonata pentru clarinet și pian* (1975) de V. Zagorschi ce a fost interpretată de E. Verbețchi împreună cu conferențiarul Institutului de Arte din Chișinău V. Levinzon. După afirmația lui V. Axionov, cadența pentru această sonată Verbețchi a scris-o singur. Mai târziu această creație a fost înregistrată în fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova.

Merită să fie adăugate și două piese semnate de Valeriu Poleacov. Este vorba de *Scherzino* pentru clarinet și pian și *Studiu de Concert* pentru clarinet și pian. După cum am menționat anterior, *Scherzino* pentru clarinet și pian (1957) rămâne a fi un exemplu veridic de colaborare a Maestrului Verbețchi cu diferiți compozitori. Cunoscând-o la perfecție și fiind chiar el însuși primul interpret al acestei creații, o includea deseori în programele de studii ale studenților, cât și în programele diferitor concursuri.

La lucrările menționate anterior mai pot fi alăturate *Sonata № 1* (1961) și *Sonata № 2* pentru clarinet și pian (1967) semnate de S. Lobel, care la fel au fost înregistrate în fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova. Analizând această sonată în monografia sa dedicată compozitorului, E. Kletinici scria: „Idea Sonatei № 2 pentru clarinet și pian semnată de S. Lobel în mare parte este determinată de esența și posibilitățile individuale ale clarinetului, celui mai universal reprezentant al familiei instrumentelor de suflat din lemn. Mai ales că pe compozitor îl tentau nu cadențele, pasajele de virtuositate, figurațiile accesibile interpreților la acest instrument, dar posibilitatea de a pătrunde în cele mai intime taine ale sentimentelor și gândurilor omenești” [7, p. 65-66].

Interpretarea *Sonatei № 2* de S. Lobel în cadrul unui concert, împreună cu Victor Levinson a fost apreciată foarte înalt: „Interpreții au reușit să evidențieze dramaturgia, ce pătrunde și unește toate cele patru mișcări ale Sonatei” [8, p. 2]. Aceasta ne demonstrează că instrumentiștii au reușit să se apropie la maxim de ideea compozitorului, redând exact spiritul operei muzicale.

Printre lucrările scrise pentru diferite componente de ansamblu nominalizăm *Cântecele Nistrului* pentru voce, clarinet și pian (1970) de Simion Lungul; *Sonata Preludii* pentru clarinet și violoncel (1983) de B. Dubosarschi. Iată cum aprecia compozitorul interpretarea sonatei sale: „Probabil apogeul colaborării noastre a fost *Sonata pentru clarinet și violoncel*, interpretată în ansamblu cu violoncelistul N. Tatarinov, care a fost cald primită de public, și evaluată cu o notă înaltă la Congresul Uniunii Compozitorilor în 1994, a fost menționat în particularitate de compozitorul rus Nikolai Peiko” [9, p. 26].

Vorbind în continuare despre creația componistică a lui B. Dubosarschi menționăm și *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de corzi* (1981), *Sextetul pentru clarinet, trombon, xilofon, vioară, violă și violoncel* (1976) interpretarea cărora a fost apreciată astfel: „Îndeosebi aș vrea să-i mulțumesc lui Eugen Verbețchi – scria B. Dubosarschi – ca unui om, care le-a dat cale în

viață unor creații ale mele. Acesta este și *Sextetul pentru clarinet, trombon, xilofon, vioară, violă și violoncel*, și *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de corzi* care a avut o soartă fericită, ele se interpretează nu numai în Chișinău, dar și la Minsk, Tallinn, de asemenea și în la Frankfurt. Comparând diferite tratări, nu pot să nu menționez interpretarea partiției clarinetului de Eugen Verbețchi, ca fiind cea mai aproape de ideea mea de autor.” [9, p. 26]

O altă operă muzicală destul de semnificativă prezintă Cvintetul *Istoriei amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde (1973) semnat de Z. Tkaci pe povestirile lui G. Gheorghiu. Fiecare din cele șase piese se încep cu epigrafe ce servesc ca un ghid în lumea muzicii ciclului, în perceperea conceptului ideatic. Prima piesă intitulată *În pădure* descrie tainele, misterele pădurii. Aici interpreții au reușit să redea exact caracterul mesajului componistic, prin respectarea strictă a tempoului, prin efectuarea nuanțelor dinamice reușind să sublinieze contrastul dintre ele, de la *pp* la cel mai expresiv *forte*, susținut de un *legato* impecabil în partiția clarinetistului, pe toată durata piesei. A doua piesă (*Neastâmpărații*) ne aduce în toiul iernii, urmărind jocurile copiilor cu zăpada. Această atmosferă jucăușă, hazlie plină de energie este exact redată de membrii ansamblului. În primele măsuri ale creației Eugen Verbețchi în locul hașurii indicate de autor *tenuto* a interpretat *staccato* astfel accentuând caracterul jucăuș al piesei și reușind să se apropie mai adecvat de conceptul autorului. Epigraful piesei *Necazuri* ne descrie o dispoziție tristă a unui elev ce a primit o notă negativă la lecție. La fel ca și în prima piesă E. Verbețchi a reușit să mențină strict tempoul și să interpreteze un *legato* perfect. *Săniuță nouă*, necesită de la interpret o tehnică interpretativă impecabilă pentru a reda exact conținutul. Anume de acesta au dat dovadă cu siguranță interpreții. Ultimele două piese *Cântecul de leagăn* și *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* reușesc încă o dată să accentueze diferite aspecte ale personalității artistice ale lui E. Verbețchi.

Din creațiile orchestrale care au apărut sub influența personalității lui Eugen Verbețchi fac parte *Andante cantabile* pentru clarinet și orchestră de cameră și *Romanță* pentru clarinet și orchestră de cameră (1978) scrise de Vladimir Rotaru<sup>1</sup>. În același context merită să fie menționate *Scherzino* pentru clarinet și orchestră de cameră de Simion Lungul și *Concertul* pentru clarinet și orchestră simfonică de S. Buzilă.

Pe lângă faptul ca Eugen Verbețchi a dus o intensă activitate interpretativă, maestrul a lasat și mai multe înregistrări ale opusurilor compozitorilor autohtoni. În primul rând, este vorba de două discuri de vinil realizate la studioul *Melodia* în care au fost incluse *Scherzo* pentru clarinet și pian semnat de V. Poleacov; *Andante-cantabile* pentru clarinet și orchestră de cameră și *Romanță* pentru clarinet și orchestră de cameră semnate de V. Rotaru: tot aceluiași autor îi aparține și *Balada* pentru clarinet și orchestră de cameră (1977)<sup>2</sup>.

Anume grație lui E. Verbețchi în fondul de aur al RadioTeleviziunii naționale au fost incluse *Sonata* pentru clarinet și pian de V. Zagorschi, *Cvintetul Istoriei amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde (1973) de Z. Tkaci, *Andante cantabile* pentru clarinet și orchestră de cameră,

<sup>1</sup> Ultima piesă a fost înregistrată și în cadrul unui film televizat *Eugen Verbețchi*, realizat la studioul *Telefilm-Chișinău* în 1976 sub bageta lui V. Rotaru.

<sup>2</sup> Autorul articolului de față a nominalizat doar discurile înregistrate sub titlul, ca fiind interpretate de Eugen Verbețchi, numărul înregistrărilor urmează să fie completat.



*Improvizație* pentru clarinet solo și *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră de V. Rotaru, *Scherzo* pentru clarinet și pian și *Studiu de Concert* pentru clarinet și pian de V. Poleacov, *Fantezia moldovenească* pentru vioară și pian de Șt. Neaga semnată în 1941 în transcripție pentru clarinet, *Scherzino* pentru clarinet și orchestră de cameră (1954) și *Cîntecele Nistrului* pentru voce, clarinet și pian (1970) de S. Lungul, *Sonata № 2* pentru clarinet și pian de S. Lobel, *Cvintet* pentru clarinet și cvartet de coarde de B. Dubosarschi și *Concert* pentru clarinet și orchestră simfonică de S. Buzilă (1973).

O altă cale de promovare a creațiilor pentru clarinet semnate de compozitori din Republica Moldova pentru E. Verbețchi era includerea celor mai reprezentative creații în repertoriul didactic. Printre ele menționăm *Improvizația* pentru clarinet solo și *Romanța* pentru clarinet și orchestră de cameră de V. Rotaru. Prima dintre acestea era des pusă ca piesă obligatorie la diverse concursuri naționale și internaționale. O altă piesă nu mai puțin semnificativă este *Scherzo* pentru clarinet și pian de V. Poleacov care la fel ca și cea precedentă era utilizată nu doar în procesul de studii dar și în programele diferitor concursuri. La fel erau des interpretate și *Sonatele* pentru clarinet solo semnate de Z. Tkaci.

Așadar, putem conchide că importanța lui Eugen Verbețchi în cultura muzicală a Republicii Moldova avea un caracter pluridimensional. Talentatul interpret și pedagog influența creația componistică autohtonă prin diferite metode, printre care subliniem următoarele:

1. **atragera atenției compozitorilor către repertoriul pentru clarinet** de diferite genuri (creațiile pentru clarinet solo, clarinet și pian, ansambluri, piese orchestrale cu participarea clarinetului);

2. **colaborarea cu compozitori moldoveni în procesul de creație**, explicând și dând sfaturi compozitorilor în privința particularităților tehnice și interpretative;

3. **desfășurarea activității concertistice** atât în Moldova, cât și în afară ei, cu includerea în repertoriu celor mai reprezentative opusuri semnate de compozitori autohtoni.

4. **promovarea creațiilor prin realizarea înregistrărilor** care se difuzează ulterior la radio și TV; prin aceasta opusurile compozitorilor contemporani autohtoni se includea în circuitul valorilor spirituale la nivel național și internațional;

4. **includerea noilor titluri în repertoriul pedagogic**. Această cale are o importanță aparte pregătând noile generații de interpreți pe baza fondului intonațional actual, pe baza procesului componistic contemporan, asigurând astfel o continuitate în dezvoltarea culturii muzicale pe plan național și universal.

### Referințele bibliografice

1. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства*. Москва: Музыка, 1994.
2. BĂLAN, G. *Sensurile muzicii: Compozitor, interpret, ascultător*. București: Editura UCMM, 1965.
3. MIRCEA, N. *Prim-clarinet*. In: *Chișinău: gazeta de seară*. 1971, № 43 (1795), p. 3.
4. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2000.
5. КОЧАРОВА, Г. *Жанр инструментальной сонаты в творчестве Златы Ткач*. В: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве-2011: Международ. интернет-конференция* [online]. 2011. Режим доступа: [http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova\\_doklad](http://www.gnesinstudy.ru/page/kocharova_doklad)
6. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев: Tipografia Centrală, 2000.
7. КЛЕТНИЧ, Е. С. *Лобель*. Москва: Советский Композитор, 1973.

8. ЗАК, Е. С. *Сонатный вечер*. Рец. на концерт В. Левинзона и Е. Вербецкого. Из персонального архива Евгения Вербецкого.
9. *Евгений Вербецкий*: [сб. статей]. Кишинев: Prut Internațional, 2006.

## TENDINȚE NEOCLASICE ȘI POLISTILISTICE ÎN LUCRAREA *BACH FOR ALL TIMES* DE GHEORGHE NEAGA

NEOCLASSICAL AND POLYSTYLISTICAL TRENDS IN THE COMPOSITION  
*BACH FOR ALL TIMES* BY GHEORGHE NEAGA

**CRISTINA PARASCHIV,**  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CRISTINA GAJIM,**  
lector, masterandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Gheorghe Neaga este un remarcabil compozitor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX. Creația sa este marcată de libertatea utilizării limbajului muzical, diverselor tehnici componistice folosite nu ca un scop în sine, ci ca una din condițiile esențiale pentru crearea unor concepții artistice originale. "Bach for all times" este una din lucrările sale pentru două pianе, fiind scrisă în 2003 în ultimii ani ai vieții sale, aflându-se în America. Aceasta creație nu a fost elucidată în nici un studiu muzicologic, articolul în cauză fiind prima încercare de analiză a lucrării. Prin însăși denumirea sa - "Bach pentru toate timpurile", această lucrare declară folosirea de către compozitor a elementelor polistilistice și neobaroco. În ce măsură și prin ce mijloace creează Gheorghe Neaga un context polistilistic și cum anume abordează creația lui Bach – ar fi întrebările la care am dori să găsim răspunsuri în articolul de mai jos.*

**Cuvinte-cheie:** *Gheorghe Neaga, J.S. Bach, lucrare pentru două pianе, neoclasicism, polistilistica, citat, sublimare, dedicație.*

*Gheorghe Neaga is a remarkable Moldovan composer of the second half of the 20<sup>th</sup> century. His creation is marked by a free use of musical language, various compositional techniques used not as an end in itself, but as one of the essential terms for creating original artistic concepts.*

*"Bach for all times" is one of his compositions for two pianos written in 2003 during the last years of his life when he lived in America. This creation has never been elucidated in any musicological study, so we are the first who are trying to analyze it. By its name – "Bach for all times" – this composition shows that the composer use polystylistical and neo-baroque elements. To what extent and by what means does Gheorghe Neaga create a polystylistical context and how does he address to Bach's creation – these are the questions to which we tried to find answers in the article below.*

**Keywords:** *Gheorghe Neaga, J.S. Bach, works for two pianos, neoclassicism, polystylistics, quote, sublimation, dedication.*

Arta muzicală în secolul XX se prezintă ca o structură complexă și multilaterală, grație apariției multiplelor fenomene artistice, ce au contribuit considerabil la îmbogățirea comorii spirituale a omenirii. Creația componistică se încadrează perfect în contextul artistic al secolului XX, aceasta fiind prezentată prin diverse curente stilistice, uneori chiar diametral opuse.

Este de menționat că anume în perioada respectivă apar creatori de artă cu poziții artistice diverse din punct de vedere componistic. Pe de o parte sunt compozitori care s-au evidențiat prin transfigurarea radicală a muzicii, prin delimitarea ei de trecut și de realizările ei anterioare. Pe de

altă parte se impun iluștri maeștri care prin creația lor au urmărit un scop contrar - continuarea tradițiilor începute de către predecesori.

În Basarabia dezvoltarea artei muzicale a urmat în mod firesc aceste două căi. Alături de inovatorii radicali, care au transformat în mod esențial muzica, negând tradițiile de secole, deosebim și autori celebri, care prin creația lor au contribuit la urmarea tradițiilor evoluției muzicii naționale. Printre acești autori se evidențiază și compozitorul eminent Gheorghe Neaga – personalitate marcantă, de valoare a culturii muzicale basarabene din a doua jumătate a secolului XX, care a adus o contribuție însemnată în dezvoltarea muzicii naționale.

Lucrarea *Bach for all times* este o creație pentru două pianе, scrisă în anul 2003, pe când compozitorul se afla deja în America, unde și-a petrecut ultimii ani din viață. Prin însăși denumirea sa, această lucrare declară folosirea de către compozitor a elementelor polistilistice și neobaroco. În ce măsură și prin ce mijloace creează Gheorghe Neaga un context polistilistic și cum anume abordează creația lui Bach – sunt întrebările la care am încercat să găsim răspunsuri.

Lucrarea pentru duetul de pianе *Bach for all times* de Gheorghe Neaga este un opus al secolului XX în sensul deplin al cuvântului, fapt ce se relevă în special în principiile de organizare a înălțimii sunetelor, folosirea tehnicilor componistice tipice muzicii sec.XX – cromatizarea sistemului tonal, lărgirea tonalității, utilizarea mijloacelor de dezvoltare polifonică, utilizarea principiului dodecafonic, sinteza dintre tonal și atonal etc.

Această creație, așa cum este enunțat în titlu – *Bach for all times*, vine cu un mesaj prin care imortalizează încă o dată geniul lui Bach. Compozitorul se adresează temelor bachiene inedite: *Invențiunea Nr. 8 pentru clavecin* și *Aria din Suita pentru orchestră (Uvertura) Nr.3 BWV 1068, in D-dur*. Gheorghe Neaga prezintă temele-citat în varianta lor originală, adresându-se doar fragmentelor incipiente ale temelor și respectând atât aspectul lor intonativ, cât și cel metro-ritmic.

Marele compozitor J.S. Bach a avut și continuă să aibă un impact deosebit atât asupra artei componistice, a celei interpretative, cât și a celei pedagogice. Datorită limbajului universal al muzicii, lucrările sale reprezintă adevărate antologii ce arhivează valorile general umane. Aceste constante ne permit să calificăm opera sa ca fiind în același timp muzicală și matematică, filosofică și mistică, laică și religioasă. Despre J.S. Bach putem afirma că nu doar însușește arhiva muzicală a trecutului, dar deschide și ferestre largi spre viitor. Creația lui Bach a influențat și creația clasicilor vienezi – Mozart, Beethoven. Acesta din urmă l-a numit pe Bach adevăratul părinte al armoniei, spunând că numele său nu este *Pârâu*, ci *Ocean*.

Cei mai mari compozitori ai secolului XIX – Schumann, Chopin, Brahms, Bruckner, Wagner, Liszt, Franck, corifeii muzicii ruse – Glinka, Rimski-Korsakov, Taneev – au venerat muzica lui Bach, care le-a fost o sursă permanentă de inspirație. Concepțiile sale au avut o influență importantă și asupra marilor maeștri ai contemporaneității - Șostakovici, Reger, Hindemith, Honegger, Villa-Lobos etc.

Creația marelui titan al muzicii universale a renăscut și a devenit apreciată de întreaga lume datorită compozitorului F. Mendelssohn Bartholdy, care a descoperit, atât la propriu, cât și la figurat opera lui Bach. De altfel, creația marelui compozitor și-a pus amprenta și asupra lucrărilor lui Mendelssohn.

Un alt compozitor - R. Schumann - într-o scrisoare adresată profesorului său menționează faptul că, studiind *Clavecinul bine temperat* de Bach, care devenise pentru el o gimnastică de toate zilele, afirmă că „Bach a fost un om, un om adevărat. El nu a făcut nimic pe jumătate, el nu are nimic maladiv, totul pare scris de el pentru eternitate” [1, p. 88].

Reprezentanții Școlii noi vieneze menționează faptul că principiile tehnicii dodecafonice își au originea în muzica lui Bach. Schoenberg îl numește pe Bach primul său învățător. A. Webern subliniază tematizarea totală a facturii bachiene. În acest sens, el aduce ca exemplu *Arta Fugii*, unde toate fugile din acel ciclu sunt construite pe baza unei singure teme, care se modifică neîncetat.

Influența marelui compozitor asupra muzicii naționale este evidentă în creațiile religioase ale lui Gavriil Musicescu, Mihail Berezovschi, de asemenea în armoniile lui Ciprian Porumbescu sau George Enescu. Dacă ne referim asupra contextului muzical din Republica Moldova din ultimii 50 de ani, atunci considerăm că este important să analizăm prin prisma lui Bach lucrări precum *Miorița* de Tudor Chiriac, *Etimologicum Magnum Romanae* de Constantin Rusnac, *Partita* pentru nai și orchestră de Boris Dubosarski, *Partita* pentru pian op.21 de Valerii Sârohvatov, *Dies Irae* de Vladimir Beleaev, *Kyrie* de Dmitrii Chițenco, *Bachiana* de Ion Macovei și orchestrarea celebrei *Ciaccona* din *Partita* pentru vioară solo în re minor de Pavel Rivilis [1].

Exemplele menționate mai sus sunt o dovadă elocventă a influenței deosebite pe care a avut-o creația marelui compozitor J.S. Bach asupra generațiilor ce i-au urmat, ecourile muzicii sale fiind simțite până și în prezent. De aici vine și denumirea creației compozitorului Gheorghe Neaga, care a încercat să demonstreze în lucrarea *Bach for all times* că Bach este cu adevărat un compozitor a cărui muzică dăinuiește peste veacuri și este prezentă în toate timpurile.

În muzica contemporană, apelarea la materialul secolelor îndepărtate denotă existența unuia dintre curentele răspândite în muzica secolului XX, anticipate de prefixul „neo”. Neoclasicismul se manifestă ca parte componentă a mișcării antiromantice și antiimpresioniste împreună cu futurismul, urbanismul, fovismul, bruitismul, neoprimitivismul, neofolclorismul. Să ne amintim că neoclasicismul muzical a apărut la finele secolului XIX ca o reacție la avangarda muzicală, mereu în căutarea unor noi și revoluționare tehnici componistice, a unor efecte sonore șocante, zgomotoase, și avea drept scop revenirea la principiile clasicismului, dar și la cele ale unor epoci anterioare acestuia. Dacă în cazul lui Johannes Brahms – compozitor romantic – claritatea și echilibrul formei îl apropie de clasicismul vienez, în cel al lui Max Reger și Ferruccio Busoni integrarea în neoclasicism se face prin apropierea voită și declarată de marile opere ale barocului, de reînvierea formelor acestuia, de polifonia lui Johann Sebastian Bach. În acest sens, muzica franceză este marcată de activitatea componistică a reprezentanților Grupului celor șase (din care făceau parte Georges Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud), iar cea rusă de aceea a lui Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici, Aram Hacıaturian. Aceștia li se alătură românul George Enescu, germanul Carl Orff, ungarul Bela Bartók. În aceeași listă îl putem plasa și pe moldoveanul Gheorghe Neaga, lucrarea sa *Bach for all times* fiind un exemplu foarte elocvent în acest context.

Neoclasicismul s-a manifestat ca una dintre cele mai ponderabile tendințe estetico-stilistice în evoluția creației componistice moderne. Acest curent a demonstrat o mare putere de rezistență. Provenind din expresiile *Neue Klassizität*, *Junge Klassizität* introduse de F. Busoni, din *clasicismul nou* utilizat de H. Tiessen, termenul de neoclasicism s-a manifestat ca unul convențional și plurivalent începând cu A. Casella. Deși acest curent în sens direct presupune restaurarea și modernizarea modelelor clasiciste, practica artistică dovedește utilizarea mai frecventă a semnificației convenționale, axată mai întâi de toate pe „modelele” baroce, sau pe subiectele antice [2].

Abordarea neoclasicismului în lucrarea *Bach for all times* de Gheorghe Neaga reflectă tendința de cultivare a valorilor eterne aprobate de trecerea timpului care nu și-au pierdut actualitatea până în zilele de astăzi. Compozitorul se adresează la neoclasicism ca apelare la înaltele idei și mai puțin folosind însuși mijloacele de expresie baroce, punând accentul pe citatele bachiene. Mijloacele de expresie și de dezvoltare a materialului în lucrarea analizată sunt în mare parte apanaje ale componisticii contemporane.

Analizând funcțiile sintactică și semantică a citatelor bachiene în lucrarea lui Gh. Neaga am apelat la muzicologia rusă. “Introducerea în text a elementului străin, fie în formă de citat (în varianta absolută sau relativă), fie în formă de stilizare, reprezintă un procedeu tehnologic important și frecvent utilizat de către compozitorii contemporani” [3, p. 92]. Astfel, lucrarea *Bach for all times* se încadrează în rândul creațiilor componistice contemporane de o complexitate stilistică și semantică deosebită, deoarece mesajul semantic pe care îl conține tehnica introducerii citatului constă în exteriorizarea capacității textului muzical de a fi perceput la un nivel asociativ, dar nu ordinar, ci de gradul doi – asociațiile fiind bazate pe exemplele cunoscute ale trecutului muzical. Prin urmare „citatul servește drept un indice al anumitor coduri, module semantice existente deja în conștiința ascultătorului” [3, p. 93].

„Apelarea la cuvântul împrumutat, ca component al structurii multidimensionale, polifonice, este un procedeu complex. Citatul constituie un întreg arsenal de procedee, de diferită natură funcțională, în unele cazuri pornindu-se de la interferențe stilistice neînsemnate, latente, care se asimilează organic în contextul propus, în alte cazuri – ajungând la opoziții radicale, care formează de regulă și carcasul compoziției” [3, p. 92].

În cazul de față, în prezentarea temelor-citate din creația lui J.S. Bach poate fi desemnată o anumită opoziție – stilistică, tematică – în care se contrapune limbajul componistic împrumutat din secolul XVII cu cel contemporan.

Vorbind despre tendințele polistilistice în muzica contemporană considerăm necesar să menționăm faptul că ilustrul compozitor, care a abordat pe deplin această tehnică - A. Schnittke - divizează „două principii de bază – ***principiul citatului propriu-zis și principiul aluziei***, care se manifestă prin aluzii subtile ce se apropie de un oarecare citat, însă, totuși, nu-l exprimă” [4, p. 328]. În lucrarea lui Gh. Neaga întâlnim citatul propriu-zis prin care compozitorul direcționează atenția și modelează imaginația ascultătorului, asigurându-se de atingerea scopului – evocarea în memoria auditivă a sentimentelor create de audierea lucrării lui Bach.

Pentru a percepe sensul folosirii citatului nu este nevoie doar de a stabili proveniența lui, dar și de a afla de care procedee tehnice este reglementat și care este funcția lui în creația respectivă. Atât selectarea materialului primar, cât și definirea funcției lui în opera proprie și stabilirea normelor de dezvoltare a citatului, exprimă poziția și concepția artistică a compozitorului vis-a-vis de citat.

Muzicologul rus L. Krîlova deosebește două polarități conceptuale de atitudine a autorului față de sursa citată – ***sublimarea și anihilarea***. Prima sferă reprezintă un anume *simbol-ideal*, la care apelând artistul își exprimă recunoștința față de marele valori culturale, a doua reflectă multiplele cazuri de *parodiare ironizată* a temei străine. În lucrarea lui Gheorghe Neaga - *Bach for all times*, compozitorul ilustrează atitudinea de sublimare a valorilor culturale universale.

L. Krîlova definește următoarele funcții principale ale citatului într-o lucrare muzicală: *dedicația, ilustrarea, citatul-epigraf, citatul ca scop culminativ* [3]. În cazul lucrării pe care o analizăm noi, compozitorul folosește cele două teme-citat, atribuindu-le fiecareia funcții proprii,

și anume: prima temă-citat (fragment din *Invențiunea Nr. 8*) are funcția de *dedicație* și *epigraf*, iar cea de a II-a (începutul *Ariei din Suita pentru orchestră Nr. 3 in D-dur*) reprezintă *dedicația*, dar îndeplinește funcția și de citat ca *scop culminativ*, întrucât ea apare în urma unei pregătiri sonore. În plus, tema-citat nr. 2 este una foarte cunoscută atât de profesioniști, cât și de amatori, tocmai de aceasta, considerăm că Gheorghe Neaga a mizat pe popularitatea ei și a expus-o în calitate de scop culminativ.

Motto-ul conceptual se află în strânsă unitate cu aspectul arhitectonic al creației, astfel, apariția fiecărui citat conturând și hotarele formei. Lucrarea *Bach for all times* este o creație monopartită, scrisă în forma tripartită complexă cu repriză, cu schema literală de tipul: A B A<sub>1</sub>. Primă temă citat – fragment din *Invențiunea Nr. 8* de Bach - apare în părțile A, A<sub>1</sub>, iar a doua temă – începutul *Ariei din Suita pentru orchestră Nr. 3 in D-dur* – sună în partea B.

În lucrarea *Bach for all times* remarcăm calitatea sintetică a stilului componistic a lui Gheorghe Neaga, în care se îmbină următoarele polarități: tradițional și novator, vechi și nou. Elementele tradiționale sunt prezentate prin trimiteri la module semantice și genuri concrete, tehnici componistice, construcții arhitectonice, principii de dezvoltare afirmate în timp, cum ar fi: polifonia imitativă și contrastantă, prezentarea temei în oglindă, elaborarea motivică (secvențarea temei-citat, îngroșarea facturii), etc. Elementul novator, însă, este prezent printr-un proces complex de interpătrundere intonativă, care transformă din interior formele și mijloacele de expresie obișnuite. Limbajul muzical al creației *Bach for all times* prezintă o sinteză organică a mai multor tehnici, răspândite în spațiul muzical contemporan: elemente ce țin de tehnica dodecafonică, tonalitatea cromatică etc. La nivel de dominantă stilistică în această lucrare se situează tehnica polistilistică.

Limbajul proaspăt, inedit, marcat de evocarea melodiilor arhicunoscute, străpunse de disonanțe stridente, improprii epocii îndepărtate, dar pe deplin caracteristice muzicii contemporane este realizat anume datorită fuziunii și îmbinării organice a principiilor vechi cu cele noi. În acest sens, menționăm faptul că chiar din debutul lucrării, în partida pianului secund compozitorul utilizează un *ostinato* bazat pe principiul dodecafonic. Mai exact, compozitorul repetă timp de 8 măsuri o formulă melodică pregnantă, sunetele căreia fiind însumate prezintă exact cele 12 sunete ale gamei cromatice.

Interesant ni s-a părut faptul că compozitorul utilizează fragmentul *ostinato* doar atât cât în partida pianului I sună tema originală a lui Bach. Astfel, Gheorghe Neaga încadrează tema bachiană într-un limbaj contemporan, formând oarecum două linii sonore paralele.

Cele expuse mai sus ne permit să afirmăm că lucrarea *Bach for all times* de Gh. Neaga se încadrează în rândul creațiilor componistice contemporane de o complexitate stilistică și semantică deosebită, grație folosirii tehnicii polistilistice, care se manifestă în următoarele ipostaze:

a) Prima temă-citat ne introduce în atmosfera muzicii lui Bach (fragment din *Invențiunea Nr. 8*). Prezentând al doilea citat – începutul *Ariei din Suita pentru orchestră Nr. 3* – compozitorul îl integrează iscusit în limbajul deja existent. Modul de abordare a citatelor demonstrează în *Bach for all times* atitudinea de sublimare a valorilor culturale universale.

b) La nivel semantic iese în vileag capacitatea textului muzical de a fi perceput la un nivel asociativ complex – de gradul doi – asociațiile fiind bazate pe exemplele cunoscute ale trecutului muzical. În memoria asociativă a ascultătorului ele evocă sentimentele provocate de audierea lucrărilor respective. Fiind țesute într-un limbaj nou, temele devin augmentate în plan

semantic, își amplifică gradul de semnificație. Prin urmare, citatele apar în această lucrare ca un scop culminativ al dramaturgiei.

c) Se interpătrund organic funcțiile semantică și constructivă ale citatelor, ambele fiind direcționate spre integritatea dramaturgiei lucrării.

Prin abordarea contemporană a procedeelelor polifonice, principiului de *ostinato*, a formelor baroce (forma bipartită veche, perioada polifonică), dar și prin apelarea la materialul muzical al epocilor îndepărtate *Bach for all times* exprimă tendințele neoclasice în creația compozitorului Gheorghe Neaga.

### Referințe bibliografice

1. VARTIC, I. Tradiția Bachiană în arta muzicală a secolelor XVIII-XIX. **In:** *Artă și educație artistică*: Revistă de cultură, știință și practică educațională. 2008, nr. 2/3 (8/9), p. 83-91.
2. AXIONOV, V. Reflecții asupra neoclasicismului în muzică. **In:** *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor. Ed. a V-a. Chișinău, 2005, p. 3-10.
3. КРЫЛОВА, Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. **В:** *Советская музыка*. 1975, № 8, с. 92-97.
4. ШНИТКЕ, А. Полистилистические тенденции в современной музыке. **В:** ХОЛОПОВА, В.; ЧИГАРЁВА, Е. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества*. Москва, 1990.

### ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ *ДЕТСКИЙ УГОЛОК* ЛИДИИ АГАБАЛЯН

CICLUL PENTRU PIAN *UNGHERAȘUL COPILOR* DE LIDIA AGABALEAN

THE PIANO CYCLE *CHILDREN'S CORNER* BY LIDIA AGABALEAN

### TAMARA MELNIC,

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Lidia Agabalean a fost unul din cei mai importanți pedagogi și compozitori, ce și-a desfășurat activitatea în anii 70 ai secolului XX la catedra pian auxiliar a Institutului de Stat al Artelor din Moldova. A compus o operă, un șir întreg de lucrări camerale-instrumentale, aducând un aport considerabil în lărgirea repertoriului cursului de pian auxiliar, cât și numeroasele transcripții au fost utilizate în permanență în cadrul procesului didactic. Ciclul pentru pian „Ungherașul copiilor” a reflectat în mare măsură caracterul novator al limbajului componistic al L. Agabalean, incluzând elemente modal-armonice și facturale ale tehnicilor componistice ale secolului*

**Cuvinte-cheie:** *repertoriul cursului de pian auxiliar, ciclul pentru pian, limbajul componistic individual, „Ungherașul copiilor”, L. Agabalean.*

*Lidia Agabalean was one of the most important pedagogues and composers who worked in the 1970's at the general piano department of the State Institute of Arts from Moldova. She wrote an opera, chamber instrumental pieces, making a significant contribution to the repertoire for this discipline. Her pieces for piano as well as numerous transcriptions were permanently used in the education process. The piano cycle „Children's corner” reflects the innovative nature of her musical language, involving modal, harmonic, texture elements of contemporary techniques of 20th century composition – polytonality, sonoristics, cromatisation of the musical language.*

**Keywords:** *repertoire for the general piano discipline, piano cycle, individual musical language, „Children's corner”, L. Agabalean.*

Лидия Семеновна Агабалян была одним из наиболее заметных преподавателей-композиторов кафедры общего фортепиано Кишинёвского государственного Института Искусств 70-х годов XX века. Будучи «...талантливым, обладающим высокой эрудицией педагогом» [1], она внесла значительный вклад в учебно-педагогическую деятельность кафедры и вуза в целом; выступления её студентов отличались «профессионализмом, тщательной отделкой деталей, пониманием стиля, формы и глубоким раскрытием содержания исполняемых произведений», – отмечали коллеги по кафедре [idem].

Прирождённый педагогический дар Л. Агабалян был лишь одной из граней её талантливой творческой натуры. Она родилась в Ленинкане в 1933 году; яркая музыкальная одарённость, пианистические способности, явные композиторские наклонности привели её в Москву в ГМПИ им. Гнесиных, который она окончила в 1957 году по специальностям фортепиано и композиция (класс Н. Пейко и А. Хачатуряна).

Творчество не каждого начинающего композитора бывает отмечено столь объёмной жанровой палитрой, которой обладала Л. Агабалян: только за годы учёбы в Москве ею были созданы ряд фортепианных и скрипичных пьес (1950-51), трио для арфы, флейты и альты (1953), струнный квартет (1954), фортепианный квинтет (1955); оркестровая сюита (1956). В 1958 была закончена опера *Ара Прекрасный*, сочинённая на сюжет армянской мифологии. Легенда об Аре и Семирамиде, образ царя Ары Прекрасного оказал огромное влияние на искусство и литературу Армении, вдохновив многих армянских писателей и художников на создание ряда произведений.

Молодой композитор, не побоявшись опереться на столь популярный сюжет, создала самобытное произведение. Отчётливость народно-национальных истоков музыки, воссоздание в ней не только внешне-стилистических особенностей армянской музыки, но и характерного для неё строя образов и чувств определили ценные стороны сочинения. Думается, что именно за создание *Ары Прекрасного* Л. Агабалян в том же 1958 году была принята в члены Союза композиторов СССР.

Однако открывавшимся блестящим перспективам не суждено было осуществиться (вероятнее всего, по личным мотивам). В 1959 Л. Агабалян уехала в Новосибирск, где до 1965 года преподавала в местной консерватории на кафедре *общего фортепиано*, а с 1966 по 1977 – на одноимённой кафедре Кишинёвского государственного Института Искусств. Известно, что впоследствии Л. Агабалян вернулась в Армению; дальнейшая её судьба, к сожалению, неизвестна.

За 11 лет работы на кафедре *общего фортепиано* КГИИ Л. Агабалян было создано большое количество сочинений, значительно расширивших учебный репертуар кафедры. Разножанровые фортепианные произведения – многочисленные обработки молдавских народных мелодий, Тема и вариации на молдавскую народную песню *Извораши ку апэ рече* (1970), 6 вариаций (1971), цикл *Детский уголок* (1973-74), а также переложения для 2-х роялей известных произведений И. С. Баха, И. Стравинского, Р. Шедрина, С. Барбера – постоянно были востребованы в учебном процессе. Заявив о себе не только как оригинальный, обладающий индивидуальным стилем композитор, но и как яркая пианистка, Л. Агабалян часто принимала участие в различных концертах, исполняя собственные сочинения.



Фортепианный цикл *Детский уголок* Л. Агабалян<sup>1</sup> примыкает к той категории композиторского творчества, которая связана с отражением детской психологии. Она представлена двумя группами: первая раскрывает мир детей глазами взрослых (*Детская* М. Мусоргского, *Щелкунчик* П. Чайковского), вторая объединяет произведения, которые являются музыкальными зарисовками, связанными с отражением детского восприятия (*Карнавал животных* К. Сен-Санса, *Детский альбом* П. Чайковского, *Альбом для юношества* Р. Шумана и, конечно, одноимённый цикл К. Дебюсси). К последней группе можно отнести и цикл Л. Агабалян.

Сказанное подтверждается ограничением круга образов – конкретными, связанными с непосредственными детскими впечатлениями, отсутствием неожиданных переключений эмоционального состояния, умеренностью технических задач (в цикле нет блестящих пассажей, требующих большой беглости, отсутствует сложная дифференциация звуковых планов, фортепианная фактура компактна и доступна). Подобно Дебюсси, Л. Агабалян открывает исполнителям и слушателям новый, необычный мир – душу ребёнка, его эмоций и ярких фантазий: удивление красотой бабочки, случайно залетевшей в комнату, страх к чудищу, которое, наверное, живёт в тёмной пещере, восхищение от первой поездки в горы...

*Детский уголок* – цикл из пяти фортепианных пьес, снабженных программными заголовками: одни из них представляют собой пейзажные зарисовки (*В пещере*, *Горная речка*), другие посвящены миру живой природы (*Кузнечик*, *Бабочки и стрекоза*, *Улитка*). Проведём ещё одну параллель с одноимённым циклом Дебюсси, к которому композитор сам сделал забавные рисунки для оформления первого издания – каждой пьесе Л. Агабалян предшествует шуточный ироничный поэтический эпиграф, что, в свою очередь, позволяет говорить об усилении программного начала.

Произведение о детях и для детей изложено вполне «взрослыми» музыкально-выразительными средствами. Сложность, современность музыкальной материи с точки зрения ладотональности говорит о том, что Л. Агабалян-композитор ставила перед собой задачу привить исполнителю вкус к современному музыкальному языку. Миниатюры контрастны по содержанию, в каждой из них «...автор сумел найти характерный мелодический рельеф, яркую фактурную деталь, подчеркивающую живописность зарисовки» [2, л. 130].

*Кузнечик* – юмореска, в которой очень простыми средствами композитору удаётся создать образ подвижного насекомого. Во всей пьесе выдержан принцип ритмической и гармонической остинатности, передающий гротескный характер движений персонажа. Угловатый, капризный мелодический рисунок подчёркивает своеобразную грацию пьесы. В среднем разделе (пьеса написана в простой трехчастной форме) появляются контрастирующие элементы, вносящие оттенок таинственности, фантастичности. В качестве характерной детали гармонии используются терпкие малые секунды; кроме того, можно говорить о присутствии политональности: партия левой руки ориентируется на диезы (остинато на трёх звуках – *d-fis-g* – звуки *G-dur*), правая – на бемоли (*g-moll* с чередованием ступеней *g-ges*).

Сумрачный, таинственный колорит пьесы *В пещере* создаётся благодаря целенаправленному использованию красок нижнего регистра, углублённой «минорности» интонации. По своей структуре – это двухчастная развивающаяся форма; внутреннего

---

<sup>1</sup> Рукопись произведения была предоставлена Г. Тесеоглу.

контраста здесь нет, ведь задача композитора – создать единое ощущение, сказочно-волшебный образ темной пещеры и, возможно, обитающего в ней чудища. С точки зрения логики цикла в целом, эта пьеса представляет собой яркий контраст предыдущей: темповый (*Allegretto – Sostenuto*), регистровый (средний и низкий), штриховый (*staccato – legato*).

За внешней простотой пьесы скрывается необычайная изощрённость музыкального языка, в особенности это относится к сонорным свойствам гармонии. Общее матовое, приглушённое звучание создаётся благодаря избирательному использованию резонирующих звуковых сочетаний (акустически наполненные квинты, при игре которых присоединяется «шлейф» обертонов). Вязкие, тягучие мелодические линии, изложенные в основном крупными длительностями, с движением «полутон вверх – полутон вниз» содействуют созданию нужного мрачно-фантастического колорита.

Фактор тональной окраски (*c-moll*) также немаловажен: любая бемольная тональность, в сравнении с диезной, звучит более матово; определённую красочность придаёт обилие случайных бемолей. Большое количество выдержанных звуков (и в верхнем, и в нижнем голосе), повторяющихся оstinатно, создаёт «гулкий» эффект пустого пространства. В последних 4-х тактах пьесы использован приём аккордовой перекраски: *as-es-g-b* – нонаккорд VI-й ступени в *c-moll* переходит в кадансовый квартсекстаккорд *e-moll*, затем возникает большой мажорный септаккорд от звука *g* и тоника *c-moll*. Такой резкий уход в диезную сферу и возвращение в основную тональность создаёт необычный сонорный эффект средствами гармонии.

*Стрекоза и ночные бабочки* – миниатюрное, изящное, звучащее в высоком регистре, «акварельное» скерцо, создающее образ порхающих мотыльков. Анализ этой пьесы подтверждает выдвинутую ранее гипотезу о контрасте как основном принципе построения цикла. После мрачной *Пещеры* здесь возникают легкие подвижные фактурные элементы, основанные на квартовом, квинтовом, октавном движении в высоком регистре. Особого внимания заслуживает фортепианная фактура, создающая необычный сонорный эффект: возникающие «мерцания» отдельных звуков в соединении с метроритмическими формулами на основе четвертей и восьмых (то в правой, то в левой руке) создают удивительный образ беспорядочного движения ночных бабочек.

В среднем разделе пьесы использована другая фактурная идея: чередование одних и тех же звуков в правой и левой руке в октаву на фоне педали, каждый раз по-новому окрашивает верхний фактурный пласт. Идея совмещения разных тональностей теперь развивается не только по вертикали (в т. 9 левая рука продолжает удерживать *E-dur*, в правой руке появляются звуки *C-dur*), но и по горизонтали: весь средний раздел (тт. 25-39) идёт только по белым клавишам, в то время как крайние – только по чёрным.

*Улитка* обнаруживает ряд сходных признаков с другими медленными пьесами цикла: выбор среднего регистра, неторопливый темп, вязкая фактура, линейность мышления, использование оstinатности и др. Так, например, оstinатная мелодико-ритмическая формула (*cis-dis-c-d-h-fis*) в партии левой руки в сочетании с контрапунктическими мелодическими линиями правой живописует специфический способ передвижения улитки.

Что касается ладотонального фактора, то мы вновь наблюдаем диалектику взаимодействия бемольной и диезной сфер: средний раздел простой трехчастной развивающей формы (тт. 14-45) появляется большое количество случайных знаков,

преимущественно бемолей; крайние же части звучат в «диезном» *h-moll*. В качестве необычной детали отметим запись партии левой руки в басовом ключе в репризе. Нотная запись у композитора никогда не бывает случайной – можно гипотетически предположить, что автор использовал психологический эффект, предлагая, может быть, тем самым исполнять данное место более плотным звуком, как бы ощущая более низкий регистр, хотя акустически звучание полностью совпадает с начальным разделом.

Заключительная пьеса – *Горная речка* – быстрая, остигато-моторная токката, сопровождающаяся причудливыми ритмическими акцентами, резкими гармоническими оборотами. В контексте цикла эта пьеса выполняет финальную, подытоживающую функцию, становится как бы своего рода символом энергии, бурлящего потока жизни, вечного движения.

Тенденция к ритмической остигатности, заложенная в самой фактуре (на основе триолей, распределённых между двумя руками), выдерживается практически неизменно от начала до конца произведения. Тем не менее, внутри происходят преобразования за счёт смены акцентов и долей в такте (переменный размер 3/4, 2/4), внедрения в заданную фактурную конструкцию отдельных созвучий, аккордов в разных октавах.

С точки зрения структуры, здесь трудно говорить о делении на части: пьеса представляет собой единый звуковой «поток», в котором практически нет цезур. Средний раздел простой трехчастной формы начинается с т. 48, где происходит обновление фортепианной фактуры на фоне выдержанной квинты в басу, а возвращение размера 3/4 говорит о появлении репризы.

Кроме семантики вечного движения, *Горная речка* представляет собой образец отражения пейзажности в музыке: звуковыми средствами автор ярко передаёт переменчивость течения горной реки. Тяжёлая густота плотного нижнего регистра клавиатуры, как бы изображающего горное ущелье, грозный рёв несущегося потока в начале пьесы уступает место прозрачной звонкости высоких фортепианных созвучий – сверкающих на солнце спокойных водяных струй в конце.

Таким образом, каждая из этих, простых на первый взгляд, пьес ставит конкретную художественную и техническую проблему. Перед исполнителями, заинтересовавшимися этим опусом Л. Агабальян, полным своеобразного колорита, мягкого лиризма, юмора стоит задача полноценного воплощения их образного содержания и контрастных настроений, подчеркивания красочной звуковой палитры, а многоплановая фортепианная фактура определяет разного рода пианистические задачи.

Фортепианный цикл *Детский уголок* в полной мере отразил новаторство композиторского языка Л. Агабальян, в котором ассимилированы такие ладогармонические и фактурные особенности музыки XX века, как политональность, сонорность, хроматизация музыкальной ткани.

### Библиографические ссылки

1. АГАБАЛЯН, Л. С. *Личное дело*. Архив АМТИИ, Оп. 6, Д. 1023.
2. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано* (26 фев. 1973 г.). ЦГАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 665. Л. 128-131.

# КОНЦЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ВЛАДИМИРА РОТАРУ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

CREAȚIILE CONCERTISTICE PENTRU PIAN ALE LUI VLADIMIR ROTARU

CONCERT WORKS FOR PIANO BY VLADIMIR ROTARU

**ЮЛИЯ ТРОЯН,**

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*The most significant piano works by composer Vladimir Rotaru are analyzed in the present article. The author emphasizes the genre, composition and style specific features of the considered works and underlines the basic principles of the piano structure used by Vladimir Rotaru. Much attention is given to the following works: Capriccio C-dur and the cycle of miniatures "Retrospectives".*

**Keywords:** works for piano, Vladimir Rotaru, composers from the Republic of Moldova, concert piece, capriccio, piano cycle.

*În prezentul articol sunt supuse analizei cele mai de seamă lucrări concertistice pentru pian compuse de Vladimir Rotaru. Se evidențiază trăsăturile de gen, compoziție și cele de stil ale lucrărilor abordate. Sunt menționate procedeele de bază ale facturii pianistice utilizate de Rotaru. Lucrarea cuprinde observații cu privire la specificul interpretării muzicii compozitorului. În centrul atenției autorului se situează Capricciul C-dur și ciclul de miniaturi "Retrospectives".*

**Cuvinte cheie:** lucrări pentru pian, Vladimir Rotaru, compozitori din Republica Moldova, piesă de concert, capricciu, ciclu pentru pian.

Владимир Ротару заявил о себе как самобытный художник в области фортепианной музыки на рубеже 1970-х – 1980-х гг. Именно в данный период композитор пишет *Сонатину* (1975), *Импровизацию и токкату*, *Экспромт* (1976), *Каприччио C-dur* (1977), ряд других сочинений. Почти все они изданы и прочно вошли в педагогический и концертный репертуар. Как справедливо указывает Е. Мироненко, «по технической сложности они весьма трудны и поэтому адресованы студентам музучилищ и консерваторий» [1, с. 21].

Остановимся более подробно на двух характерных образцах фортепианного творчества В. Ротару: *Каприччио C-dur* и цикле миниатюр *Ретроспективы (Retrospective)*.

Созданное в 1977 г. *Каприччио C-dur* В. Ротару – яркий образец концертной пьесы, наполненной фактурными и темповыми контрастами. *Каприччио* написано в вариационной форме (тема и 5 вариаций). Тема сочинения соответствует всем признакам мужских танцев брыу: сдержанный темп (*Moderato*), четный размер (4/4), постоянно смещающиеся акценты, использование пунктирных ритмических рисунков в конце каждой фразы, построение общего мелодического движения из «вращающихся на одном месте» мотивов.

Тема экспонируется в форме квадратного периода из двух предложений (4 т. + 4 т.) повторного строения с 2-тактными вступлением и заключением. Каждое из предложений, в свою очередь, состоит из двух фраз. Любопытно, что в конце всех фраз имеется трель, которая «обрывается» на последней восьмой такта.

Мелодическое строение фраз демонстрирует вариантное их соотношение, при котором начальные мотивы различаются между собой, а окончания оказываются сходными. В результате образуется следующая интонационная структура темы: *ab – cb –*

$a^1b^1 - cb$ . Вступление готовит темповые, тональные и фактурные координаты темы, а дополнение к периоду дважды воспроизводит завершающую кадансовую формулу ( $cc$ ). Далее тема повторяется с фактурным варьированием и расширением зоны дополнения до 4 тактов. Так образуется структура повторенного периода, уже содержащая в себе предпосылки к вариантно-вариационному развитию.

Указание к более оживленному исполнению *Un poco più mosso* «сигнализирует» о начале первой вариации, в которой тональный центр смещается к *F-dur*. Несмотря на то, что масштабы вариации сохраняют протяженность темы (26 тактов), композитор видоизменяет внутреннее строение формы. Так, начальный период еще ориентирован на структуру темы, но его варьированное повторение уже трансформируется в построение серединно-разработочного характера. Это связано с тем, что наиболее характерный мотив  $b$  вычленяется из темы и подвергается интенсивному развитию: он обогащается мелодически, секвенцируется, разнообразно гармонизируется. В итоге форма данной вариации определяется как простая двухчастная ( $a - a_1$ ).

Мелодико-гармоническая фигурация аккомпанемента, в которой господствует триольная пульсация, складывается из мягко покачивающихся баркарольных «волн» широкой амплитуды. Они образуют линию хорошо прослушиваемых песенных подголосков к основной теме.

Во второй вариации усиливается напряженность музыки, усложняется фактура. Динамизация движения подчеркивается авторским указанием *Feroce*. Сохраняя двухчастность структуры (11 т. + 15 т.) и выстраивая развивающую форму ( $a - a_1$ ), В. Ротару полностью избегает симметричности экспозиционного типа изложения. Лишь начальный четырехтакт ориентирован на строение первого предложения периода. Далее в силу вступает интенсивное мотивное развитие, которое приводит к кульминации (раздел *con tutta forza*).

Мелодия поначалу остается легко узнаваемой. Однако она дублируется в тритон и в октаву. Резкое звучание тритонов видоизменяет восприятие темы, которая становится деформированной.

Третья вариация написана в контрастной двухчастной форме ( $a + b$ ). Первый раздел основан на начальном варианте второго предложения темы. После бурной предшествующей вариации он воспринимается как возвращение к исходному танцевальному образу. Во втором разделе вариации вводится новый тематический материал. Он представляет собой пассаж параллельными октавами по звукам гаммы *d-moll* через всю клавиатуру инструмента: сначала вверх, затем вниз.

Восходящий пассаж достигает мелодической вершины не сразу, а лишь со второй «попытки». Сначала он медленно набирает разбег: в темпе *Lento*, оттолкнувшись от звука  $d$ , делаются три мелодических шага, последний из которых – созвучие  $Ges_1 - Ges - f - f^1$ , – «повисает» на фермате. Затем этот же путь ускоренно преодолевается триолями восьмых в темпе *Allegro*. Однако таким образом достигается лишь местная вершина – звук  $ces^2$ . Второй раз мелодический «старт» определяется звуком  $e$ . Интонационное строение оказывается аналогичным: сначала медленное нащупывание трехзвучного мотива, затем его стремительное пробегание в темпе *Presto*. Восходящий пассаж разворачивается в диапазоне от  $e^1$  до  $e^3$ , после чего столь же бурно возвращается вниз. Появление такого контрастного интонационно-ритмического материала знаменует собой серединный рубеж в форме всего *Каприччио*.

*Andante cantabile, rubato assai* – четвертая вариация *Каприччио* – в наибольшей степени видоизменяет тему, которая представлена в виде лирического, пластичного девичьего танца хора маре. Об этом свидетельствует медленный темп и плавная трехдольная пульсация в размере 12/8<sup>1</sup>.

Трехдольность господствует в аккомпанементе. Глубокие басы, взятые на педали, отмечают начало каждой сильной и относительно сильной доли такта; середина диапазона заполняется гармонической фигурацией. В партии правой руки излагается мелодия, которая помещается в средний, а затем в высокий регистр и отличается волнообразным строением. Здесь исполнителю нужно тщательно соблюдать авторские указания фразировочных лиг, которые фиксируют моменты мотивного «дыхания» и, учитывая ритмическое своеобразие каждого из компонентов трехдольной фортепианной фактуры, подчинять их идее безостановочного мелодического продвижения.

Финальная пятая вариация *Presto* вместе с кодой (*Con brio*) знаменуют возвращение первоначального варианта темы со свойственным ему оптимистически светлым, простодушно танцевальным музыкальным образом. Завершающий характер музыки придают быстрый темп и высокий уровень громкостной динамики. Эта вариация подводит итог всему развитию пьесы, утверждая позитивное мироощущение человека, который не отделяет собственные чувства и мысли от жизни и искусства своего народа.

Таким образом, *Каприччио* В. Ротару в своей композиционно-драматургической структуре наглядно демонстрирует принцип сквозного развития. Он проявляется в относительной замкнутости, завершенности каждой вариации и, вместе с тем, в наличии определенной линии общего развертывания. Действительно, все вариации представляют собой относительно законченные миниатюры. В них использованы экспозиционные формы (повторенный период или простая двухчастная форма), отграниченные друг от друга яркими каденциями. Замкнуты вариации (за исключением третьей) и в тонально-гармоническом плане. Вариации индивидуализированы в фактурном, громкостно-динамическом и темповом аспектах, каждая из них содержит свою кульминацию. Все это подчеркивает их неповторимость и относительную самостоятельность.

Вместе с тем общая линия сквозного развития наблюдается в тенденции к постепенному ускорению темпа (*Moderato – Un poco più mosso – Feroce – Capriccioso – Andante cantabile. Rubato assai – Presto – Con brio*). Кроме того, на протяжении всего цикла отчетливо реализуется идея постепенного усложнения фактуры. Наконец, сильным объединяющим фактором становится проявление принципа репризности, когда последняя вариация воспринимается как динамическая реприза. Осознание указанной идеи сквозного развития в *Каприччио* В. Ротару должно стать для исполнителей важной посылкой при выстраивании исполнительской концепции сочинения.

Последним фортепианным сочинением В. Ротару стал цикл миниатюр *Ретроспективы (Retrospective)*, увидевший свет в 2004 году. В цикл вошли четыре пьесы контрастного содержания: *Ностальгия, Токкатина, Миниатюра* и *Фольклорные мотивы*.

Музыка первой из них (*Ностальгия*) имеет песенный характер и раскрывает глубокое сердечное содержание с элементами щемящей грусти. Ее структура образуется

---

<sup>1</sup> Отметим в этой связи двойственность трактовки композитором данного размера; в некоторые моменты он оказывается синонимичным 4/4: в мелодии возникает движение квартолями, а основная доля времени из восьмой превращается в четверть.

из чередования небольших фраз, которые складываются в микро-вариационную форму со вступлением и кодой:  $a - b - c - c_1 - c_2 - c_3 - a_1$ .

Каждое из построений имеет свой интонационный и фактурный профиль. В первом ( $a$ ) обращает на себя внимание восходящий квинтовый ход. После него мелодия неспешно возвращается к исходному тону главной тональности *b-moll*, вводя на своем пути триольный мелодико-интонационный оборот, который далее станет главным в основной теме. Второй тематический элемент ( $b$ ) является вариантом первого, однако в нем триольный ход использован в восходящем направлении, в гармонизации имеются некоторые изменения.

Элемент  $c$  полностью пронизан триольной пульсацией, в нем возникает энергия напористости и порыва. Следующее построение ( $c_1$ ) является главной кульминацией пьесы. Композитор предписывает ему указание *Agitato*, с самого начала проводит тему на *f e marcato* в виде двухголосного имитационного «каскада» триольных оборотов и обрывает его генеральной паузой; каждый из голосов дублирован в октаву.

Следующее изложение темы ( $c_2$ ) воспринимается просветленно. Оно вступает на *pp*, исполняется *legato* и тоже содержит элементы имитации. Правда, в последних двух тактах вновь возникают грозные маркатированные октавы, но они исчезают так же внезапно, как и появляются. Итоговое проведение основного тематического элемента ( $c_3$ ) помещается в партию левой руки, сопровождается имитационными отголосками в верхнем голосе и останавливается на утверждении тоники.

Завершающие восходящие квинты, на которых основана кода произведения, звучат как неразрешенный романтический вопрос. Они перебрасывают интонационную арку к началу миниатюры и способствуют созданию цельности композиции.

**Токката** контрастна предыдущей миниатюре. Она выдержана в быстром темпе (*Allegro con fuoco*) и построена на сопоставлении двух тематических комплексов. Первый демонстрирует безостановочное движение восьмыми, в нем громкостными акцентами и высотным положением выделяются отдельные звуковые точки, придающие звучанию остроту и упругость. Для второго характерна аккордовая поступь четвертями. Их постоянная смена, сопровождаемая регистровыми перепадами и контрастами громкостно-динамических оттенков, составляет основу драматургии произведения. Композитор постоянно обновляет характер музыки: то придает ей оттенок грозного звукового шквала (эпизод *Feroce*), то окрашивает тонами тревожного ожидания (*p, poco a poco crescendo*), то вносит элемент неистового, экстатического танца (*sempre crescendo e accelerando*).

Следующая пьеса цикла – **Миниатюра** – в противовес *Токкаты* носит светлый, лирический и поэтичный характер. Мягкие очертания мелодического голоса и выразительная фактура сопровождения придают ей черты «песни без слов», сближая с многочисленными вокализмами В. Ротару. Ощущение ритмической свободы, создаваемое медленным темпом (*Lento e molto rubato*), переменным метром (3/4, 2/4, 4/4) и богатством ритмических рисунков, напоминают о стиле *parlando rubato*, свойственном молдавской дойне.

Фактура пьесы включает три компонента: глубокие басы, берущиеся на сильных долях тактов и поддерживаемые педалью, гармоническую фигурацию в среднем регистре и мелодию в верхнем отрезке диапазона. Все это усиливает лирические качества образа, подобные тем, что типичны для пьес композиторов-романтиков.

Последней в анализируемом цикле является скерцозная миниатюра **Фольклорные мотивы**. Она написана в сложной трехчастной форме ( $A - B - A_1$ ) с контрастной средней частью и сокращенной репризой. Главный интонационный образ первой части построен на контрастном сопоставлении двух ритмоформул. Обе имеют танцевальный характер и стремительно проносятся в темпе *Allegro impetuoso*. Однако первая отмечена чертами ритмической остроты и причудливости, а вторая связана с мягким и ровным движением.

Характер начального тематического элемента готовится коротким вступлением, в котором определяются смешанный размер  $7/8$ , тональный устой *es* и напористый тип движения. Мелодия прихотливо «вьется» в небольшом звуковысотном диапазоне, акцентируя разные доли тактов. Она проходит на фоне оstinатно повторяемого звука *es*, который своим звучанием напоминает удары большого барабана или литавр.

Развитие данного мотива внезапно прерывается вторым интонационно-ритмическим элементом, построенным как волнообразное движение шестнадцатыми в размере  $6/8$  на фоне квинтовых ходов баса. Однако и он быстро теряет свое место в интонационном процессе произведения, уступая его первоначальному элементу. Непредсказуемая, а потому производящая в данном контексте комический эффект, смена указанных мотивных образований напоминает ситуацию выталкивания танцующих из общего круга в апофеозе массового коллективного танца.

При дальнейших своих появлениях каждый из тематических элементов масштабно разрастается, индивидуализируется в фактурном отношении, изменяется по звуковысотному положению. В результате структура первого раздела сложной трехчастной формы приближается к двойным вариациям.

Средняя часть (*B*) ознаменована контрастом. Замедляется темп (*Meno mosso*), снижается уровень громкости (*p*), преобладает *legato*, устанавливается тональность *C-dur*. Фактура становится более прозрачной, в ней выделяется танцевальная мелодия (в примечании к нотному тексту В. Ротару указывает, что она имеет македонское происхождение), звучащая на фоне оstinатных чистых квинт. В мелодии использован переменный метр, причем размер меняется практически в каждом такте:  $5/8$ ,  $7/8$ ,  $12/8$ ,  $5/8$ ,  $11/8$  и т. д. Такая метрическая организация сближает эту тему с начальным тематическим образом. Мелодия танца проводится дважды, второй раз – на *f* в тональности *Des-dur*. После этого возвращается реприза, которая построена в простой трехчастной форме.

Чередование пьес цикла *Ретроспективы* подчинено принципу контраста и может быть трактовано как последовательность функционально индивидуализированных номеров сюитного целого: пьеса *Ностальгия* выполняет функцию вступления, *Токкатина* напоминает активно действенную быструю часть цикла, *Миниатюра* является лирическим центром, а *Фольклорные мотивы* совмещают в себе функции скерцо и финала. Единство сюиты обеспечивается также общей фольклорной ориентацией тематизма, жанровой сферой танцевальности, сходными принципами структурного и композиционно-драматургического решения номеров.

Завершая анализ фортепианных произведений В. Ротару, нельзя не согласиться с И. Хатиповой, которая справедливо замечает: «Включение названных произведений в педагогический репертуар пианистов дает возможность учащимся на практике соприкоснуться с искусством импровизации, со свободным стилем изложения, с характерным метроритмом *parlando rubato*, почувствовать дух народного инструментального музицирования» [2, с. 72].



## Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chişinău: F. E.-P. "Tipogr. Centrală", 2000.
2. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Chişinău: Grafema Libris, 2011.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА)

PROBLEMELE METODICE DE PREDARE A DISCIPLINEI ANSAMBLU DE CAMERĂ  
(ÎN BAZA EXEMPLELOR DIN CREAȚII ALE COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA MOLDOVA)

METHODICAL PROBLEMS OF TEACHING THE DISCIPLINE "CHAMBER ENSEMBLE" (ON  
EXAMPLES FROM MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA)

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА,**

и.о. профессора,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*În baza creațiilor componistice de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova sunt supuse analizei cele mai de seamă probleme metodice de predare a disciplinei Ansamblu de cameră în cadrul procesului de învățământ la AMTAP. Este vorba de lucrul asupra dezvoltării unei idei artistice a operei musicale, analizei interpretative a acestei creații, organizării procesului instructiv-didactic la disciplina respectivă. Articolul cuprinde observații cu privire la nuanțele de interpretare ale muzicii camerale a compozitorilor A. Stârcea, S. Lobel, D. Gagauz.*

**Cuvinte-cheie:** *muzică de cameră, disciplina "Ansamblu de cameră", analiză interpretativă, compozitori din Republica Moldova, probleme metodice.*

*Some important problems of teaching the discipline "Chamber ensemble" in the educational process at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts are analyzed in the article on the basis of the chamber works by composers from the Republic of Moldova. This paper is about the work on the development of an artistic idea of the musical piece, the interpretative analysis of this composition, the organization of the instructive-didactic process in the respective subject. The article contains some remarks concerning the nuances of performing the chamber music by the composers A. Stârcea, S. Lobel, D. Gagauz.*

**Keywords:** *chamber music, Chamber Ensemble discipline, performing musical analysis, composers from the Republic of Moldova, methodical problems.*

В АМТИИ камерный ансамбль является одной из важнейших специальных дисциплин. Задача этого курса состоит в подготовке музыкантов, владеющих мастерством ансамблевого исполнительства. Занятия в классе камерного ансамбля способствуют развитию художественного вкуса, совершенствованию знаний и навыков адекватного воплощения содержания, формы и стиля исполняемых произведений. Одновременно занятия в классе камерного ансамбля воспитывают творческую коллективную дисциплину и ответственность, умение трактовать свою партию как составную часть

более крупного целого, как важный, но не единственный компонент художественного феномена.

Методика преподавания камерного ансамбля – это сложная и обширная область. В данной статье привлечено внимание лишь к проблеме репертуара: к выявлению того места, которое занимает в нем музыка отечественных композиторов.

В инструментально-ансамблевой педагогике существует справедливое мнение, что педагогический репертуар должен быть разнообразным. Так, на начальном этапе обучения целесообразно обращение к творчеству венских классиков: Й. Гайдна, В.-А. Моцарта и Л. Бетховена. Их произведения, отличающиеся ясностью музыкальной формы и гармоничностью фактуры, закладывают основу камерного исполнительства. От классического репертуара можно переходить к сочинениям романтиков: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, С. Франка, – которые уже требуют наличия определенного ансамблевого опыта, технической оснащенности и артистической зрелости. После этого полезно включать в репертуар произведения композиторов XX века: К. Дебюсси, В. Лютославского, А. Онеггера, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, других авторов. Современная музыка требует от исполнителей особого подхода к звуковысотной, метроритмической, фактурной и динамической сторонам музыкальных произведений, выдвигает новое понимание композиционно-драматургических процессов, выразительных возможностей отдельных инструментов.

В условиях педагогического процесса в Республике Молдова, где сложилась своя национальная композиторская традиция, следует также обогащать репертуар сочинениями отечественных авторов. Включение в учебные программы данных произведений является чрезвычайно важным для педагогического процесса. Реализуя принципы национального музыкального мышления, они оказываются наиболее понятными и доступными для учащихся и студентов, выросших и сформировавшихся в духовной атмосфере страны. Таким образом, камерные произведения композиторов Республики Молдова становятся важным фактором оптимизации педагогического процесса.

Камерные произведения отечественных авторов, как правило, отличаются ярким национальным колоритом, прямой или опосредованной опорой на молдавский музыкальный фольклор, что придает им оригинальность и свежесть, позволяет фигурировать на равных правах с камерными ансамблями представителей других национальных школ<sup>1</sup>.

Композиторы Республики Молдова большое внимание уделяют жанрам камерной музыки. Как справедливо указывает И. Милютина, «...жанр камерного ансамбля в молдавском композиторском творчестве в настоящее время имеет важнейшее значение. /.../ Сейчас это одна из наиболее плодотворно развивающихся сфер профессионального творчества в республике...» [1, с. 7]. Среди отечественных авторов, создавших наиболее

---

<sup>1</sup> Сочинения, созданные композиторами Республики Молдова, занимают весьма скромное место в педагогическом репертуаре класса камерных ансамблей АМГИИ. Этот факт легко объясним. По яркости тематизма, драматургической выстроенности, использованию выразительных возможностей инструментов они зачастую уступают аналогичным образцам зарубежной музыки. Будучи важным свидетельством развитости композиторского творчества в Республике Молдова, они, тем не менее, не могут претендовать на полное обеспечение исполнительского учебно-педагогического процесса. Как уже было сказано, для разностороннего развития студентов в области камерно-ансамблевого исполнительства в их индивидуальных программах должны быть представлены сочинения различных эпох и стилей.

самобытные и яркие произведения для камерных ансамблей, следует назвать Л. Гурова, В. Загорского, Г. Нягу, В. Ротару, Б. Дубоссарского, З. Ткач, О. Негруца, Г. Чобану и др. Эти композиторы обращаются к различным инструментальным составам, жанровым формам и видам композиторской техники.

В классе камерного ансамбля чаще всего изучаются ансамблевые сонаты и трио различных составов, созданные композиторами Республики Молдова. Среди наиболее репертуарных сочинений следует назвать: *Сонату* для скрипки и фортепиано Г. Няги, *Поэму-сонату* для виолончели и фортепиано А. Стырчи, *Сонату* для скрипки и фортепиано Л. Гурова, *Сонату №2* для виолончели и фортепиано С. Лобеля, *Сонату-рансодию* для скрипки и фортепиано В. Верхолы, *Сонату* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского, *Трио* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского, трио для скрипки, виолончели и фортепиано *INO*, *INO-II* и *INO-III* В. Ротару, пьесу *Оглан* для аналогичного состава Д. Гагауза.

Не будет преувеличением сказать, что при работе над любым из названных произведений главной задачей исполнителей является **адекватное воплощение художественного замысла, верная передача идейно-образного содержания**. Для того чтобы его понять и сформулировать, необходим предварительный детальный анализ каждого из сочинений, знакомство с историей его создания, с особенностями художественной личности автора, изучение музыковедческой литературы по проблемам развития соответствующего жанра и т. д.

Так, например, разучивая *Поэму-сонату* для виолончели и фортепиано А. Стырчи, нельзя не учитывать факты биографии композитора и специфику музыкального дарования А. Стырчи, который, как известно, был не только прекрасным композитором, но и великолепным певцом, обладателем лирического баритона<sup>2</sup>. *Поэма-соната* А. Стырчи – одно из ранних произведений композитора, она была создана в 1955 году, вскоре после его возвращения из сибирской ссылки. Тогда А. Стырча с особым энтузиазмом отдавался творческой работе и написал сочинение за очень короткий срок. Слушатели, исполнители и критики по достоинству оценили романтический пыл музыки. О *Поэме-сонате* писали: «Алексей Стырча утвердил свое дарование в сложном жанре... *Соната* – значительное произведение, свидетельствующее о большой одаренности автора» [2, с. 14]. В 1957 году *Поэма-соната* прозвучала в Москве. Впоследствии она исполнялась в Чехословакии, Болгарии, в других странах.

Большой опыт работы А. Стырчи в области вокала чувствуется в мелодическом богатстве музыки *Поэмы-сонаты*. Преобладание широкой выразительной кантилены, как в партии виолончели, так и в партии фортепиано, пластичная ритмика, контраст динамических градаций, темповое разнообразие – все это способствует выявлению эмоциональной насыщенности произведения. Отсюда же – возникающая для исполнителя необходимость подчеркнуть широту мелодического «дыхания», выявить разнообразие и богатство отраженных в музыке чувств, рельефно очертить диапазон динамических нюансов и тембровых красок.

Представляется принципиальным еще одно соображение, относящееся к *Поэме-сонате* А. Стырчи. Оно касается также скрипичных сонат Г. Няги (*e-moll*) и Л. Гурова (*d-*

---

<sup>2</sup> Напомним, что вокальное дарование А. Стырчи стимулировало В. Загорского на создание вокального цикла *Лирическая поэма*, непревзойденным исполнителем которого по сей день считается именно А. Стырча.

*moll*)<sup>3</sup>, написанных примерно в то же время. Все названные сочинения имеют много сходства между собой. Прежде всего, очевидна общность концепции – утверждение позитивных образов, оптимистического мировосприятия, творческого энтузиазма, волевого напора, стремление приблизить тематизм к народно-песенным мелодиям. Есть в них и более глубинное родство композиционного характера. Очень часто темы после экспонирования повторяются с вариационными изменениями, причем варьирование затрагивает преимущественно фактуру: мелодический голос усиливается дублировкой или переносится на октаву вверх, добавляются контрапунктические или фигурационные голоса, растет динамика. Ясно, что это сходство не случайно. Оно объясняется тем, что во всех названных сочинениях чувствуется единая режиссирующая воля Л. Гурова, который тогда был доцентом кафедры композиции и под руководством которого сочинялись не только названные ансамблевые сонаты А. Стырчи и Г. Няги, но и фортепианные сонаты В. Загорского, Д. Федова и С. Лобеля. Естественно, что все они опирались на общую идейную и композиционно-драматургическую концепцию.

Приступая к работе над пьесой *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза, также необходимо иметь представление о судьбе ее автора и об истории создания произведения. Д. Гагауз известен в Республике Молдова, прежде всего, как музыковед. Действительно, к композиторскому творчеству он пришел поздно, будучи уже зрелым музыкантом – преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Кишиневском музыкальном колледже им. Шт. Няги и исследователем родного гагаузского фольклора. Когда на рубеже 1980-1990-х годов социально-культурные преобразования на территории бывшего Советского Союза вызвали к жизни взрыв национального самосознания, Д. Гагауз был одним из тех, кто способствовал развитию гагаузской профессиональной музыки. Он возглавлял гагаузское отделение музыкального училища, организовал гагаузскую группу классической музыки *Филиз*, сочинил для нее произведения *Тюркские мотивы*, *Оглан*, *Гагауз ойуну*. Все они основаны на материале гагаузского фольклора.

Естественно, что в основу тематизма ансамблевой пьесы *Оглан* тоже положена мелодия гагаузской песни<sup>4</sup>. Это любовная песня, в которой девушка выражает тоску о своем возлюбленном пастухе, он в далеких дунайских степях пасет отары овец. Героиня томится от любовного жара, призывает любимого скорее вернуться к ней, не может забыть взгляда его жгучих глаз, а «из красивых кос своих уже соткала суженому одеяло». Использование народной мелодии ориентального характера, богато орнаментированной, причудливой по ритмической организации, объясняет общий колорит произведения, принципы его драматургии и формообразования.

Произведение написано в свободно трактованной концентрической форме, где первый раздел выполняет функцию вступления и, одновременно, первого проведения песенной темы, второе построение является вариантным преобразованием начального музыкального образа, следующий эпизод несет на себе лирическую кульминацию, центр симметричной конструкции отличается танцевальными чертами. Далее в зеркальном порядке следуют варьированные репризы, возвращающие первоначальный характер музыки – томно задумчивый, с оттенком щемящей грусти. Таким образом, возникает замкнутое, наподобие круга, художественное пространство, заполненное единым в образном ключе лирическим высказыванием.

<sup>3</sup> Здесь же нужно указать и фортепианную сонату *F-dur* В. Загорского.

<sup>4</sup> В переводе с гагаузского *оглан* – парень, юноша.

В тематическом профиле произведения присутствуют два исходных начала: инструментальное и вокальное. Материал инструментального характера произведен от гагаузских импровизационных наигрышей и танцевальных мелодий, вокальный тематизм связан с вариантносью мелодии народной песни *Оглан*. Эпичность высказывания проявляется во многих сторонах произведения: в господстве сопоставления как композиционно-драматургического приема, в отграниченности разделов формы, в неспешности чередования построений.

Многие стороны композиторской концепции камерно-ансамблевых опусов В. Ротару также раскрываются при знакомстве с фактами его жизни и творчества. Побуждением для творческого вдохновения этого композитора часто становился своеобразный «заказ»: по просьбе педагогов кафедры сольного пения АМТИИ он сочинял романсы, вокальные циклы и вокализы для определенных типов голосов; учитывая потребность музыкальных школ республики в национальном музыкальном материале, создавал фортепианные пьесы и миниатюры для различных струнных и духовых инструментов; по заказу оргкомитетов исполнительских конкурсов писал разнохарактерные сочинения<sup>5</sup>.

В течение многих лет В. Ротару возглавлял кафедру камерных ансамблей АМТИИ РМ, был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры. К тому времени на кафедре сложился постоянный коллектив фортепианного трио, в составе которого были Инна Саулова (скрипка), Надежда Козлова (виолончель), Ольга Юхно (фортепиано). В расчете на это трио В. Ротару сочинил три композиции: *INO*, *INO-2* и *INO-3*, в заглавии которых зашифровал имена исполнителей, а в музыкальном языке опирался на технические возможности кафедрального исполнительского коллектива.

Таким образом, приведенные примеры наглядно показывают, насколько важна предварительная аналитическая работа педагога и студентов по выяснению общей концепции изучаемого произведения и определению роли в ней отдельных деталей. Другая, не менее существенная задача, которая должна быть решена исполнителями для адекватного раскрытия художественного содержания исполняемых произведений, связана с выявлением **соотношения партий в ансамблевом целом**<sup>6</sup>. Для этого принципиальным является детальный анализ партитуры изучаемого сочинения.

Известно, что в трактовке инструментальных партий ансамблевых произведений (особенно в дуэтах) могут проявляться две противоположные тенденции: одна связана с концертностью, другая – с камерностью. Сочинения концертного плана характеризуются соотношением инструментальных партий по принципу «рельеф – фон»: партия солиста доминирует, определяя собой все параметры произведения, на втором плане находится партия сопровождения (обычно она поручается фортепиано)<sup>7</sup>. В инструментальных

---

<sup>5</sup> Так, например, *Экспромт* для фортепиано был написан для Республиканского конкурса пианистов; *Импровизация и Токката*, *Остинато*, *Юмореска* – по заказу оргкомитета Межреспубликанского конкурса пианистов им. Чюрлениса; *Фольклорные мотивы* для флейты и фортепиано также явились конкурсной пьесой: *Арию-вокализ* для голоса и фортепиано В. Ротару сочинил специально для певицы С. Стрезовой, участвовавшей в Международном конкурсе им. Чайковского.

<sup>6</sup> Если первую задачу можно образно сформулировать вопросом, каково содержание музыкального произведения, то вторая задача определяется соответственно, как это содержание должно быть выражено.

<sup>7</sup> Сочинения данного типа изучаются студентами в классе по специальности.

ансамблях камерного плана инструменты трактуются как равноправные партнеры. Часто между ансамблистами возникают имитационные или контрастные диалогические переключки, которые выявляют однонаправленное или противоположное их «действие» – участники музыкально-тематического процесса словно общаются между собой. Данный тип соотношения инструментальных партий характерен для сочинений сонатной драматургии, основанной на контрастном противопоставлении и диалектическом развитии образных начал. Фактура подобных сочинений отличается сложностью и богатством. От всех исполнителей требуются хорошая техническая подготовка и опыт ансамблевой исполнительской практики. Именно такие произведения составляют ядро репертуара в классе камерного ансамбля.

Исходя из сказанного ясно, что при разучивании каждого конкретного произведения необходимо внимательно изучить его партитуру, определить особенности композиции и драматургии, выявить тематические процессы, проанализировать ансамблевую фактуру с точки зрения мелодических, ладогармонических и метроритмических закономерностей и т.д.

Так, при работе над *Поэмой-сонатой* А. Стырчи, нельзя забывать, что романтическое мироощущение композитора нашло своеобразное выражение в решении композиционно-драматургических вопросов. *Поэма-соната* одночастна, что соответствует романтической традиции поэмности, а также свидетельствует о стремлении автора высказать свой замысел в компактной, лаконичной форме. Тематический материал этого произведения, написанного в сонатной форме с кодой, однороден. В темах главной и побочной партий преобладает мелодическое начало, постепенное интонационное развертывание, в котором яркое драматическое нагнетание сменяется этапом последующего успокоения. Соответственно этому виолончелисту чаще всего необходимо добиваться естественного перехода от мягкого ровного смычка к плотному *marcato* с активной вибрацией, а затем вновь к выразительному и спокойному *détaché*. Пианисту следует внимательно контролировать громкость звука, чтобы не перекрывать звучание виолончели, а, напротив, оттенять наиболее важные в драматургическом отношении фразы, мотивы, акцентируемые звуки.

Мелодическое начало главной и побочной тем сонатной формы раскрывается в таком соотношении виолончели и фортепиано, когда, дополняя друг друга и взаимообогащаясь, мелодические линии обоих инструментов развиваются то в характере взволнованного диалога, то создают единую линию непрерывного выразительного пения, когда, например, глубокое аккордовое изложение побочной темы у фортепиано бережно и естественно, не нарушая целостности образа, поддерживает неторопливое и раздумчивое звучание виолончели.

Выразительность темы заключительной партии, по прозрачному колориту, светлому образу и легкой фактуре близкой связующей, в значительной степени основана на звучании флажолетов виолончели<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Вообще в многокрасочной палитре *Поэмы-сонаты* А. Стырча неоднократно использует флажолеты, исполнение которых требует знания некоторых «секретов». Флажолет хорошо звучит лишь при точном попадании пальца в необходимую позицию, и только при условии, если смычок сообщает струне правильные, строго периодические колебания. Поэтому задача играющего состоит в том, чтобы добиться максимально чистого и яркого интонирования. При извлечении искусственных флажолетов вся трудность сводится к строгому выдерживанию нужного расстояния между ставкой и третьим пальцем. Если этот

Флажолеты в партии виолончели проходят на фоне выразительного сопровождения фортепиано, поэтому пианисту надлежит гибко и тактично корректировать общий баланс, чтобы глубже «высветить» лирико-созерцательный характер звучания флажолетов.

В разработке обозначается линия интенсивной драматизации основного образа за счет столкновения контрастных настроений. Реприза проходит без особых изменений, отличаясь от экспозиции лишь тональным планом. Особого внимания заслуживает кода. В отличие от предшествующих разделов, где каждая тема разрабатывалась преимущественно самостоятельно, фрагменты сразу всех тем сопрягаются. Здесь соединены и напористость главной, и кантиленность побочной, и легкость связующей, и прозрачность заключительной. В итоге кода отличается контрастностью и богатством динамики, а также тембровым разнообразием.

*Вторая соната* для виолончели и фортепиано С. Лобеля ставит перед исполнителями другую задачу. В ее музыке эмоциональное напряжение органично соединено с лирико-эпическим настроением. Как и *Поэма-соната* А. Стырчи, *Вторая соната* для виолончели и фортепиано С. Лобеля одночастна и строится по принципу постепенного развертывания нескольких фаз (контрастно-составная одночастная форма сонаты обнаруживает черты сонатной драматургии и, одновременно, циклической композиции).

Соната начинается большим вступлением, которое выполняет функцию эпического пролога. Импровизационная свобода выражается здесь в пластичности мелодического развертывания, в богатстве ритмических рисунков, в разнообразии темповых и громкостно-динамических оттенков, в гибком переплетении мелодических процессов, проходящих в виолончельной и фортепианной партиях, которые в равной мере участвуют в ходе тематического становления.

Отталкиваясь от интонационных оборотов вступления, главная партия (следующий раздел формы) развертывает их в лирико-эпическом ключе. Тематический материал здесь первый раз экспонируется у виолончели на фоне фортепианного сопровождения в романсовом стиле, затем переходит к фортепиано. Виолончель исполняет выразительный подголосок, обогащая ансамблевую фактуру элементами диалога. Роль связующей партии сводится к развитию интонаций главной темы. Вся гамма эмоциональных оттенков передается преимущественно виолончелью. Роль фортепиано сводится к созданию фона или к реализации тематических процессов второго плана. Партия виолончели очень разнообразна по фактуре: кантилена соседствует с виртуозными пассажами, аккордами, арпеджио. Она примечательна также богатством динамических нюансов и ритмических рисунков, пластичностью фразировки и большим звуковысотным диапазоном.

В лирической побочной партии сочетаются черты колыбельной и вальса. Тема здесь экспонируется дважды: сначала у фортепиано, затем – у виолончели. В целом соотношение виолончели и фортепиано в побочной теме демонстрирует активное противодействие участников музыкально-тематической драмы. Передача функции лидера от одного тембрового участника действия к другому, их контрастное вертикальное объединение приводят к созданию сложной музыкальной ткани, что соответствует лирико-драматическому характеру произведения.

---

навык выработан в октавах, то остается только научиться снимать нажим третьего пальца и заменить его легким касанием струны в том же месте.

Необходимо отметить, что С. Лобель разграничивает экспозицию и среднюю часть формы сольной каденцией виолончели. Она не очень развернута по масштабам и не отличается яркой мелодической рельефностью. Этот раздел является тем участком формы, в котором действие переключается с внешнего плана на внутренний, концентрируя внимание на микроинтонационных процессах, интервальных внутритематических преобразованиях, трактуемых как основной источник образно-эмоционального развития.

Последующие разделы формы воспринимаются как напряженные этапы сложного драматургического процесса, символизирующего вечный ход времени.

*Трио* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского требует от музыкантов высокого профессионального мастерства и предоставляет им большие возможности для демонстрации свободного владения своим инструментом и органичного включения его в целостный организм камерного ансамбля. Необходимо отметить, что специфика данного *Трио* (в связи с участием духового инструмента) требует от ансамблистов исполнительской зрелости. Это объясняется тем, что, наряду с задачами, возникающими при любом совместном музицировании, здесь предстоит решить дополнительную проблему: с одной стороны, выявить особенность звучания каждого инструмента, с другой – добиться полной согласованности, слаженности столь непохожих тембров, какими обладают кларнет, виолончель и рояль.

*Трио* состоит из трех частей, контрастирующих друг другу по темпу, характеру тематического материала и композиционно-драматургическому решению. Первая, активно-действенная часть, написана в сонатной форме с контрастным противопоставлением и последующим развитием двух основных тем. Вторая часть выполняет функцию лирического центра, является средоточием философских размышлений. Третья часть соединяет в себе черты скерцо и финала. Не ставя своей задачей подробный анализ *Трио* Б. Дубоссарского, отметим наиболее примечательные, с точки зрения ансамблевого музицирования, моменты этого произведения. Первый из них касается главной партии первой части.

Именно этой темой определяется характер музыки начального *Allegro vivace*. Уже в рамках экспозиции она звучит четыре раза. Поначалу она проходит у фортепиано, далее переходит к кларнету, а затем к виолончели. Каждый раз мелодия звучит на фоне квартолей шестнадцатых. При быстром темпе метрическая устойчивость темы зависит, прежде всего, от ровного звучания этих квартолей, поэтому в движении шестнадцатых целесообразно акцентировать сильные и относительно сильные доли каждого такта, чтобы подчеркнуть моторность и динамичность движения и удержать метрическую «сетку». В партии фортепиано это достигается благодаря приему *legato*, в партии кларнета – умелому распределению дыхания, у виолончели – профессиональному владению смычком.

После поочередного проведения темы каждым инструментом эффектно звучит туттийное ее изложение, обладающее мощью оркестрового колорита. При этом для ансамблистов возникает проблема соразмерности громкостно-динамических оттенков в каждой из инструментальных партий: фортепиано не должно подавлять собою звучание остальных партнеров (особенно виолончели). Можно посоветовать пианисту играть аккорды плотным, но не ударным звуком, кларнету же силу звучания необходимо подчинить возможностям виолончели.



Вторая часть (*Lento*) предоставляет ансамблистам большие возможности для выявления кантиленных выразительных ресурсов инструментов. В первую очередь они реализуются в выстраивании мелодического профиля музыкального материала, который отличается волнообразностью линий, насыщенных интонациями восходящих и нисходящих секунд. Требуется внимания авторская ремарка *cantabile*, сопутствующая основной теме.

Главные трудности, которые необходимо преодолеть в работе над виолончельной каденцией, разграничивающей вторую и третью части цикла, связаны с техническими сложностями, а также с осознанием логики композиционно-драматургических процессов. Вариантные преобразования сегментов темы и возникающие при этом частые цезуры как бы дробят музыкальный материал, лишая его цельности, эмоциональной убедительности и целенаправленности. Определение основных этапов в становлении образной драматургии, выявление их композиционных функций, установление линии динамических подъемов и спадов, – все это позволит найти убедительную трактовку данного раздела *Трио*.

Все камерные ансамбли В. Ротару отличаются яркой индивидуальностью композиторского стиля, в котором органично сочетается национальная почвенность музыкального языка с современной трактовкой звуковысотных и ритмических параметров музыкальной ткани. В. Ротару часто отказывается от обозначения метра и тактовых черт. Он указывает лишь величину основной доли метра (обычно – четверти), предоставляя исполнителям свободу в нахождении акцентированных звуков. В работе со студентами этот факт является дополнительной трудностью, поскольку осложняет ритмическую координацию ансамблевых голосов. *Соната* для скрипки и фортепиано В. Ротару выявляет относительное равенство участников ансамбля, хотя мелодическая функция преобладает в партии скрипки. В фортепианных трио В. Ротару скрипка выступает носителем лирического, кантиленного начала. Рояль выполняет функцию создания гармонической вертикали. Помимо этого насыщенность фортепианного звучания придает музыке концертные черты. Партия виолончели в основном дублирует мелодию скрипки или вступает с ней в имитационные переключки<sup>9</sup>. В разработочных разделах форм встречаются моменты тембрового противопоставления струнных и фортепиано. Все вместе способствует возникновению органичного соотношения голосов фактуры и приводит к формированию яркого, художественно убедительного музыкального произведения.

Включение в педагогический репертуар камерных ансамблей произведений композиторов Республики Молдова не только обогащает студентов знанием музыки, расширяет творческий кругозор знакомством с новыми композиторскими именами, учит понимать современный музыкальный язык. Освоение национальной традиции камерно-ансамблевого искусства способствует пропаганде отечественной музыкальной культуры среди молодежи, воспитывает в учащихся чувство гордости за свою страну и ее культуру, ответно вызывая композиторскую активность в области камерно-инструментальных жанров. В конечном итоге эти взаимосвязанные процессы свидетельствуют о продуктивном сотрудничестве между композиторами, исполнителями, педагогами и

---

<sup>9</sup> В особенности это относится к трио *INO-2*, которое является переложением созданной ранее скрипичной сонаты. В этом сочинении партия виолончели не достигает развитости и выразительности партий скрипки и фортепиано.

слушателями и являются залогом дальнейшего плодотворного развития музыкального искусства Республики Молдова.

### Библиографические ссылки

1. МИЛЮТИНА, И. *Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60 – 70-х гг.* В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988.
2. АЛЯБОВ, А. А. Г. *Стырча. Биографический очерк (1919 – 1974)*. В: *А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.

## VI. *Muzica corală*

### КАНТАТА ПЕСНЬ О ДНЕСТРЕ ЗЛАТЫ ТКАЧ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

CANTATA CÂNTECUL NISTREAN DE ZLATA TKACI:  
PARTICULARITĂȚILE DE COMPOZIȚIE ȘI DE DRAMATURGIE

THE CANTATA THE SONG ABOUT THE DNIESTER (NISTRU) BY ZLATA TKACI:  
PECULIARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY

**NADEJDA CAULEA,**

doctorandă, lector,

Universitatea de Stat Nistreană T. Șevcenco, or. Tiraspol

*În acest articol este analizată cantata „Cântecul Nistrean” semnată de Zlata Tkaci pe versuri lui E. Loteanu - una din primele lucrări în genul de cantată în palmaresul compozitorilor din Republica Moldova. Planul conceptual și imagistic al cantatei, care reflectă reprezentări ideologice ale timpului, este revelat prin prisma întrupării muzicale a textului poetic. Autorul analizează unele aspecte ale lucrării, precum dramaturgia și compoziția ciclului, planul tonal, tematismul fiecărei părți a cantatei și trăsăturile sale, mijloacele de expresie, etc.*

**Cuvinte-cheie:** *cantată, Z. Tkaci, E. Loteanu, muzica vocal-simfonică, muzică și poezie, compoziție, dramaturgie, planul tonal, compozitori din Republica Moldova.*

*In the article the Cantata “The Song of the Dniester” by Zlata Tkaci on poems by E. Loteanu is analyzed being one of the first works in the cantata genre in the music by the composers from the Republic of Moldova of the post-war decades. The conceptual plan of the Cantata reflecting the ideological representation of the time is revealed through the prism of the musical embodiment of the poetic text. The author examines some characteristics of the work such as the dramaturgy and composition of the cycle, its tonal plan, the thematism of each part of the Cantata and its characteristics, texture means, etc.*

**Keywords:** *cantata, Z. Tkaci, E. Loteanu, vocal-symphonic music, music and poetry, composition, dramaturgy, tonal plan, composers from the Republic of Moldova.*

Одним из первых произведений крупной формы в творчестве Златы Ткач явилась кантата *Песнь о Днестре (Cântecul Nistrean)*, созданная на стихи Эмиля Лотяну. Это была первая попытка в жанре вокально-симфонической музыки, предпринятая уже специалистом с высшим образованием, но пока еще с дипломом музыковеда. Написанная в 1957 году и приуроченная к 40-летию Великого Октября, кантата в определенной степени предвосхитила дальнейшие творческие достижения композитора, так как хоровая

музыка стала одной из важнейших областей творчества З. Ткач. Наряду с кантатами *Город. Солнце. Дети* и *Plai de cânt, plai de dor*, *Песнь о Днестре* заслуживает внимания исследователей как достойный образец данного жанра в профессиональной музыке Республики Молдова. Актуальная для своего времени тема кантаты закладывает фундамент в развитии одного из значительных направлений не только в творчестве З. Ткач, но и других композиторов республики.

Многозначным является и обращение к поэзии Эмиля Лотяну - выдающейся творческой личности в области литературы, сценаристики, режиссуры и кинематографии Молдовы и бывшего Союза. Выпустивший не один десяток художественных и документальных фильмов, многие из которых получили признание и награды не только в Молдове, СССР, но и за рубежом, Эмиль Лотяну создал, в том числе, несколько сборников стихотворений и рассказов. «Значительное влияние на поэзию Эмиля Лотяну оказал молдавский фольклор. И действительно, такие жанры, как баллада, элегия, песня, занимают значительное место в его поэзии. Одной из излюбленных фольклорных тем, занимающих важное место в стихотворениях Лотяну, являются легенды о народных мстителях-гайдуках...» [1, с. 76]. Эти черты поэзии будущего именитого режиссера – младшего современника и друга композитора, - нашли свое отражение в тексте рассматриваемого произведения.

Кантата *Песнь о Днестре* - не единственный образец сотрудничества З. Ткач и Э. Лотяну. К поэзии Э. Лотяну композитор также обращается при создании романсов *Жду тебя* и *Белые факелы* (1958), произведения *Слава молодости* для голоса и хора в сопровождении фортепиано (1959), а также вокального ансамбля для мужского квартета в эстрадно-песенном жанре *Floricica* (1970) и др. Романтичная, чувственная поэзия Э. Лотяну вдохновляла не только З. Ткач, но и других молдавских композиторов, положивших лирику поэта-кинорежиссера на музыку.

Образ реки Днестр постоянно привлекает внимание композиторов Республики Молдова, став национальным символом<sup>1</sup>, многократно воплощенным в симфонической, вокально-симфонической, хоровой, вокальной музыке Шт. Няги, З. Ткач, С. Лунгула и др. Этот образ является одним из любимых в творчестве З. Ткач. Позже композитор неоднократно обращается к данной тематике и пишет хоровое произведение *Nistrule, n-ai obosit?* на стихи В. Кодицэ для четырехголосного женского или детского хора старшего школьного возраста, создает также произведение для хора *a cappella Старый Днестр* на стихи А. Рошки. Эти сочинения пронизаны любовью к родному краю. Главным персонажем в произведении *Nistrule, n-ai obosit?* является река *Nistru*, которую поэт и композитор сравнивают с человеком-тружеником.

Кантата *Песнь о Днестре* написана для солистов, хора и оркестра. Эпизодическое появление оркестра не играет ведущей роли в данном произведении. Центральное место в кантате занимает хор, при этом отдельные хоровые партии иногда выходят на первый план, приобретают ведущее значение; очень важны также солирующие партии сопрано, альты, тенора и баса.

Кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач состоит из пяти частей. I часть *Allegro* и II часть *Moderato* образуют миницикл в составе кантаты, объединенный образом Днестра. III часть *Vivo allegro*, озаглавленная как *Трудовая*, – представляет собой интересный образец

---

<sup>1</sup> Гидроним *Днестр* нередко встречается в молдавском песенном фольклоре разных жанров. Упомянем, например, песню *Nistrule, pe malul tău*, рекрутскую *Nistrule, apă vioară* и др.

индустриальной тематики в музыке. IV часть в темпе *Moderato*, под названием *Баллада о партизанах* - медленная, повествовательного характера, приближается к музыкальной балладе; на середину части приходится центр тяжести, кульминация всего произведения. V часть обозначена композитором как финал.

В кантате темповая контрастность, основанная на чередовании *Allegro-Moderato-Vivo allegro-Moderato-Allegro*, – становится важным организующим принципом целого. Совокупность таких признаков как контрастные образность и темповое решение частей, а также наличие части в сонатной форме может указывать на то, что произведение носит очертания сонатно-симфонического цикла.

**Первая и вторая части** взаимодополняют друг друга в образном плане. Здесь главным поэтическим образом выступает Днестр. В тексте Э. Лотяну немало метафор, образно-стилистических параллелизмов: *Nistru-Nistrule, iarna și vara / Tu ești apă vie. / Inima noastră iară și iară / Cânt de slavă îți scrie.*

Подвижная, жанровая I часть кантаты написана в сонатной форме с эпизодом вместо разработки. Неоднократное повторение первых строк части *Nistru-Nistrule* с незначительными изменениями в мелодическом изложении указывает на вариационно-вариантный принцип развития. Основным размером данного раздела является 12/8, который чередуется с размерами 6/8 и 9/8. Кажущийся в записи переменным, такой метр на самом деле отражает не столько метроритмическую нерегулярность, сколько разную протяженность фраз. Более того, прихотливая в ритмическом отношении мелодия, изобилующая синкопами, не теряет своих акцентов при смене размеров. Пульсирующие аккорды в инструментальном сопровождении указывают на традиционный танцевальный ритм молдавской хоры.

Во втором разделе композитор соединяет различные размеры: в хоре 4/4, в оркестре - одновременно 4/4 и 12/8, что создает полиметрию и полиритмию.

**Вторая часть** кантаты передает оптимистичный взгляд молдавского народа в будущее, отраженный в его мечтах о светлой мирной жизни: *Vor trece anii și-n valea asta, / Pe unde Nistrul valul limpede și-l joacă copiii noștri / Sub zarea albastră cânta-vor cel mai mîndru plai din lumea-ntreagă.*

Форма второй части - куплетно-вариационная. Здесь большей частью солирующие и хоровые партии звучат *a cappella*. Оркестр задействован лишь на протяжении нескольких тактов в начале каждого куплета и в конце части. В конце как эхо звучит тема из первой части кантаты - *Vor trece anii*. Этой темой хор завершает вторую часть произведения, и лишь в последних ее тактах на фоне протянутых звуков в хоровых партиях появляется оркестр.

**Третья часть** прославляет трудовой энтузиазм первого послевоенного десятилетия, воплощая энергию движения: *Duduie motoarele duduie, / Văile se zguduie, zguduie.* Покорение могучей реки силой человеческого труда перекликается с темой небывалых трудовых свершений: *Vin spre Nistru satele, satele / Să oprească apele, apele... / Mai s-ajungă stelele, stelele... / Le s-aprindă Zările.*

Часть написана в сложной трехчастной форме. Одним из приемов, отвечающих названию третьей части *Трудовая* и первым словам *Duduie motoarele, duduie*, является характерный ритмический рисунок с использованием пунктирного ритма на первой доле, сохраняемый остигнато практически во всех хоровых партиях всех трех разделов части. Использование миксолидийского и лидийского лада подчеркивает близость данной части

молдавским народным песням. Другой прием, которым воспользовался композитор, в том числе и для усиления фольклорного колорита, - повторение последнего слова почти каждой строки на протяжении третьей части: *Duduie motoarele, duduiе, / Văile se zguduie, zguduie. / Vin spre Nistru satele, satele, / Să oprească apele, apele.*

Как известно, лексические повторы в тексте применяются в основном в функции усиления, концентрируют внимание на предмете или действии, способствуют упорядоченности построений. С музыкальной точки зрения З. Ткач предпочла передать скорее общий характер, выразительные свойства стиха, нежели его поэтические приемы, организовав постоянную ритмическую пульсацию восьмыми в сопровождении, придающую музыке моторный, поступательный характер. Моноритмическая пульсация аккомпанемента соединяется с репетициями аккордов, группируемыми то по 2, то по 4, а то и по 6 «ударов». Таким образом, ярко подчеркнув движение «моторов», олицетворяющих трудовой энтузиазм всей страны, композитор прибегла к музыкально-изобразительным средствам, используя ритмическое остинато в хоровых партиях, постоянные репетиции аккордов одной длительности (восьмые в сопровождении) в темпе *Vivo allegro*.

Мелодическое варьирование остинатной ритмической формулы прослеживается на протяжении почти всей части. Данный прием композитор разнообразила периодическим использованием синкопированных ритмических рисунков.

Этот образ всеохватного механистического движения в музыке, найденный композитором, отражает фонические особенности поэтического текста Э. Лотяну. Употребление уже в первом и затем многократно повторяющемся слове в III части *Duduie* звонкого альвеолярного взрывного звука «д», а также его сочетание с «зг» - звенящим и звонким согласным в слове *zguduie*, - словно иллюстрирует гул моторов как огромного механизма, возрождающего и строящего страну. Индустриальный образ создается также благодаря синлабическим музыкально-текстовым отношениям, метроритмической периодичности, усиленной периодичностью синтаксических построений, соответствующих строению текста.

**Четвертая часть** - *Баллада о партизанах* – трогательный и в то же время суровый рассказ о военных годах, своеобразный крик души молдавского народа, отголосок недавнего прошлого, освещенного светом героики. Многократное повторение призыва *Ascultați* в функции балладного вступления является обращением к потомкам с призывом не забывать о своих предках, проливших кровь за свободу соотечественников: *Să re-nvie-n ochii voștri vremile de luptă! / Dragii mei ascultați povestea, ascultați...*

Единственную силу, способную противостоять захватчикам, истерзанный молдавский народ видел в партизанах: *Pentru satele aprinse, / Pentru lacrimile plînse / Din pădurile bătrîne / Partizanul vine, vine...* В тексте Э. Лотяну можно усмотреть поэтическую метафору: в роли защитников-освободителей здесь подразумеваются те же гайдуки, которым посвящено немало поэтических и музыкальных страниц в молдавском фольклоре. Именно эти народные мстители боролись с врагами и поработителями, обрекая свою жизнь на вечное противостояние: *Aceasta e povestea mea. / Din adevăr povestea sa ivit. / Dorm partizanii sub țărna grea, / Dorm somnul neșfîrșit...*

Музыкальная форма данной части - сквозная, свободная, но с элементами репризности, которая проявляется в заключительном построении. Здесь возвращается

основная тональность – *f-moll*, у солиста проходит вариант первоначальной темы, повествование вновь передается солирующему тенору.

Изложенная в темпе *Moderato*, *Баллада о партизанах* начинается с небольшого семитактового оркестрового вступления. Соло тенора *Dragii mei ascultați povestea, ascultați...* выполняет функцию зачина повествовательного характера, партия тенора содержит три предложения. Начальная тема опирается на квартово-квинтовые ходы в нисходящем движении, которые нередко встречаются в фольклорных жанрах, таких как молдавские народные гайдуцкие песни (например, *Cântec despre Codreanu*), песни о тяжелой доле (*Lung îi drumul și batut*) и др. Хор подхватывает мелодию тенора. В дальнейшем композитор прибегает вновь к чередованию сольного высказывания – вначале сопрано, а затем и других голосов, сменяющихся хором, что напоминает респонсорный принцип. Заметим, что монологическое изложение удачно передает балладный характер поэтического образа, воплощенного в тексте.

Редко используемый в данной кантате речитатив композитор вводит именно в этой части, чтобы ярче подчеркнуть ключевые слова *A-le-lei dușman hain, mult am tras amar și chin, ei*. Следующий за ним раздел танцевального характера образован при участии хорового унисона на фоне октавного звучания в сопровождении. Его пульс задается вначале аккомпанементом (*Allegro*), а затем передается хору, в то время как в сопровождении все более явно звучит ритмическая формула хоры. Красочный гармонический сдвиг во фригийский *es*, передача мелодии в партии верхних голосов хора, при сохранении простого ритмического рисунка и периодичности, обеспечивает темброво-гармоническое развитие.

Довольно объемная по своим масштабам четвертая часть выполняет функцию драматического центра всей кантаты. В жанровом отношении здесь преломляются черты гайдуцких песен, баллад, а также содержатся ритмические фигуры, типичные для молдавской хоры.

**Пятая часть** кантаты – *Финал* - воплощает единое стремление страны к новым вершинам, к осуществлению мечты: *Tot mai sus către țelul visat! / Ca Patria fii tînăr mereu, Rîu iubit! / Tot mai dîrz cutezați... / Nistrul meu, Nistrul meu...*

Заключительная часть написана в форме *рондо* с варьированным рефреном. Гомофонно-гармонический изложение в оркестре в начале части, создающее общий гимнический характер звучания, продолжается у хора, периодически прерываясь переключками партий сопрано и теноров. Ритмическая пульсация с участием четвертных и восьмых длительностей в остинатной, изначально со смещенными акцентами и постоянно варьированной формуле, в некоторых тактах расцвечена синкопами в отдельных партиях и во всем хоре. Первоначальное озвучивание слов *Rîu iubit mărturie a drumului...* композитор предоставляет партии басов, густой тембровый колорит которых усиливает выразительность текста, ярче отражает поэтический замысел. Характерный мотив, неоднократно встречающийся в первом разделе, содержащий нисходящий квартовый скачок с дальнейшим восходящим движением, ярко подчеркивает слова *Tot mai sus către țelul visat..., Sus mai sus..., Cântul viu peste plai revărsat...* Нисходящее октавное движение восьмыми длительностями в оркестре прерывается аккордами в высокой тесситуре на *ff*, точно всплеск...*tot mai dîrz*.

Здесь звучит отголосок из первой части, связанный с текстом *Vor trece anii* (данные слова встречаются также в конце второй части), - взгляд в светлое, мирное

будущее, где родная страна воспевается как самая лучшая: *Sub zarea albastră cânta-vor / Cel mai mîndru plai din lumea-ntreagă*.

В заключение, наряду с содержательными и образно-драматургическими особенностями первой кантаты З. Ткач, отметим наиболее заметные моменты ее музыкального языка и композиции.

*Идейный замысел* кантаты раскрывается в движении образов и настроений, которыми наделяется молдавский народ, его воспоминаниях о прошлом и надеждах на светлое будущее, в котором не будет ни войн, ни раздора, ни потерь. Вся многовековая история края разворачивается на берегах воспетой в произведении реки Днестр. Важно отметить, что З. Ткач точно следует за содержанием текста, используя *тембровую выразительность* различных хоровых партий и солистов, *тонально-ладовые соотношения*: I, II, III и V части жизнеутверждающе звучат в основном в тональностях мажора, IV часть – в характерном для баллады миноре.

В целом, в кантате преобладают мажорные тональности, что соответствует смыслу поэтического текста и особенностям его прочтения композитором – «песнь прославления» Днестру как традиционному поэтическому образу, который к тому же в тексте нередко используется в роли художественной метафоры. Единственная минорная тональность – f-moll – выбрана З. Ткач для IV части - *Баллады о партизанах*.

Общий *тональный план* кантаты :            Iч.    IIч.    IIIч.    IVч.    Vч.  
    Es    D       As    f       G

*Кульминация кантаты* приходится на точку золотого сечения всего многочастного произведения – середину IV части пятичастного цикла. В оркестровом сопровождении речитатива солирующей партии тенора *A-le-lei, dușman hain, mult am tras amar și chin, âi...* звучит оstinатная формула механистического характера в октавном утروении, ассоциирующаяся в ритмическом отношении с темой фашистского нашествия из VII симфонии Д.Д. Шостаковича (тт. 74-78). Эта тема может быть обозначена как «тема врага».

Чтобы придать музыкальным интонациям характер фольклорной самобытности, композитор прибегает к *ладам народной музыки*, не цитируя народные мелодии. Так в I части З. Ткач применяет лидийский лад, в III части - лидийский и миксолидийский, как отдельно, так и в сочетании. В IV части преобладает фригийский лад. В финале произведения в миксолидийском ладу звучит лишь первый раздел.

Композитор нередко использует музыкальный материал *песенно-танцевальной жанровой природы* – размеренный ритм молдавской хоры в I части, танцевальную моторику в III части, балладное повествование в IV части, гимничность в финале. Важная роль в произведении отводится *ритмической характерности* тематических построений, при участии которой иллюстрируются определенные ситуации в тексте (движение моторов, стремление народа к поставленной цели, «тема врага»).

Кантата *Песнь о Днестре* З. Ткач – оригинальное, довольно объемное произведение, показательное в хоровом творчестве композитора, ставшее ярким образцом первых молдавских композиций второй половины XX века в этом жанре. В то же время в ней явно усматриваются характерные черты эстетики соцреализма, в том числе такие как: *поэтический текст*, при всей своей талантливости романтизирующий идеологические стереотипы эпохи – культ родины, народа, партии, труда, героике революционной борьбы и т.п.; *демократичность музыкального языка* – песенно-танцевальные мелодии;

подчеркнутая народно-хоровая природа самого жанра; имитация-упрощение «больших» музыкальных жанров – театрално-сценических и симфонических (калейдоскопически-пестрая, близкая к сюитной смена образов в драматургии, и в то же время использование очертаний сонатной формы, стремление к симфоническому развитию песенно-танцевальных тем); приподнято-торжественный, патетический характер гимнических, славильных частей и гражданственность лирики.

### Библиографические ссылки

1. ТАРАСЕНКО, Л. Истоки кинопоэзии Э. Лотяну. В: *Известия Академии наук Молдавской ССР. Сер. общественных наук*, 1976, №1.
2. ШИМБАРЕВА, А. Хоровое творчество Златы Ткач для детей на рубеже веков. В: *Artă și educație artistică*. 2006, nr. 4, p. 93-94.

## IDEEA PRINCIPALĂ ȘI ROLUL CORULUI ÎN CREAȚIA DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA DE TUDOR CHIRIAC

THE PRINCIPAL IDEA AND ROLE OF THE CHOIR IN THE MUSICAL COMPOSITION  
DE LA TIRAS PÂN' LA TISSA BY TUDOR CHIRIAC

**FEDORA BURLAC,**

doctorandă,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

*Articolul oferă o prezentare a creației "De la Tiras pân' la Tissa" de Tudor Chiriac, una dintre cele mai recente lucrări corale ce a fost interpretată în premieră la Sala cu Orgă din Chișinău cu participarea Corului de Cameră condus de Ilona Stepan, la 10 noiembrie 2011. Compozitorul se inspiră din folclorul românesc într-o formă cu totul originală, raportată la tradițiile muzicii naționale și universale. Contextul cercetării de față include o caracteristică a mesajului dramaturgiei muzical-poetice, face o apreciere a principiilor arhitectonice ale lucrării și pune în evidență cele mai reprezentative elemente ale expresivității muzicale. Autorul acordă o atenție specială particularităților interpretative ale corului, vizând un larg spectru de trăsături ce marchează tratarea multilaterală a acestuia.*

**Cuvinte-cheie:** Tudor Chiriac, folclor, conținut dramatic, ciclu, formă, cor, tratare instrumentală a vocilor.

*The article presents the composition "De la Tiras pân' la Tissa" (From the river Tiras to Tissa) by Tudor Chiriac, one of the most currently written choral work premiered at the Organ Hall from Chisinau with the participation of the Chamber Choir conducted by Ilona Stepan on 10 November 2011. The composer is inspired by Romanian folklore in a totally original combination with secular traditions of national and world music. The context of the present research includes a description of the message of the musical-poetic dramaturgy, gives an appreciation of the architectonic principles of the work and emphasises the most representative elements of musical expression. The author gives a special attention to the choir's particularities referring to a long spectrum of features that mark its multilateral treatment..*

**Keywords:** Tudor Chiriac, folklore, dramatic content, cycle, form, choir, instrumental treatment of voices.

Tudor Chiriac reprezintă o figură marcantă a artei și culturii muzicale contemporane din întreg spațiul românesc. Activitatea sa este plurivalentă, atingând culmi atât în domeniul componisticii, cât și pe tărâmul pedagogiei muzicale. Dat fiind faptul că compozitorul s-a format în condițiile „acelor mutații din climatul componistic basarabean, care l-au făcut sensibil la iradierile etnice ale cântecului popular și la ideea muzicală folclorică”, creația sa poartă spiritul



tezaurului național [1, p. 60]. Astfel, el se avântă într-un larg spectru genuistic, îmbinând în muzica sa tradițiile naționale cu cele universale.

Creația lui Tudor Chiriac include lucrări orchestrale, piese instrumentale de cameră, partitura pentru voce și orgă *Miorița*, cântece pe versurile poezilor basarabeni și români, muzică la spectacole, muzică la filme și multe altele.

Alături de acestea, o latură reprezentativă în creația sa componistică o constituie **muzica pentru cor**, compartiment ce cuprinde atât opusuri *a cappella*, cât și genuri vocal-simfonice. Prima categorie conține ciclul *Închinare*, pe versuri de poeți moldoveni (1973), *Litanie de priveghi*, pe versuri de Grigore Vieru (1987), *La moartea lui Ștefan Vodă* – variațiuni corale pe tema unui compozitor anonim (1987), *Tatăl nostru*, pentru cor mixt *a cappella*, pe text liturgic și altele. Printre creațiile vocal – simfonice se remarcă *Luci, soare, luci*: Cantată pentru cor de copii și orchestră pe versuri de Grigore Vieru (1978); *Divertisment festiv*, pentru cor și orchestră pe versuri de Grigore Vieru (1980), *Doinătoriu (Opus Sacrum Dacicum)*: Cantată în 9 părți, pentru solist (contralto), cor mixt, orgă, nai, vibrafon, campana di chiese și toaca, pe versuri de Mihai Eminescu, Grigore Vieru și Dumitru Matcovschi (1990).

În cea de a doua categorie se încadrează și lucrarea *De la Tiras pân' la Tissa* – creație pentru *cor de cameră, cor de copii, solist, viori și violoncel*. În viziunea compozitorului, ea apare cu subtitlul *Carmina Daciae*, care în traducere din limba latină semnifică *Cântece Dacice*. După amploarea sa, această creație ține locul uneia dintre cele mai valoroase realizări ale compozitorului în domeniul muzicii corale. Partitura a fost scrisă în anul 2008 și dată la tipar în 2009 la Iași, fiind dedicată „Corului *Cantores amicitie* și distinsului maestru Nicolae Gâscă” [2, p. 3], căruia autorul îi poartă profund respect. În România, lucrarea a fost interpretată de câteva ori, însă visul maestrului a fost să o prezinte în țara sa natală – Moldova, ceea ce a și realizat la data de 10 noiembrie 2011 la Sala cu Orgă din Chișinău.

Primul pas întreprins a fost înregistrarea audio a creației în studioul Companiei publice Teleradio-Moldova între 3–6 octombrie, curent. Această variantă a fost realizată în interpretarea *Corului de Cameră* al Sălii cu Orgă condus de Ilona Stepan, *Corului de copii* al studioului coral *Vocile primăverii*, în frunte cu Mădălina Ganea, interpreta de muzică populară Diamanta Paterău (solista orchestrei *Folclor*, conducător - Petre Neamțu), violoniștii: Radu Tălămbuță, Ionel Manciu, Cristian Andriuță și violoncelistul Igor Stahi. Aceasta a fost componenta selectată de însuși compozitorul, care a depus o muncă asiduă și o dragoste enormă pentru a obține rezultatul dorit. Chiar cu câteva zile înainte de înregistrare, el și-a exprimat doleanța în adresa interpreților: „Doresc ca această înregistrare să fie un exemplu de urmat pentru toți cei care încă nu au auzit sau interpretat lucrarea” și, într-adevăr, maestrul a rămas nu doar satisfăcut, dar profund impresionat de calitatea și rapiditatea neașteptată cu care a decurs înregistrarea.

Deși, creația a sunat în România, cu certitudine, ea prezintă un fenomen actual în lumea muzicală din țara noastră. Valoarea acesteia este determinată, în primul rând, de consistența materialului muzical care este fundamentat pe melodii, intonații, structuri metro - ritmice și modale extrase din folclorul românesc. Compozitorul a căutat să cuprindă o zonă geografică cât mai largă a materialului cules „începând cu valea Tirasului (numele dacic al Nistrului), și terminând cu Crișurile Bihorului,” [2, p. 1] fapt ce demonstrează intenția maestrului de a unifica arta românească de pretutindeni într-un produs, un conținut și o valoare culturală unică și inseparabilă. În opinia cercetătoarei Elena Mironenco, folclorul este „vectorul ideatic al lui T. Chiriac, fiindu-i un suport moral, o călăuză spirituală” [3, p. 31].

Este de remarcat faptul că sursele folclorice abordate nu sunt anonime, ci (precum menționează compozitorul) „din repertoriul **profesioniștilor tradiției orale românești**: surorile Osoianu, Florica Bradu, Ștefan Pintilie, Grigore Leșe, Tița Ștefan ș.a.” [2, p. 1]. Această observație este de o foarte mare importanță pentru autor, dat fiind faptul că creația sa include și opusuri bazate pe folclor cules de la „**anonimii tradiției orale românești**” [4, p. 35]. Un exemplu veridic este binecunoscutul poem *Miorița*, al cărei melodie a fost înregistrată „de la Ileana Anastasiu din satul Manta/Cahul în anul 1976” [4, p. 95].

Referindu-ne la creația *De la Tiras pân' la Tissa*, adresarea compozitorului la folclorul profesioniștilor semnifică revalorificarea artei, deja, popularizate. Înălțarea spre acest fenomen artistic este înfăptuită prin „intervenirea” compozitorului nu doar „asupra melodiilor, ci și a textelor poetice” [2, p. 1]. O atare imixtiune, în creația componistică, poate fi asociată cu „exemplul modernilor baltici: Velio Tormis, August Anist, Tonu Seilenthal, Arvo Laanest și alții” după cum mărturisește însuși autorul [2, p. 1].

Originalitatea versurilor nu se datorează doar adaptării acestora la conținutul dramatic al lucrării, ci și juxtapunerii inedite a textelor folclorice cu poezia autentică a poetului Grigore Vieru. Însuși compozitorul ne comunică faptul că „singurul vers scris de poet este *Lai lăișor* și aparține lui Grigore Vieru” reprezentând expresia autodefinirii poetului nostru basarabean. T. Chiriac concepe aceste versuri drept un colind pentru cei doi îndrăgostiți. Abordarea poeziei lui G. Vieru nu este întâmplătoare, compozitorul identificând în ea unele simboluri fundamentale ale vieții umane: „**Creatorul** / personalitatea (*Doamne, ce blând munte / printre păsări multe*), **Mama** (*I-auzi cum mai cântă / de-o mumă lui sfântă*), **Dragostea** (*blonduța cu părul ca luna*), **Creația** (*Și tot suie-n cale / steaua gurii sale*), **Veșnicia** (*Și tot ia lucire / din dumnezeire*)” [2, p. 1].

Ideea profund filosofică a conținutului dramatic este exprimată printr-un ansamblu de elemente de expresie muzicală și poetică tipice folclorului românesc. Acestea sunt încadrate într-o arhitectonică ce „depășește principiul de ciclu” datorită mai multor factori, dintre care compozitorul remarcă în mod special „principiul tectonic de *Riturnelă*” [2, p. 2]. Conform concepției autorului, acest procedeu urmărește o funcție dublă: delimitarea părților și unificarea întregului, în același timp. Fiind constituit din douăsprezece numere, ciclul marchează două compartimente de bază: primul - secțiunile cuprinse între 1 și 4 (Nr.1- *Lai lăișor*; Nr.2 – *Cântă cucu-a-nstrăinare*; Nr.3 – *Când eram pe Ialomița*; Nr.4 – *Mult mi-i dor de badea iară*), și al doilea – părțile încadrate între 6 și 12 (Nr.6 – *Cântec de voinicie*; Nr.7 – *Ce cânti, bade-așa la șes?*; Nr.8 - *Trimisu-mi-o badea carte*; Nr.9 – *Dorul la badea mă mână*; Nr.11 – *Faptu-s-a de-un legănel*; Nr.12 – *Lai lăișor*). Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie* reprezintă axa de simetrie a lucrării, ea aducând „elementul **conflictului**, ca principiu al formei de proporții” [2, p. 2].

Întregirea muzical-tematică este realizată prin trasarea unui contur generalizator în jurul formei, sursa de universalizare fiind prima secțiune (*Lai lăișor*), reluată în finalul lucrării cu un alt text poetic – colind pentru bebeluș [2, p. 3]. În alte cazuri, *riturnela* îndeplinește rolul de refren în forma de *cuplet – refren*, precum avem în Nr.6 – *Cântec de voinicie* (cifrele 38, 42).

Prin exploatarea unui asemenea principiu arhitectonic, T. Chiriac face o incursiune în istoria muzicii, încorporând folclorul românesc într-o formă muzicală oglindită la clasici (Mozart *Concert pentru corn Nr. 3*, Beethoven *Simfonia a 5-a*) și foarte răspândită la romantici (Schubert *Frumoasa morăriță*, Schuman *Simfonia Nr. 4*, Franck *Simfonia d-moll*, Liszt *Sonata pentru pian h-moll*). Acești compozitori, la fel, au utilizat structura ciclică cu dublă

funcționalitate drept o metodă de unificare a materialului muzical și de fluentă a mesajului ideatic [6].

Scopul central al autorului este, totuși, parcurgerea succesivă a ideilor expuse și dezvoltarea logică a dramaturgiei muzicale, bazată pe o gândire profund filosofică asupra vieții omenești. El își exprimă concepția proprie asupra celor mai cruciale etape ale existenței omului: *dragostea, despărțirea, reîntâlnirea, constituirea familiei* și, în final, *zămislirea unui prunc*, care asigură continuitatea spre veșnicie.

Profunzimea mesajului poetic l-a determinat pe compozitor să se apropie de contextul inedit al „genului cantato-oratorial” [2, p. 3]. Intenția sa poate fi confirmată mai ales de implicarea, nemijlocită, a corului, drept protagonistul principal al lucrării și reprezentantul de bază al genului respectiv. În creația componistică a lui T. Chiriac, o abordare genuistică similară a fost realizată prin *Doinatoriu*, titlu prin care autorul a combinat „două noțiuni foarte bine conturate: *doina*, gen al muzicii populare românești și *-toriu (oratoriu)*, gen vocal simfonic din muzica academică” [2, p. 131].

Pe lângă unitatea genului, o altă trăsătură comună pentru cele două opusuri este adresarea la versurile poezilor basarabeni, dintre care poezia lui Grigore Vieru apare în ambele. Ceea ce le deosebește, din punct de vedere textual, este faptul că în *Carmina Daciae*, textele populare sunt prelucrate și adaptate la discursul dramatic de însuși compozitorul, pe când în *Opus Sacrum Dacicum* (partea I – *Făptura*), el se adresează versurilor populare prelucrate de marele poet al neamului - Nicolae Dabija.

O altă distincție între cele două lucrări este tematica abordată, care în ambele cazuri este perfect actualizată. *De la Tiras pân' la Tissa* este pătrunsă de o concepție, cât se poate de explicită, a dragostei în mediul contemporan românesc [2, p. 1], pe când *Doinatoriul* este creat drept un ritual pentru „*comemorarea de peste ani a eroilor naționali și martirilor neamului*”, după cum specifică compozitorul în partitură.

Un alt aspect care trasează o axă paralelă între *De la Tiras pân' la Tissa* și *Doinatoriu* este intenția compozitorului de a îmbina arta academică cu cea populară, mai ales prin utilizarea instrumentelor din orchestra simfonică (vibrafon, violoncel) și cea de fanfară (trombonul, tuba) alături de instrumentele populare (vioara, naiul, cinelul, drâmba, toaca). Desigur că pot fi descoperite o mulțime de puncte tangențiale, precum și un ansamblu de componente distinctive între aceste două lucrări de amploare, însă ceea ce le unește cu siguranță este valorificarea corului, prin investirea lui cu rolul de reprezentant principal al genului abordat.

În creația *De la Tiras pân' la Tissa*, corul este interpretul cel mai mult solicitat, dat fiind faptul că dintre cele douăsprezece secțiuni componente, unsprezece sunt corale și doar unul, sub formă de bocet, implică participarea solistei (Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie*). Corul, însă, nu este exclus nici acolo, îndeplinind o dublă funcționalitate: uneori, acompaniază, iar alteori definește ambianța. Rolul de acompaniament îi este atribuit odată cu expunerea solo-ului *Cine-nstrăinează omul / Să îi sărăcească Pomul...* (cifra 32), unde vocile corale își fac apariția parcursiv la interval de secunde mici și mari. Suprapunerea vocilor într-o manieră intensă, formează o densitate factuală excesivă și produce o atmosferă mistică care este definită, la sfârșitul perioadei, de înfiriparea unui *cluster* pe versul *să se petreacă* preluat din tema solistei (3 măsuri înainte de cifra 33). Anume în acest caz, corul participă în mod direct la conturarea ambianței, după care, odată cu prezentarea strofei a doua (cifra 33), își reia poziția de acompaniator.

Alteori, anumite partide corale sunt tratate, de către compozitor, drept personaje centrale ale dramaturgiei muzical-poetice, atribuindu-le rolul de soliști. Vom remarca faptul că autorul

valorifică calitățile solistice ale tuturor vocilor. Spre exemplu în Nr.5 (*Vin flăcăi din străinie*), el optează pentru „dramatismul nedisimulat al altistelor, cu timbrul lor profund, dens și înțelept” [2, p. 2], în scopul redării unei expresivități potrivite „*con dolore*, cu resemnare și cu sinceritate” [2, p. 39] a temei inițiale din secțiune - *Nistrule, apă sălcie / vin flăcăi din străinie...* În *Cântec de voinice* (Nr. 6), *tenorii și basii I* preiau rolul de solist, interpretând tema la *unison*, pe când toate celelalte voci îi acompaniază.

În alte părți, precum sunt *Când eram pe Ialomița* (Nr.3), *Mult mi-i dor de badea iară* (Nr.4), și întreaga „suită bihoreană” încadrată între numerele 7 și 10 (*Ce cânti, bade-așa la șes?*; *Trimisu-mi-o badea carte*; *Cântec de logodire*; *Dorul la badea mă mână*) rolul de soliste îl dețin *sopranele*, posibilitățile lor vocal-timbrale fiind exploatate în vederea reproducerii cât mai rafinate a stărilor emoționale reflectate în context. *Când eram pe Ialomița* evocă amintiri despre dragoste și afecte de nostalgie, întruchipate printr-un caracter vioi, cu acompaniament în ritm de horă. Iar, spiritul elegiac se denotă în *Mult mi-i dor de badea iară*, care exprimă un sentiment de dor puternic și de înstrăinare dureroasă. Acestea sunt redată prin cantilena duioasă „cu dor mult” și cu caracterul „legănat” încadrat în desenul ritmic al trioletelor pe care este construită tema [2, p. 31]. Aici, un interes deosebit prezintă acompaniamentul către a doua frază (*Nourășul ce-o fi oare?*), unde compozitorul introduce *vocea tenorului* cu o sunare suavă pe durate egale de triolete pe silabele *di-ri-di di-ri-di* imitând „țitura de cobză” [2, p. 31]. Acest procedeu creează un efect sonor deosebit fiind reluat de câteva ori succesiv cu o dinamică în descreștere de la *mp* la *ppp*. Acompaniamentul la cobză este imitat în diferite voci: la *bas* (cifra 27), apoi la *tenor* (cifra 29), iar în final la *alto*.

Tratarea instrumentală a vocilor corale este un procedeu frecvent utilizat în partitura *De la Tiras pân' la Tissa*, fapt ce demonstrează intenția compozitorului de a multiplica funcțiile *corului*. Exemple elocvente sunt prezentate în *Cântec-ul de voinicie* (Nr.6), unde anumite voci reproduc sunarea instrumentelor ce se potrivesc timbrului, registrului și particularităților lor sonore, în general. *Soprano* și *alto* redau efectul sunării trompetei cu și fără surdină, prin rostirea silabelor *ta-ba-dam-pam-pam* într-un etalaj consecutiv (4 măsuri, înainte de cifra 41). *Basul II* imită „tromboanele, susținute de *tamburo militare*” cu ajutorul silabelor *ta-ba-da-ba-da-ba-dam* pe o mișcare cromatică descendentă, ce generează și o dinamică în descreștere de la *f* la *mp* (3 măsuri înainte de cifra 41). În continuare, tromboanele sunt, brusc, înlocuite cu tuba din fanfara militară fie prin pronunțarea silabelor *bum-bum*, sau *rum-pum*. Imitarea altor instrumente, precum *toba* și *cinelul*, componente ale orchestrei de muzică populară, este încredințată partidelor feminine (*soprano* și *alto*), toba fiind reprodusă prin silaba *bum*, iar cinelul prin *ța* (cifra 37). Încă un instrument abordat de compozitor este *drâmba*, aceasta fiind imitată, mai întâi, de *alto* pe silaba *biu*, pronunțată nazal la înălțimea sunetului *sol* după care e preluată de *tenor* într-un ritm similar, însă la înălțime diferită (cifra 56).

În unele cazuri, compozitorul apelează la posibilitatea abordării unor figuri de stil potrivite să redeie sunarea instrumentelor. Ca exemplu vom propune reproducerea a trei *cinele*, realizată în *Cântec de voinicie* (Nr.6) de către *soprano II* și *alto II* prin intermediul *onomatopeelor nonsonore*: *cii.., șss.., psss...* (cifra 39). O altă menire a *onomatopeei* este de a crea atmosfera și de a reda fenomene din natură, precum este reprezentată în Nr.5 – *Vin flăcăi din străinie*. Aici, prin silaba *șși*, în care vocala *î* face o trecere treptată la *i*, este imitat „șuieratul vântului *a pustiu*”, procedeu executat de *alto III*, *tenor III* și *bas III* [2, p. 44]. Alte figuri de stil exprimă sentimente și trăiri ale protagoniștilor, ca de exemplu interjecțiile *of-of-of* și *aoleu*

emise de către *tenori* drept reacție la durerea despărțirii exprimată de *soprani* în Nr. 3 - *Când eram pe Ialomița* (cifra 16).

În fine, parcurgerea analitică a partiturii ne-a relevat preocuparea compozitorului pentru exploatarea multilaterală a corului. Pentru redarea conținutului dramatic, el folosește întregul arsenal de posibilități interpretative și, desigur, îl îmbogățește calitativ înălțând vocile corale până la altitudinea sunării instrumentelor, atât din orchestra populară cât și din cea de fanfară, ceea ce rezultă o tratare instrumentală a vocilor. În plus la aceasta, autorul sumează procedeele tehnice cu cele practice, prin conturarea lor cu elemente de expresie împrumutate din domeniul literaturii, care în corelație cu muzica generează crearea unor sonorități inedite, raportate la dimensiunile folclorului românesc.

Varietatea procedeele de expresie abordate de T. Chiriac constituie un sistem bine gândit care nu are drept obiectiv doar crearea unor efecte sonore impresionante, ci înglobarea acestora în conținutul general al lucrării. Metodele aplicate sunt bazate pe criterii teoretice experimentate și în practică, fapt ce încadrează această creație „în perimetrul **genului superior românesc**” [2, p. 3].

### Referințe bibliografice

1. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale: (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998.
2. CHIRIAC, T. *De la Tiras pân' la Tissa* (partitură) Iași: Artes, 2009.
3. MIRONENCO, E. Tudor Chiriac – 60 de ani de la naștere. **In:** *Arta 2009*. Chișinău, 2010.
4. CHIRIAC, T. *Muzica românească de filiație ancestrală: Principii fundamentale de compoziție și analiza integrală a muzicii*. Iași: Artes, 2006.
5. ROJNOVEANU, A.; BADRAJAN, S. Originalul folcloric în viziunea componistică a lui Tudor Chiriac. **In:** *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2002.
6. Cyclic form. **In:** *Encyclopaedia Britannica* [online]. Disponibil pe Internet: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/147944/cyclic-form>>

## СЦЕНИЧЕСКАЯ КАНТАТА *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* E. МАМОТА: СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ ПЛАН И МУЗЫКАЛЬНО- ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

CANTATA SCENICĂ *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* DE E. MAMOT:  
PLANUL DE CONȚINUT ȘI PARTICULARITĂȚILE MUZICAL-DRAMATURGICE

THE SCENIC CANTATA *CÎNTECE DE ȘEZĂTOARE* BY EUGEN MAMOT:  
CONTENT PLAN AND MUSICAL-DRAMATURGIC PECULIARITIES

**NADEJDA CAULEA,**  
doctorandă, lector,

Universitatea de Stat Nistrenă T. Șevcenco, or. Tiraspol

*Lucrarea reprezintă o analiză a Cantatei scenice în baza textelor folclorice "Cântece de șezătoare" a compozitorului Eugen Mamot. Este evidențiată o linie muzical-dramaturgică în gruparea textelor de poezie lirică ale cântecelor populare moldovenești selectate de compozitor, reprezentând o evoluție a iubirii dintre doi tineri îndrăgostiți. Articolul cuprinde unele observații privind imaginile muzicale și mijloacele ale limbajului muzical folosite de compozitor în realizarea ideilor artistice. Se analizează planul de conținut pentru fiecare din cele șase părți ale Cantatei, sunt tratate mijloace de personificare vocal-corală a personajelor populare, a jocurilor și dansurilor tradiționale, precum și unele mijloace armonice și de formă.*

**Cuvinte-cheie:** Eugen Mamot, compozitor din Republica Moldova, muzica corală, cantata scenică, poezie lirică națională, folclorul moldovenesc, strigătură.

*This paper presents an analysis of folk texts based on the stage Cantata "Cântece de șezătoare" ("Songs of social evenings") by composer Eugen Mamot. It highlighted a musical-dramaturgical line in grouping the texts of Moldovan folk songs lyrics selected by the composer; it effectively represents an evolution of affection between two young lovers. The article includes some observations on artistic images and means of the musical language used by the composer to achieve his artistic ideas. The content plan for each of the six parts of the Cantata is analyzed, and some procedures of vocal choral impersonation of popular characters are treated, the games and traditional dances as well as some harmonic and form means are discussed.*

**Keywords:** Eugen Mamot, composer of the Republic of Moldova, choral music, stage cantata, Moldovan poetry, Moldovan folklore, witty couplet (*strigatura*).

Хоровое творчество Е. Мамота представлено большей частью миниатюрами. За время своей творческой деятельности композитор создал свыше 80 хоровых произведений для однородных и смешанных хоровых составов (в том числе на фольклорные тексты), а также многочисленные хоровые обработки народных мелодий.

К области вокально-симфонической музыки относятся три кантаты Е. Мамота: *Cîntece de șezătoare* – сценическая кантата<sup>1</sup> для четырех солистов, хора и симфонического оркестра, написанная на молдавские народные тексты (1984); *Bună dimineața, soare!* – для сопрано, детского и смешанного хоров и симфонического оркестра на слова Г. Виеру (1985); *Cutezători* – для детского хора на слова А. Чокану (1987).

Кантата *Cîntece de șezătoare* была написана уже зрелым музыкантом, тем не менее, она оказалась первым опытом в создании вокально-симфонических произведений. В 1984 г. Е. Мамот стал дипломированным композитором, дважды выпускником Института искусств им. Г. Музическу по классу композиции В. Загорского (в 1968 г. Е. Мамот закончил этот же институт по классу хорового дирижирования Е. Богдановского).

Кантата *Cîntece de șezătoare* – один из немногочисленных образцов вокально-симфонического жанра в Республике Молдова, в основе которого лежит фольклорный текст. В 80-е годы, на очередной волне произведений патриотического содержания, в изобилии создаваемых молдавскими композиторами, Е. Мамот – один из немногих, кто обратился к фольклорным источникам<sup>2</sup>.

Тексты народных молдавских песен, положенных в основу каждой из 6 частей кантаты, подобраны таким образом, что общий план первых 5 частей выстраивается в сюжетную линию. Она представляет собой своего рода диалог между парнем (*bădiță*) и девушкой (*mândruța*), в то время как последняя – шестая часть – это выражение радости и безграничной любви к родному краю.

---

<sup>1</sup> Как известно, основоположником сценической кантаты является Карл Орф. Сочиненная композитором кантата *Кармина Бурана* на тексты средневековых «мирских песен» (1935—1936), в которой сочетаются музыка, танец и сценическое действие, знаменовала собой появление нового музыкально-театрального жанра XX века. В связи с темой данной статьи уместным будет вспомнить о так называемой хореографической кантате *Свадебка* на текст русского свадебного обряда И. Стравинского (полное название произведения – *Свадебка*: русские хореографические сцены для солистов, хора, четырех фортепиано и ударных, сочинение 1921—1923 гг., либретто автора по русским народным песням из сборника П.В. Киреевского), которую сам композитор именовал балетом.

<sup>2</sup> В 1981 г. В. Загорский пишет кантату *Кто росу сбивает* на стихи по фольклорным мотивам из сборника *Любовные песни* Г. Виеру.

Так слова *I части* – *Du-te dor în valea seacă*<sup>3</sup> – образно передают чувства тоскующей по возлюбленному девушки. Обращение в произведении к «тоске» (*dor*) как к одушевленному персонажу, собеседнику – явление нередкое в молдавском фольклоре: */Du-te dor în valea seacă / Măi, dorule, măi! /*. В то же время чувство, именуемое этим словом, более глубокое, неоднозначное, трудно поддающееся описанию, оно передает и любовь, любовное томление, и желание, и печаль, и тоску. Это важное для румынской культуры и духовности понятие пытались охарактеризовать и философы, как например, Константин Нойка [2], и духовные лица, например, священник Д. Стэнилоу [3]. Довольно распространенный в лирической фольклорной поэзии (музыкальных, литературных) персонаж - кукушка - играет здесь второстепенную роль: */Spune-i cucului să tacă / Măi, dorule, dorule / Să nu cînte supărat, / Că bădița m-a uitat /*.

*Du-te dor în valea seacă* решена в куплетно-вариационной форме, дробность которой преодолевается двумя видами варьированных куплетов (а и b), а также объединением нескольких мелких куплетов в две большие части. Обе части связаны друг с другом по принципу варьирования (А А<sub>1</sub>), но отличаются в гармоническом отношении (*Es-dur* – *F-dur*), разделяясь модулирующим инструментальным эпизодом.

Открывает произведение тринадцатитактовое инструментальное вступление в темпе *Andante*, в тональности *B-dur*, которая сменяется на *Es-dur* со вступлением альтов. Тембровая выразительность женских голосов, нестабильность ладовой окраски (повторяющаяся мелодия часто звучит уже не на тоническом трезвучии, а на трезвучии VI ступени – в тональности параллельного минора) - воплощают образ тоскующей девушки, передавая тоску и светлое чувство любви одновременно. Лиричность, мелодичность звучания и, вместе с тем, распространенное в данном разделе длительное распевание отдельных слогов вызывают некоторые ассоциации с дойной. Куплет b<sub>2</sub> первой части звучит *a cappella*, подчеркивая выразительность и глубину печали в тексте: */Să nu cînte supărat, că bădița m-a uitat, măi dorule, dorule/*. Вторая часть представляет собой расширенный вариант первой, здесь, как и в первой части, превалирует параллельно-переменный лад. Неожиданное завершение хоровой партии и всей части на *Mu-мажорном* трезвучии (при основной тональности второй части *F-dur*) вносит определенный колорит, создавая ощущение некоторой незавершенности. В то же время произошедший тональный сдвиг подводит к тональности следующего номера кантаты – *cis-moll*.

Инструментальное сопровождение данной части, насколько позволяет нам определить рукописный клавир кантаты, не отличается ритмическими, интонационными или гармоническими особенностями. Поддерживая хоровую гармонию, иногда контрастируя в ладотональном отношении, аккомпанемент предоставляет первенство в характеристике музыкального образа хоровым партиям.

Указания динамического развития отсутствуют в I части, что предположительно обеспечивает некоторую свободу интерпретации для исполнителей. Содержание текста и выразительные особенности музыки подразумевают исполнение текста данной части с динамическими оттенками в интервале *p-pp*.

---

<sup>3</sup> Народный поэтический текст *Du-te dor în valea seacă* вдохновил и других композиторов на создание музыкальных произведений. Например, румынский композитор Тудор Жарда является автором одноименной хоровой лирической миниатюры, а молдавский композитор П. Русу сочинил фольклорный вокальный цикл под этим названием [1, p. 81].

**II часть** - *Mîndra mea e ca o floare* – является своеобразным ответом тоскующей девушке ее возлюбленного. Логично предоставленная мужским партиям, часть задумана в том же темпе *Andante*. Постоянная ритмическая пульсация одиночных унисонных звуков в размере 3/4 на первой и третьей долях на протяжении всей части (за исключением нескольких тактов, где в аккомпанементе появляются октавные унисоны в басу и аккорды, большей частью диссонлирующие, в том числе расположенные по секундам, при сохранении ритма) воспроизводит характерную ритмическую формулу молдавского народного танца.

В продолжение темы тоски молодой девушки, мужские голоса исполняют на нюансе *pp* слова восторга молодого парня о своей возлюбленной: *Mîndra mea e ca o floare, măi dorule măi / Cu miros de lăcrimioară // Cu zîmbet pe buzișoare // Parc-ar fi ruptă din soare/*. После каждой фразы повторяются столь часто встречающиеся в лирических молдавских народных песнях слова припева – *Măi, dorule, măi!*

Начавшись в тональности *cis-moll*, вторая часть заканчивается в тональности на полтона выше – натуральном *d-moll*. Такой нередко встречающийся прием гармонического развития вносит в достаточно спокойную часть кантаты некоторое напряжение. Ладовая переменность присутствует и в этой части.

**III часть** - *Foicică doi bujori*<sup>4</sup> – продолжает повествование о развитии чувств влюбленных, на этот раз от имени девушки, но уже не о ее тоске, а об ожидании сватовства своего возлюбленного. Распевная мелодия у сопрано соло в более подвижном темпе *Moderato con moto* с богатыми переключками-подпевками женских хоровых партий (большой частью в третьем куплете) передает сцену посиделок девушек, занимающихся шитьем, вышиванием, где главная героиня, готовя себе приданное, дожидается своего жениха: *Astă iarnă-n șezători / Mi-am cusut ie cu flori / Și-am cusut-o fir cu fir / Poalele cu trandafir /*.

Часть написана в куплетно-вариационной форме. Первый и второй куплеты исполняются в тональности *F-dur*. Мало отличающаяся от первого куплета, мелодия солирующей партии во втором проведении расширяется, модулируя по окончании в тональность *G-dur*, оснащается хоровыми подголосками и более разнообразным инструментальным сопровождением. В немногословном третьем куплете женский хор (S I, SII и AI, A II) выводится на главную роль, и соло сопрано постепенно уходит на второй план: *Și-am făcut-o de mireasă / Să mă ei bădiță acasă/*. Такое хоровое решение, оживляющее сцену, можно расценить как иллюстрацию желания остальных девушек, принимающих участие в посиделках, также в скором будущем выйти замуж. Расширенное инструментальное окончание III части через ряд отклонений подводит на последних тактах к *Ля-мажорному* трезвучию как доминанте тоники *D-dur*, что создает впечатление незавершенности.

**IV часть** - *În grădină la mîndra* для соло тенора и мужского хора - написана в куплетно-вариантной форме, где мало отличающиеся между собой первые два куплета звучат в тональности *B-dur*, переменно сменяющейся тональностью параллельного минора *g-moll*. II и III куплеты отделяет 15-тактовый инструментальный проигрыш, модулирующий в ряд тональностей – *h-moll, d-moll, H-dur* (миксолидийский *H*), где завуалировано звучит интонационный мотив основной темы из I части кантаты. III

---

<sup>4</sup> *Foicică doi bujori* Е. Мамота, написанная для сопрано и фортепиано на народные стихи, исполнялась 14 июня 2011 г. в рамках Международного фестиваля *Дни новой музыки* в Кишиневе.



куплет – вариант первых двух куплетов - лишь фрагментарно воспроизводит интонации предыдущих разделов. В данном куплете, написанном в тональности *e-moll* (периодическая отмена диеза на ноте *fa* указывает на фригийский лад), композитор, как и в предшествующей части, отводит главную роль хору (в данном случае мужскому). Тем самым тембр мужских голосов становится олицетворением всех молодых парней-женихов, повествующих, прихвастывая, о столь сильной любви девушек к ним: *În grădină la mîndra bate vîntul cînepa, of! / Şi mi-o bate drept în floare / Mîndra după mine moare // Şi mi-o bate la mijloc / După mine sare-n foc // Şi mi-o bate la tulpină / Mîndra plînge şi suspină /*.

*V часть* – *Strigături* – для соло S, A, T, женского и мужского хоров. Этот жанр народной поэзии отличается небольшими пропорциями, чаще всего он представлен краткими четверостишиями, которые выкрикиваются во время сельских праздничных танцев в их ритме, подзадоривая участников. Шуточный, юмористический характер текстов любовного или бытового содержания, написанных часто в двусложном стиховом размере – хорее, с перекрестными или парными рифмами, напоминает русские частушки. Тематика шуточно-лирических «куплетов» этой части в произведении Е. Мамота отражает сквозную тему всей кантаты - взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Яркая, самобытная, задорная, довольно объемна (283 т.) часть насыщена «событиями», разворачивающимися в диалоге женских и мужских партий.

По своей структуре *Strigături* делятся на пять больших разделов по схеме А А<sub>1</sub> В С А<sub>2</sub> coda, каждый из которых в свою очередь написан в куплетно-вариационной форме, образуя несколько куплетов. Инструментальное вступление (25 т.) в размере 3/8 в быстром темпе задает танцевальный характер начальному разделу А, темповое обозначение *Allegro moderato* присутствует только в начале раздела В.

Слова в партии сопрано соло становятся ответом на хвастовство парней из предыдущей части: *Bădiţă cu părul creţ, bădiţă bădiţă / Nu te crede prea-ndrăzneţ, bădiţă bădiţă/*. В продолжение с тем же текстом вступает женский хор, который, поддерживая некоторое время фон для «strigături» сопрано соло, замолкает, предоставляя возможность солирующим голосам «выкрикнуть» слова насмешки над молодыми парнями: *La bădiţă lăudat / Şade fînul ne-adunat / Şi s-ar duce să-l adune / Dar se teme de şopîrle /*. Композитор применяет *fa-бекар* в тональности *G-dur*, что указывает на миксолидийский лад *G*. Ритмические комбинации в вокально-хоровых и оркестровых партиях, состоящие в основном из восьмых и шестнадцатых длительностей, ярко подчеркивают характер традиционной молдавской танцевальной музыки, однако, ее жанр композитор уточняет только в репризе - *Oleandra*. Типичной особенностью жанра *strigături* народной поэзии оказывается полиритмия, образующаяся между двудольным ритмом стихов и собственно музыкальным (трехдольным ритмом), а следовательно, и ритмом хореографическим движений [4, р. 464].

С началом третьего раздела В, *Allegro moderato* вступают в диалог мужские сольные и хоровые партии, меняется размер – 2/4, ладотональность – *D-dur* (с чертами миксолидийского лада), динамический нюанс остается прежним – *mf*, что приближает музыкальное звучание к разговорной речи в обоих разделах. Отвечая насмешкой на насмешку, молодые парни (соло Т и В) в свою очередь упрекают девушек в лени и неряшливости: *La leliţa cea frumoasă, hop şi iară hop! / Stau fusoarele netoarse,/ Fusu-i aruncat în tindă,/ Ea se uită în oglindă, hei! /*. Слова */hop şi iară hop! /* звучат после каждой фразы в мужском хоре в синкопированном ритме. Не доводя процесс взаимных упреков

до бесконечности, молодые парни (соло Т на фоне поющих закрытым ртом мужских хоровых партий) все же не устояли перед девичьей красотой: *Spune-mi mândro-adevărat / Cu ce apă te-ai spălat / Că m-ai fermecat mândruța mea, mândrulița, fa /*.

Четвертый раздел С – признание молодого парня в причине своего безделья: */De-am lasat caru-ncarcat, / Cîmpul de fin neadunat, / Și-am venit la tine-n sat, mândrulița mea /* - проходит на нюансе *p* сначала в тональности *a-moll*, затем с добавлением в конце каждой фразы «вздоха «*of*» с нисходящим глиссандо в тональности *c-moll*. В данном проведении инструментальное сопровождение, уйдя на второй план, постепенно умолкает, предоставляя возможность мужским голосам спеть свое «признание» *a cappella*. При повторении последняя фраза звучит на *ff* с темповым изменением - *rit.*, чтобы, вероятно, передать утверждение намерения и силу мужского характера музыкального персонажа. Следующая, завершающая данный раздел фраза, с контрастной сменой динамики на *pp*, не возвращаясь в первоначальный темп после *rit.*, очень точно передает другую сторону мужского характера - проявление нежности и любви: *De mă chinui ziua-ntreagă, / Ca sî-ți spun că tu-mi ești dragă, mândrulița mea /*.

Четвертый и пятый раздел С и А<sub>2</sub> отделяет оркестровая зарисовка, перекликающаяся в интонационно-тематическом отношении со вступлением кантаты. Указание композитора – *Oleandra*, подкрепляемое трехдольным размером 3/8 и характерной фактурно-ритмической формулой аккомпанемента, соответствует характеру молдавского танца. Ответом девушки (в исполнении соло А), опровергающим самонадеянность парней в развернувшемся диалоге, состоявшемся в третьем разделе, являются слова: *Nicidecum nu îndrăznesc, bădiță, bădiță / Ca să-ți spun că te iubesc, bădiță, bădiță*. Они подтверждают гордый характер девушки, не позволяющей себе в силу своего нрава признаться парню в своих чувствах (*mândră* в переводе с румынского обозначает «гордая»).

Первый куплет данной части написан в тональности *F-dur*. Основная группировка длительностей в указанном выше размере – 2 восьмые + 2 шестнадцатые – продолжает линию танцевальности, заданной в сопровождении. В четвертом куплете все с той же мелодической интонацией в том же ритме, но уже в тональности *A-dur* и в сопровождении женских хоровых партий, соло А продолжает излагать свой ответ, косвенно признаваясь в любви к парню: *Dar te uită-n ochii mei, bădiță bădiță / Vezi că spun mai bine ei, bădiță bădiță/*.

Начало очередного куплета в тональности *D-dur* совпадает с кодой, которая, сохраняя ритмическую пульсацию, построена путем поочередного вступления партий в восходящем порядке - AI, AII и SI+SII - с одним и тем же словесным текстом (из предыдущего куплета), с использованием полифонического приема имитации. Дальнейшее развитие представлено наложением текста (из первого раздела) в исполнении мужского хора: *De mă chinui ziua-ntreagă,..... /*, в то время как женские партии сначала расппевают *bădiță măi*, затем, со всеобщей сменой размера 2/4, многократно скандируют *bădiță!* Все эти наложения сливаются в едином *Pe-мажорном* аккорде хора (с включением в него ноты *mi* - второй ступени) с продолжительностью звучания почти 11 тактов; на последних 5 тактах звучит инструментальный квартаккорд, состоящий из звуков миксолидийского лада *pe* (за отсутствием *si* и самой терции *fa#*). Этот красиво звучащий «диссонанс» порождает звуковое ощущение заключения, заменяя привычное ожидаемое финальное тоническое трезвучие.

Пятая часть *Cîntece de șezătoare* завершается на *ff*. Несмотря на гармонические признаки *D-dur*, при ключе фигурирует *соль#* как указатель лидийского лада, однако композитор отменяет его, заменяя на *соль бекар*, и лишь за 2 такта до финального аккорда он вводит *соль#* как звук в составе *DD<sub>7</sub>*. Все перечисленные музыкальные средства обеспечивают коде части характер финала-апофеоза.

Объемная, динамичная, разнообразная по своим музыкальным средствам, украшенная одним из оригинальных молдавских фольклорных жанров – *Strigături*, пятая часть Кантаты Е. Мамота по праву может считаться драматургическим центром произведения. Дополненная сценическим действием, она вполне могла бы стать частью оперы в народном стиле. Композитор, точно следуя фольклорному тексту, многогранно использовал разнообразные ритмы (синкопированные, ритмические пульсации молдавских танцев), лады народной музыки (смешанные и однородные), ярко передающие смысловые нюансы и интонационное движение в диалоге персонажей.

**VI часть** – *Dragu-mi-i și mult mi-i drag* – содержит признание в любви к родному краю от первого лица: *Dragu-mi-i și mult mi-i drag / Să trăiesc pe-acest frumos meleag / Dragu-mi-i să ies în zori / Între spice între flori / Să lucrez câmpiile / S-ascult ciocârliile / Unde luce soarele / Și șoptesc izvoarele /*.

Рассматриваемая часть написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой по схеме (A B A<sub>1</sub>). Первый раздел, следующий за небольшим инструментальным вступлением (11 т.), изложен в темпе *Moderato* в размере 4/4 в тональности *F-dur*. Основную тему от ее варьированного повтора отделяет 12-тактовый инструментальный проигрыш, не содержащий знакомых интонаций и не отличающийся особым развитием. По окончании раздела звучит инструментальный эпизод, ритмический рисунок которого представлен преимущественно триолями. В последних двух тактах его звучит основной мотив, которым открывалась данная часть, но уже на основе доминанты к *D-dur* – тональности средней части B.

Следующий, средний раздел (B) в темпе *Lento*, в характерном для танцевальной молдавской музыки размере 6/8, вносит существенный контраст. Распевая большинство слов каждой из четырех строк, с вокализмом после каждой на слог «*la*», весь хоровой состав выдерживает ритмическую пульсацию молдавской хоры (такой ритм в сочетании с медленным темпом передает характер хоры).

Начало репризы – незначительно варьированного повторения первого раздела – предвещает последний из трех тактов середины, где звучит основной мотив раздела A. Репризу композитор снабдил ремаркой *Maestoso*, которая оказывается не столько темповым обозначением, сколько указанием на характер звучания. В конце части композитор вводит трехголосный хорал крупными длительностями, исполняемый по антифонному принципу чередования мужских и женских голосов. В заключении хор застывает на длительной педали. Динамика, указанная в начале данной части, не изменяется, и предполагаемого кульминационного роста на мелодически укрупненных словах по окончании произведения не наблюдается.

Сценическая кантата *Cîntece de șezătoare* Е. Мамота воплощает образы народной поэзии с помощью соответствующих музыкально-выразительных средств из арсенала музыкального фольклора, среди которых выделяются музыкальные интонации и мелодии фольклорного типа, песенно-танцевальные жанры, ритмы молдавских танцев, лады народной музыки. Чередование разножанровых вокально-хоровых и инструментальных

эпизодов формирует своего рода кантату-сюиту, веноч популярнх песен и танцев. Не усложняя ни хоровые партии, ни инструментальное сопровождение, обращаясь к популярным поэтическим текстам, придерживаясь принципа узнаваемости «музыки на слуху», композитор выдерживает в произведении стиль «простой и понятной народу» музыки.

### Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova = Композиторы и музыковеды Молдовы: Lexicon biobibliografic.* Alcăt. G. Ceacovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.
2. NOICA, C. *Pagini despre sufletul românesc.* Ed. a 2-a. București: Humanitas, 2000. ISBN 978-973-50-00615
3. STANILOAE, D. *Reflecții despre spiritualitatea poporului român.* București: Elion, 2002. ISBN: 973-85040-9-0
4. *Dicționar de termeni muzicali.* București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

## DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC – PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE ȘI DE GEN

MAGIC CHARMS BY IGOR IACHIMCIUC – COMPOSITION AND GENRE PECULIARITIES

**CRISTINA PARASCHIV,**  
conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Descânțece de Igor Iachimciuc prezintă, într-un mod anume o "revoluție" în muzica academică din Republica Moldova, având în vedere unicitatea creației sub aspectul particularităților de gen, de transpunere în muzica cultă a acestui fenomen din folclorul românesc oral. Igor Iachimciuc încearcă să găsească și să redeie această obârșie prin abordarea contemporană a procedeelelor polifonice, armonice etc., prin trimiterea la anumite genuri și abordarea unor elemente proprii folclorului românesc: folclorul copiilor, balada, doina, bocetul și colinda. Compozitorul a adus odată cu această lucrare o dovadă a largirii posibilităților de exprimare printr-un limbaj muzical modern, care, în același timp, nu produce un conflict acustic, fiind perceput de la auz destul de academic, îmbogățit cu sonorități folclorice și aluzii la jazz.*

**Cuvinte-cheie:** *Igor Iachimciuc, Descânțece, simbol, folclor, gradația, porunca, comparația, forma, ciclu.*

*"Magic charms" by Igor Iachimciuc present, in a certain way, a „revolution” in the academic music from Moldova, considering the creation uniqueness from the point of view of genre peculiarities, the transposition in professional music of this phenomenon from the Romanian oral folklore. Igor Iachimciuc is trying to find and convey this tradition through a modern approach of polyphonic harmonic means etc., by referring to certain genres and approaching some elements characteristic of Romanian folklore: the children's folklore, the ballad, the melancholy Romanian folk song, the lamentation and Christmas carol. With this work the composer produced proof of large possibilities of expression through a modern musical language, that, at the same time, does not produce an acoustic conflict, being perceived by the ear in a rather academic way, enriched with folklore sonorities and allusions to jazz.*

**Keywords:** *Igor Iachimciuc, magic charms, symbol, folklore, graduation, order, composition, form, cycle.*

Deși a fost scrisă în prima perioadă de activitate a compozitorului I. Iachimciuc (1996) și este unica destinată corului mixt<sup>1</sup>, *Descânțece* demonstrează o gândire muzicală destul de bine definită și un stil componistic bine conturat, rezultând o lucrare, ce denotă calități artistice și muzicale confirmate și prin decernarea Premiului municipal pentru tineret în domeniile științei, tehnicii, literaturii și artelor (Chișinău, 2003).

Compozitorul Igor Iachimciuc ne-a relatat, că impulsul în crearea *Descânțecelor* l-a constituit dorința de a aborda un teren mai mistic, simbolic, abstract, care vine din interesul autorului față de activitatea poetului și filosofului român Lucian Blaga. Ca sursă literară, compozitorul s-a adresat folclorului românesc, în special unei sfere, în esența sa simbolică, mitologică, de origine păgână – descânțecele. În mod practic punctul de pornire a fost o culegere folclorică cu descânțece populare românești, găsită în biblioteca AMTAP. Igor Iachimciuc afirmă că nu a ales descânțecele după un princip anume, probabil, descânțecele selectate l-au atras din punct de vedere poetic și al conținutului. De asemenea a rămas o enigmă numărul descânțecelor alese – cinci. Este o întrebare, răspunsul căreia îl intuim după consultarea literaturii din sfera simbolisticii. Conform dicționarului de simboluri, numărul cinci – pentaclul – reprezintă sfera, materia și viața, deoarece e format din primul număr par și din primul impar (2+3), adică masculin și feminin. Universul este format din cinci elemente: foc, aer, pământ, apă și eter. Mai există: cinci simțuri, cinci degete la mână, cinci planete tradiționale, în afară de cele două luminătoare. Cinci este numărul sacru la multe popoare: semnul unirii, al centrului și armoniei. De pentagrama pithagoreică se leagă secțiunea de aur, ce reprezintă însuși omul [1]. S-ar putea, ca alegerea numărului pieselor să nu fie întâmplătoare, la nivel intuitiv compozitorul reflectând și prin aspectul numeric esența descânțecului în practica populară – găsirea echilibrului sufletesc și fizic, unitatea omului cu universul.

Lucrarea constă din cinci părți – cinci descânțece, folosind următoarele elemente ale culturii păgâne: descânțece de dragoste (de dezlegare a sorții, de dezlegare a sorții de fată bătrână, de întâlnire a ursitei, de legat) și de precizare a viitorului (de ghicit).

Mai întâi de toate trebuie să menționăm faptul, că în lucrarea lui I. Iachimciuc mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt supuse desfășurării conținutului verbal – urmează acțiunea descânțecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul, iar muzica – mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea și caracterul inedit, captivant al desfășurării muzicale. Exemplificând cele spuse vom recurge la prezentarea polarităților exprimării muzicale: în secțiunile care reflectă descânțecul propriu-zis compozitorul recurge la un conglomerat de mijloace artistice și tehnice (stratificarea țesutului, dezvoltarea polifonică, efecte onomatopice, acustice etc.), iar în secțiunile care exprimă rezultatul descânțecului – efectul de purificare – autorul apelează la scriitura quasi corală, transparentă, structuri verticale.

#### **Ciclul debutează cu un descânțec de dezlegat.**

*Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș / Cu aripi de oțel/ Cu cioc de fier / Și cu gheare aurite./ În pământ, în sat / Pe drum neumblat / În pat așternut / Tu să scormonești / Scrisa mea s-o întâlnești / Cu cioc de fier s-o ciocănești / Cu aripi de oțel s-o plesnești / Din loc să-l urnești / Ca fumul pe nor / Pe vânt călător / Pe ploaie, pe soare / Să nu stea din cale / Până nu se va soți / Cu scrisa care-i va fi.*

Elementul-cheie este coșul. Acesta se personifică cu cocoșul care trebuie să „exercite” descânțecul. Atât prin vers cât și prin muzică autorul încearcă să reproducă „devenirea”

<sup>1</sup> Lucrarea există în trei variante de interpretare: pentru ansamblu vocal / ansamblu vocal și chitară bas / cor.

cocoșului și soarta acestuia *până nu se va soți / cu scrisa care-i va fi*. Alternarea ritmurilor, duratelor și tipurilor de factură în corelare cu textul literar redau întocmai ceea ce și cum urmează a îndeplini cocoșul spusele dezlegării.

Reieșind din tipurile descântecelor în creația populară [2, p.158], apreciem aici **Gradația** (*Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș/*); **Porunca** (*/ În pat așternut/ Tu să scormonești/ Scrisa mea s-o întâlnești /*), **Comparația** (*Din loc să-l urnești/ Ca fumul pe nor/*).

Forma muzicală a descântecului este tripartită **ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>2</sub>**.

Compartimentul **A** începe cu o succesiune din două sunete (în fiecare dintre voci) în interval de secundă, treptat ajungându-se la terță, micșorându-se și duratele – de la nota întregă – la optime. Între cele opt voci se formează un cluster, cu următorul raport de sunete: re-do, la-sol, mi-fa#. Acest fragment prezintă o acumulare treptată de tensiune și coincide cu transformarea coșului în cocoș: *Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș*.

Partea **B** produce un contrast. Se schimbă tonalitatea, se rarifică numărul vocilor, apare un acompaniament – ostinat în tenor, o structură ritmică și intonativă de tipul celor din muzica ușoară, jazz, accentuat de textul specific acestora *pam-pa-ra-pa-pa-ra-pa-ra, pam-ta-ga-da-ga-da-pa-ra-pa-ra*. Pe acest fundal se desfășoară următoarea idee a textului, prezentată în alt și susținută de restul vocilor: *Cu aripi de oțel/ Cu cioc de fier / Și cu gheare aurite*.

Secțiunea **A<sub>1</sub>** este semnalată de scandarea cuvântului *coș* pe aceeași mișcare intonativă și ritmică, însă este amplificată prin apariția unei noi linii melodice în bas, cu durate egale, care de fapt expune o nouă frază: *În pământ, în sat / Pe drum neumblat / În pat așternut / Tu să scormonești / Scrisa mea s-o întâlnești*.

Fragmentul de la sfârșitul secțiunii - o amplificare sonoră, prin cucerirea treptată a tuturor vocilor - constituie o trecere către următorul compartiment.

Secțiunea **B<sub>1</sub>** nu prezintă mari schimbări față de **B**, aici se amplifică textul poetic *Cu cioc de fier s-o ciocănești / Cu aripi de oțel s-o plesnești*, o diversitate observând și în domeniul folosirii vocilor corului: în locul tenorului vocea de bază devine soprano.

O trecere polifonizată spre ultimul compartiment o constituie preluarea de către fiecare voce a unui motiv de o măsură, pe textul *cu aripi de oțel*. Tot aici sunt folosite, ca un efect special, bătăile din palmă.

**A<sub>2</sub>** cuprinde un text mult mai desfășurat decât cele precedente: *Din loc să-l urnești / Ca fumul pe nor / Pe vânt călător / Pe ploaie, pe soare / Să nu stea din cale / Până nu se va soți / Cu scrisa care-i va fi*.

În locul jocului de cuvinte *coș-coș* scandate în primele două părți similare (**A**, **A<sub>1</sub>**), aici apare îmbinarea *din loc* în tenor și bas, iar linia melodică trece la soprano. În același timp **A<sub>2</sub>** prezintă o sinteză dintre părțile **A** și **B**: pe fundalul descris mai sus în alt sună figura ostinato din **B**, de factură jazz.

**A doua piesă** este - la fel ca și prima - **un descântec de dezlegat**. Acest descântec are ca tematică dezlegarea sortii unei fete bătrâne, „lepădarea de toate făcăturile lumești și trupești”.

Dintre tipurile descântecelor distingem aici **Povestirea** (*De dimineață pe cale/ A plecat Maria la vale/ și în drum nu s-a oprit/ Cu nimeni n-a tăinuit*); **Dialogul** (*De ce ești supărată/ De ce ești înlăcrimată/ Sunt fată bătrână/ Și sunt supărată/ Fiindcă sunt legată*); **Comparația** (*Să fii curată și dezlegată/ Ca floarea de îmbujorată/ Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc*); **Porunca** (*Să se ducă de la tine/ Cele rele să se spele/ Și la drum s-o pornească/ În pustiuri să se oprească*).

Forma muzicală a descântecului este tripartită cu repriză (**ABA**).

Mica introducere constituie o scurtă prezentare a acțiunii personajului principal – Maria – prezentare efectuată prin intermediul suprapunerii imitative a tuturor vocilor. Acumularea tensiunii durează până în momentul în care vocile, de la înălțimea la care au ajuns treptat, coboară brusc în cadrul unei măsurii prin sunete mai mult declamative (cu înălțimi imprecise).

Apariția secțiunii **A** este semnalată de scandarea cuvântului „bom” de către majoritatea vocilor în cadrul unui poliostinato, acesta fiind de fapt fundalul pentru expunerea liniei melodice în partida soliștilor – alt<sub>2</sub> și tenor<sub>2</sub>.

Următoarele măsurii și respectiv conținutul verbal *Bătrâna se apuca/ Și Mariei îi zicea* constituie o punte către partea centrală a descântecului. În cadrul acesteia, conform principiului utilizat și în introducere, printr-o suprapunere a vocilor de tip polifonic, se crează o atmosferă de pregătire a descântării.

Compartimentul **B** reprezintă descântarea propriu-zisă: prin intermediul verbelor imperative (*să se spele, să se ducă* ș.a.) și a unor descrieri de genul *Unde fata mare/ Cosițe nu-și împletește/ Unde voinic nu cosește*, Maria este descântată de către bătrână. Din punct de vedere muzical, procesul este accentuat prin tempoul *Allegramente* și *Allegro*, scriitura cât mai diversă, nuanțele dinamice crescânde de la *p* la *ff*, etc. Toate aceste procedee conturează sensul cuvintelor. Spre exemplu *a urca și a coborî* constituie un principiu și pe plan muzical (alternarea mișcării ascendente cu cea descendentă).

Ultimul compartiment – repriza **A<sub>1</sub>** – readuce brusc, după finisarea prin culminare a secțiunii **B**, atmosfera creată de poliostinarea cuvântului „bom”.

Prin conținutul *Să fii curată și dezlegată/ Ca floarea de îmbujorată/ Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc* totul se luminează, se reduce la *p*. Iar la sfârșit, printr-un crescendo în cadrul unei măsurii, se accentuează cuvântul *busuioc* care simbolizează credința și sfințenia.

**Cea de-a treia piesă este un descântec pentru scrisă.**

*Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș/ Te-am spălat/ Te-am îngrijit/ Iată timpul a sosit/ Ca în lume să pornești/ Minteă să ți-o folosești/ Să fii în astă seară/ Ca o pasăre ușoară/ Și cu cioc de fier/ Aripioare de oțel/ Scrisa s-o plesnești/ În casă s-o oprești.*

În cadrul acestui descântec este folosit tipul **Poruncii**. Aproape fiecare vers conține un verb imperativ (*să pornești, să ți-o folosești, să fii*, etc.).

La fel ca și în piesa precedentă, forma muzicală este una tripartită:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>
<b>a b</b>	<b>a b</b>	<b>a</b>

Începutul piesei este unul deosebit. Asemeni altor compartimente ale descântecelor precedente, și aici persistă un poliostinato inedit. Vocile sunt grupate în două cvartete. Soprano și tenorul accentuează terminația *faș* a cuvântului diminutiv *zulufaș* bazându-se mai mult pe consoana *ș* menținută pe înălțimi aproximative. Altul și baritonul se afirmă pe același sunet și pe aceeași silabă *zu*. Apoi, cvartetul format din alt și tenor prezintă un canon pe aceleași sunete cu înălțime aproximativă pe textul *Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș*.

Fragmentul care urmează – **b** – este absolut diferit de cel precedent, autorul redând textul *Te-am spălat/ Te-am îngrijit* într-o factură polifonică bazată pe principiul imitației.

Compartimentul **B** se axează pe versurile *Iată timpul a sosit/ Ca în lume să pornești/ Minteă să ți-o folosești*. Întâietate se oferă solistei soprano<sub>1</sub>, restul vocilor (cu excepția soprano<sub>2</sub>) constituind un fondal de o expresivitate aparte. Sextetul este împărțit în 2 grupuri. Primul trio se

mişcă pe durate și intervale egale prin staccato pe silaba *ci*, iar al doilea – reprezintă contrariul: diferite intervale și durate pe vocala *a*. Aceste două „câmpuri” opuse reprezintă lumea în care eroul trebuie să pornească.

Partea **B** debutează cu un fragment muzical imitativ și acumulativ care subliniază comparația cu o pasăre, după care se redă zborul acesteia prin repetarea cuvântului *pasăre* pe același triolet de sunete. „Zborul” durează până la sfârșitul secțiunii la unul dintre cvartete. Între timp, celelalte patru voci finisează conținutul literar, iarși prin intermediul unei imitații.

Repriza se deosebește de partea întâia pe plan literar. În textul preluat de autor din culegerea de descântece nu se readuce la sfârșit secțiunea *Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș*. Deci, repriza literară este un procedeu „dictat” de cea muzicală, în scopul întregirii formei.

**Al patrulea descântec** este unul de făcut peștițe, altfel zis, **de legat**.

*Stea, logostea/ Toate stelele să stea/ Numai tu, steluța mea/ În noaptea asta să nu te odihnești/ Slujbă mare să-mi plinești/ În lume să pornești/ Scrisa lui cutare/ S-o întâlnești/ În cruciș, în curmeziși/ Să ia drumul în pieptiș/ Să nu stea, să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce/ Pe nuia de alun/ S-alerge nebun/ Pe nuia de arțar/ Ca un armăsar/ Către scrisă să pornească/ Iute el să călărească/ Sângele să-l năpădească/ Nimeni să nu îl oprească/ Decât colțul alb al năframei lui cutare/ În casă la ea, când se vor cununa.*

Asemeni piesei precedente, și în cadrul acesteia, din toate tipurile de descântec se evidențiază Porunca, predominând verbele imperative (să pornești, să nu stea, să nu mănânce, să pornească, etc.).

Apreciem forma muzicală a descântecului ca una tripartită deschisă **ABC**:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
	<b>a b</b>	
<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>

Prima secțiune - **A** - după text constituie o introducere, o premisă spre acțiune. Este un fragment cu caracter contemplativ, în tempou *Adagio*, intonație senină – un fundal perfect pentru solistul tenor1, al cărui linie melodică în corelare cu versurile seamănă foarte mult cu un colind.

Compartimentul median - **B** – la o primă vedere nu conturează mari schimbări, însă fiecare partidă vocală reprezintă o acțiune destul de concentrată. Totul se menține până în momentul apariției unui element muzical nou în partida bașilor. Pe un ritm vioi și durate mai scurte acesta se prezintă ca un procedeu de ostinare pe formula textuală *tam da-ga ta-ga*.

Ca un moment important se impune reflectarea prin muzică a textului *în cruciș, în curmeziși*. Acest procedeu se efectuează prin îmbinarea direcțiilor contrarii ale mișcării vocilor.

În secțiunea *b* a acestui compartiment acțiunea este redată de un cvartet tematic. Fiecare din cele patru grupuri prezintă o idee muzicală inedită care contribuie la conturarea conținutului literar rostit în mijlocul secțiunii de soprano și bas. În jurul acestor versuri compozitorul înmănunchează un șir de sunete și fragmente melodice specifice. De exemplu: basul reproduce în partida sa sunetul ce imită bătaia copitelor prin desprinderea limbii de cerul gurii, după care, pe o înălțime aproximativă strigă de două ori *hei, hei*. În timp ce altistele și tenorii reproduc mersul calului prin formula *tu-cu-tam* până la sfârșitul secțiunii, acest *hei, hei* și imitarea



copitelor sunt preluate de soprane. Este un fragment prin care autorul sugerează încă o dată că muzica urmează textul.

La începutul secțiunii **B** se păstrează sunetul *do#* din ultimul acord al primei secțiuni. Începe de asemenea tenorul, ceea ce creează impresia că solistul își continuă partida sa vocală. Doar după patru măsuri percepem că, într-adevăr, începe o altă secțiune.

Același lucru se întâmplă la trecerea din secțiunea a doua în cea de-a treia.

Secțiunea **C** este o constatare, scopul la care se ajunge după un șir de acțiuni: *Decât colțul alb al năframei lui cutare/ În casă la ea, când se vor cununa.*

Se formează o arcă structurală de repriză, aceasta manifestându-se doar prin corelația tempourilor: *Adagio - Allegro – Adagio*, revenirea la același tip de factură rarefiată și de caracter contemplativ.

Ca elemente de unificare a compartimentelor se prezintă mișcarea ascendentă și descendentă pe secunde, figurile, duratele, și, deși există cezuri clare, nu se simte apariția noilor secțiuni.

**Descânțece sfârșește cu Descântecul bobilor.** *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați/ Cum știți să încolțiți/ Câmpul să înverziți/ și să împodobiți/ Lumea să hrăniți/ Așa să știți să umblați/ Gândul lui să-l aflați/ Dacă are bucurie/ Să-mi dați pe cinci/ Colac în prag în temei/ La inimă trei/ Bucurii în parte voinicească/ Dacă este necaz/ Să fie temeiul pe nouă/ La inimă două/ Într-unul și doi/ S-aleagă nimic de voi/ Umblați în gânduri văzute/ și nevăzute/ Știute și neștiute/ Și dezlegați/ Să văd bine și mai bine/ Că ce se gândește/ Se împlinește.*

Studiind varietățile descântecului și ghicitul, constatăm că ghicitul pe *41 de bobii* este tradițional, des întâlnit. Spre comparație propunem două exemple:

“Înainte de a trage bobii, vrăjitoarea rostește o formulă, ca să-i “sperie” prin amenințarea cu consecințe grele, în cazul dacă vor ghici strâmb: ... *Patruzeci și unu de bobii/ Spuneți drept/ Bine ghiciți/ Rândul babei să-mplineți*” [3, p.165].

În această piesă compozitorul apelează, pentru a doua oară în lucrare, la o formă de rondo:

**A B A<sub>1</sub> C** tranziție **A<sub>2</sub>**

Refrenul **A** începe cu o succedere treptată a sunetelor pe durate de optimi și pătrimi (în fiecare dintre voci) în interval de secundă în direcții contrare (mișcare simultană în ascendență și descendență). Pe parcurs, acest motiv rămâne ca o pedală la bas, în timp ce în celelalte voci se pune accent prin mărirea duratei pe ideea *Așa să știți să umblați/ Gândul lui să-l aflați.*

Episodul **B** nu produce un contrast imediat: aceleași intonații, ritm și direcții de mișcare contrară. Doar în continuare se schimbă factura, mișcare doar pe optimi și intonații imitativ - canonice pe formulele textuale ca *să-mi dați pe cinci, colac în prag și în temei.*

Refrenul **A<sub>1</sub>** este semnalat de aceeași mișcare intonativă și ritmică, însă este amplificat prin schimbarea pedalei din bas în alt<sub>1</sub> și tenor<sub>2</sub>, care repetă până la sfârșit cuvintele *bucurii și inimă*. Episodul **C** constituie o secțiune polifonizată, în cadrul căreia vocile sunt împărțite în două cvartete: soprano+alt și tenor+bas. Acestea se mențin pe principiul imitativ-canonice până la sfârșit. Divertismentul este creat de direcția imitativă sau „cine pe cine imită”: până la jumătate baza este pusă de vocile bărbătești, apoi rolurile se inversează.

Tranziția menționată în schema formei se bazează pe motivul *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați* repetat liber de tenor<sub>1</sub>, în jurul căruia, printr-o mișcare intonativă simplistă, celelalte voci „îndeamnă” bobii să umble prin gânduri *văzute și nevăzute, știute și neștiute.*

Refrenul **A<sub>2</sub>** are o factură polifonizată, spre deosebire de refrenele precedente, cu toate că se readuce aceeași formulă ritmică și intonativă a textului *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați*. Am putea susține că **A<sub>2</sub>** prezintă o sinteză dintre Refren și Episod.

Descânțelele în practica folclorică nu sunt scrise după canoanele și sistemul strict de versificație poetică ci au o structură liberă. Respectiv, urmând desfășurarea acțiunii și structura poetică, compozitorul ar fi putut apela la formele muzicale deschise, ceea ce ar fi un procedeu justificat, des utilizat în muzica vocală și vocal-instrumentală. Totuși, teoria formelor muzicale și practica componistică seculară demonstrează ponderea impunătoare a formelor închise, ca fiind structurile clar determinate de perceperea auditivă. În creația *Descânțele* remarcăm utilizarea formelor închise des răspândite în muzica instrumentală și vocal-instrumentală: forma tripartită cu repriză, tripentapartită, rondo. Doar în partea a IV-a compozitorul recurge la forma tripartită deschisă ABC, însă și aici funcțiile reprizei există, ele fiind realizate de reluarea tempoului, ritmului și a altor mijloace de expresie.

Din punct de vedere arhitectonic, *Descânțele* prezintă o suită pentapartită liberă: ale cărei rădăcini descind la suita programatică modernă. Unul din principiile de unificare a creației (care nu se impune la auz, dar se observă în procesul de analiză) este cel al unității centrelor tonale ale părților extreme (**I, V - C**), părțile interioare fiind scrise în „tonalități” secundare (**F, B, h**). Ca elemente de dramaturgie menționăm aici contrastul de tempou, caracter, imagini artistice. Fiecare piesă constituie un tablou inedit, pregnant, ceea ce, de altfel, nu se prezintă ca un factor decisiv de integrare a lucrării: în cazul în care interpretii ar omite una din piesele lucrării, acest fapt n-ar influența la integritatea ei, și invers – într-o execuție de concert ar putea fi interpretat oricare din descânțele, fără a se simți lipsa celorlalte piese ale ciclului. Totuși, examinând suita, putem aprecia elementul cheie al integrității lucrării – contrastul tempoului și dramaturgia lui interioară: acesta ne apare ca într-un ciclu sonato-simfonic, cu părțile extreme rapide, finalul fiind culminația în acest sens, iar cele interioare mai reduse ca tempou, cu un centru liric pronunțat: *Allegro con fuoco / Allegro / Moderato / Adagio / Allegro deciso*.

Constatăm, că în lucrarea lui I. Iachimciuc mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt supuse desfășurării conținutului verbal – urmează acțiunea descântecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul. Compozitorul încearcă prin toate mijloacele să găsească și să redă cele mai subtile și diverse conținuturi ale textului folcloric păgân, iar muzica este un mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea și caracterul inedit, captivant al desfășurării muzicale.

Prin urmare, remarcăm calitatea sintetică a stilului componistic propriu autorului în care se îmbină cu succes elementele și principiile tradiționale, afirmate în timp cu cele novatoare prezente prin transformarea din interior a formelor și mijloacelor de expresie obișnuite.

Finisăm cu ideea că *Descânțele* de Igor Iachimciuc se încadrează în rândul creațiilor componistice contemporane de o complexitate inedită și este o pregnantă lucrare concertantă și nu una destinată cultului folcloric respectiv, autorul doar folosind și prelucrând unele elemente și formule folclorice.

### Referințe bibliografice

1. BENOIST, L. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995.
2. GOROVEI, A. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1990.
3. BOTEZATU, GR.; BĂEȘU, N. *Creația populară*. Chișinău: Știința, 1991.

## ***VII. Muzica corală cu tematica religioasă***

### **PROLEGOMENE LA METODOLOGIA CERCETĂRII MUZICII RELIGIOASE ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA**

PROLEGOMENA TO RESEARCH METHODOLOGY OF RELIGIOUS MUSIC BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**IRINA CIOBANU-SUHOMLIN,**

profesor universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul conține constatări preliminare referitoare la obiectul studiului – muzica religioasă a compozitorilor din Republica Moldova. Prezentând specificul obiectului, autoarea articolului remarcă contextul istoric; în relief sunt scoase problemele metodologiei din domeniu, fixându-se atenția asupra momentelor etnice și culturale. Drept concluzie se constată necesitatea de a dezvolta o metodologie comprehensivă la intersecția diferitelor științe, care ar lua în considerație specificul regional precum și caracterul universal al subiectului. Primul stadiu al cercetării necesită o abordare multidimensională cu referire la studierea ideilor filosofice, estetice, psihologice, ce sunt parte a universului creativ al compozitorului. Doar după această explorare se revine de la aspectele istorice, socio-culturale și psihologice la cele muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** muzica religioasă, compozitori din Republica Moldova, metodologie, sacru, etnic, muzică spirituală de concert, muzică spirituală universală, muzica corală a cappella.

*This article contains preliminary remarks on the subject of study - religious music by composers from the Republic of Moldova. Describing its specific character, the author briefly outlines the historical context, underlines the ethnic and cultural moments, considering the problem of methodology in this area. It is concluded with the necessity to develop a comprehensive methodology at the intersection of sciences, taking into account regional specifics and the universal character of the subject. The first stage of research required a multidimensional approach: philosophical, aesthetic, psychological ideas that are part of the composer's creative universe. And then we return from the historical socio-cultural and psychological aspects to the musical problems.*

**Keywords:** religious music, composers from the Republic of Moldova, methodology, sacral, ethnic, spiritual concert music, spiritual universal music, music for choir a cappella.

Din timpurile vechi muzica religioasă, un element esențial în componența cultului creștin, făcea parte din viața spirituală a populației din Moldova, înscriindu-se organic și în patrimoniul cultural al Republicii Moldova. Muzica religioasă se atestă aici de la sfârșitul secolului XV-începutul secolului XVI fiind complet documentată prin cele 12 manuscrise muzicale de la Putna. Aceste surse importante ale muzicii bizantine conțin creații originale ale reprezentanților „școlii muzicale putnene” precum renumitul Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahul, Theodosie Zotica, Paisie, etc. Alături de alți imnografi și compozitori ca, de exemplu, Daniil și Filothei de la Cozia, călugării diferitelor mănăstiri cu școli de cântare (Iași, Cozia, mai târziu Neamț, etc.) au contribuit la formarea tezaurului muzical religios al epocii medievale gestionat de mitropolia Moldovlahiei, afirmând tradițiile muzicale proprii de cântare și realizare a manuscriselor muzicale [1].

Bilingvismul specific practicii religioase, de la început greco-slav, mai târziu, începând cu secolul XVIII, greco-român sau slav-român, se impune în muzică sub forma unui bilingvism stilistic al monodiei de tip bizantin, pe de o parte, sau slavon, pe de altă parte, și al cântării psaltice, de tradiție bizantină, pe de o parte, sau cântării corale armonice, pe de altă parte.

Tradiția cântării religioase monodice în Moldova și Basarabia se dezvoltă într-un regim continuu, dar pulsatoriu. În secolul XIX cântării monodice i se adaugă cântarea pe mai multe voci, așa numita cântare corală armonică, devenind totodată și un subiect de studiu în instituțiile de învățământ teologic. Însă procesul de înrâurire a artei muzicale bisericești precum și a creației componistice religioase din Basarabia a fost întrerupt după cel de al doilea război mondial din motive ideologice. S-a produs o ruptură în procesul de evoluție spirituală și cultural-artistică a societății în Republica Moldova care a avut consecințe grave, de ordin spiritual-cultural și muzical-profesionist. Putem constata că aceste pierderi nu sunt recuperate nici astăzi, după un sfert de secol de restabilire în drepturi a culturii și artei religioase.

Acest excurs succint în istoria cântării religioase din Moldova, care precedă observațiile propriu zise cu referire la specificul creației muzicale cu tematică religioasă din Republica Moldova, explică într-un fel *motivația obiectului cercetării*. Cu alte cuvinte, o privire fugitivă cu caracter introductiv asupra muzicii religioase autohtone, este motivată prin necesitatea de a sublinia unele *circumstanțe istorice* în care s-a dezvoltat cântarea religioasă din Moldova, remarcând totodată și *caracterul tradițional* al artei muzicale bisericești pentru spiritualitatea și cultura moldavă.

*Identificarea subiectului de studii* – muzicii religioase - cu scopuri metodologice prevede specificarea întregului domeniu al creației compozitorilor din Republica Moldova. Acest domeniu ca *parte componentă a artelor bisericești* se distinge printr-o serie de particularități, precum: caracterul unic al interacțiunii componentelor în cadrul diadei ”tradiție-inovație”, relaționarea muzicii cu canoanele bisericești (muzica în sistemul ritului ortodox), cumularea funcțiilor cultice și estetice, etc. Muzica religioasă din acest spațiu posedă un limbaj propriu, ce cuprinde metode specifice de abordare a temelor și subiectelor religioase. Astăzi compozitorii de muzică cu tematica religioasă se alimentează cu succes din întreg arsenalul tehnologic acumulat în decursul ultimului secol în muzica profesionistă modernă. Specificitatea domeniului, intersectându-se cu specificitatea perioadei, produce un tablou multidirecțional, policentric, nesincron, polietnic etc. al muzicii religioase contemporane.

*Aparatul terminologic*, aplicat domeniului muzicii religioase, la care recurge de obicei muzicologia, este incomplet, uneori chiar inadecvat și necoerent, caracterizându-se prin operarea nesistematică cu termeni și noțiuni. Cuvintele cu sens instabil și polivalent, sinonime sau antonime precum *sacru* sau *profan*, *laic* sau *religios*, *spiritual* și *sacru*, *sacru* și *sfânt*, *sacru* și *sacral*, *laic* și *profan*, *ecleziastic* și *bisericesc*, *bisericesc* și *religios*, *spiritual* și *sufletesc*, fiind utilizate în calitate de termeni ai unui studiu științific, savant, capătă arii semantice strict limitate; pentru că în caz contrar cercetarea riscă să se mute din domeniul științei în zona eseisticii muzicale. Deseori noțiunile specifice concepute într-un studiu dedicat muzicii religioase necesită precizări. Astfel sintagma ”muzica ortodoxă contemporană” urmează să fie

completată cu o precizare cronologică a contemporaneității, cu referire la perioada anilor de la ... până în prezent. Expresia ”muzica sacră ortodoxă” se referă la diferite manifestări ale creației muzicale legate de tradiția și practica ortodoxă. Însă ambele aceste sintagme nu și-au găsit loc în studiile muzicologice. La alegerea și argumentarea instrumentarului terminologic trebuie luate în considerare și tradițiile muzicologiei autohtone corelate cu specificul limbii.

*Metodologia cercetării muzicii religioase creștin-ortodoxe*, reflectând domeniul specific, apare la intersecția diferitor discipline, precum muzicologia, teologia, culturologia, bizantinologia, etc., și cuprinde diferite metode și nivele ale cunoașterii științifice. Aplicarea sintetică a metodelor filosofice, general-științifice și muzicologice propriu zise situează metodologia cercetării muzicii religioase într-un concept polistratal al cunoștințelor științifice. Nu se exclude nici metodologia contemporană neliniară a tratării științifice a subiectului muzicii religioase, care constituie un sistem complex ierarhizat și deschis cu o evoluție istorică continuă. În același timp, fiecare element al sistemului reproduce în mod particular și dinamic procese de ordin general.

Elaborarea metodologiei de cercetare a muzicii religioase se află la etapa inițială, fapt confirmat atât în muzicologia românească [2, p. 262] cât și în cea rusească [3, p. 6]. Unele studii recente semnate de N. Gulyanitskaya [4], O. Șeludyakova [id.], N. Parfentyev [5], ș.a. cu referire la domeniul tradiției de cântare religioasă rusă, precum și unele observații asupra cântării de tradiție bizantină ale muzicologilor români S. Barbu-Bucur [id.], C. Secară [2, p.262], ș.a. pot servi drept surse metodologice de cercetare a muzicii religioase ortodoxe. Cercetătorii au ajuns la concluzia că metodele de cercetare într-un domeniu atât de complex nu se limitează la analiza tradițională a genurilor, stilisticii muzicale, a muzicii vocal-corale, etc., ele (metodele) urmează să fie completate cu alte metode specifice, precum cele ce țin de gramatica și morfologia monodiei vechi bisericești, sistemul modal al muzicii bisericești (octoihul slavon și cel bizantin), etc.

Însă la prima etapă de cercetare se cere o *abordare multidimensională: filozofică, estetică, psihologică a ideilor* care fac parte componentă din universul de creație a compozitorului. Acest strat superior al metodicii propus pentru abordarea lucrărilor muzicale cu tematică religioasă în integritatea sa se asociază cu *categoria ideogenezei*<sup>1</sup>, adică genezei ideilor la care a aderat compozitorul.

Categoria *sacrului* ca parte componentă a concepției lumii a devenit în sec. XX un element principal al concepțiilor religioase precum și al vieții spirituale a oamenilor. Universul sacru (M. Eliade), dimensiunea sacrului sau orizontul sacrului în muzică au devenit subiecte de cercetare în muzicologia românească [de exemplu, 6; 2, p. 82-84; 7, p. 222, etc.], fiind adesea abordate ca sinonime ale muzicii religioase. Merită de menționat că sacrul în viziunea compozitorilor din Republica Moldova uneori include și elemente ale religiilor precreștine sau populare, ca, de exemplu, în *Noaptea Sf. Andrei* de T. Zgureanu, *Trinitatea lupului* de D. Kitsenko.

---

<sup>1</sup> Termenul *ideogeneză* (M. Iarșevski) este împrumutat din domeniul psihologiei științei.

Tratarea lărgită a categoriei *sacralului* precum și a categoriei de *spiritualitate* este specifică societății moldovenești în general și intelectualității autohtone în special [8]. Elementele tradiției religioase ortodoxe sunt împletite sau chiar substituite cu arhetipuri și simboluri ale conștiinței folclorice și mitologice ale poporului român ori ale altor popoare străvechi. Exemplu elocvent reprezintă Simfonia *Sub soare și stele* de Gh. Ciobanu.

Pornind de la *sacralul* ca element definitoriu al ”cunoașterii de sine”, al ”identității noastre existențiale, etnice, literare, spirituale” abordat, de exemplu, în multiplele studii în domeniul literaturii române din Republica Moldova aparținând filologului Ana Bantoș, inclusiv în teza sa de doctor habilitat [9], revenim la *aspectul etnic* al muzicii religioase din Republica Moldova. Putem constata că contextul socio-cultural polietnic a influențat manifestările sacralului în domeniul muzicii religioase. În căutarea fundamentelor culturale ale fenomenelor (în sensul cultural cel mai larg) vom încerca să apelăm la noțiunea de *ethnophori* (V. Pimenov) adaptată de antropologia contemporană (Iu. Bromlei, L. Vasiliev) cu referire la reprezentanții etniilor și purtătorii trăsăturilor etnice. Pe de o parte, muzica religioasă de tradiție bizantină (concepută în limba greacă și ”românită”<sup>2</sup> în secolele XVIII-XIX), cea care a deservit ortodoxia răsăriteană în principatele românești încă din perioadă feudalismului, se consideră drept parte componentă a complexului etnic român. Această direcție a muzicii capătă în Republica Moldova la începutul anilor `90 un sens aparte, și anume un sens de revenire la izvoare în căutarea identității pierdute din motive politico-ideologice, încadrându-se în procesele de reînviere și înviorare a straturilor autentice arhaice de folclor.

Pe de altă parte, muzica corală *a cappella* de factura armonică în limba slavonă bisericească se asociază cu cultura rusă. Însă tulpina creației religioase a compozitorilor ruși în sec. XIX a fost ramificată în două direcții. Prima din ele, fiind reprezentată printr-o școală din Sankt-Petersburg formată în jurul Capelei Corale a Curții Imperiale Ruse, a urmat calea muzicii occidentale, în special celei germane. Directorul Capelei D. Bortneansky, inițiind procesul de prelucrare corală (armonizare) a melodiilor tradiționale bisericești, a preferat totuși o înveșmântare armonică a coralului de tip german. Direcția a doua, reprezentată de școala moscovită, dimpotrivă, se poziționează ca un curent de inspirație națională, care continue tradiția multiseculară a cântării religioase ruse. Opoziția orientărilor stilistice ale școlilor ruse de cântare corală, atestată de către I. Gardner, reputatul cercetător al cântării ruse<sup>3</sup> [10], se manifestă, pe de o parte, în adoptarea modelelor armonice corale austro-germane și indiferența față de cântarea canonică, iar pe de altă parte, în revenirea la originile cântării monodice străvechi în calitate de surse de prelucrare ale compozițiilor corale. Având în vedere că atât G. Musicescu, cât și M. Berezovschi au studiat la Sankt-Petersburg, am putea face unele concluzii preliminare privind orientarea stilistică a creațiilor corale compuse de cei doi întemeietori ai componisticii corale religioase de esență modernă din spațiul românesc.

---

<sup>2</sup> Aici se are în vedere procesul de ”românire” (”rumânire”) a cântărilor grecești de tradiție bizantină în notație neumatică prin traducerea textelor bisericești în limba română și adaptarea acestora la melodiile existente.

<sup>3</sup> I. Gardner deosebește perioada a treia, de Sankt-Petersburg și cea a patra, moscovită, în cadrul epocii a două din istoria cântării religioase a bisericii ortodoxe ruse [10, vol. 1, p.12].

Ambele mari tradiții au dat roadă în creația compozitorilor autohtoni, însă muzica corală armonică continue să persiste în slujbele bisericești, asamblate cu creații religioase ale compozitorilor ruși. Muzica de stilistică bizantină, chiar și cea de textură corală, se percepe ca una "străină", neadaptată auzului enoriașilor locali, în timp ce sonoritatea corului mixt *a cappella*, de textură armonică în limba română este considerată una tradițională. Acest fenomen poate fi explicat prin ruptura care s-a produs în procesul de dezvoltare a tradiției muzicale religioase în Republica Moldova, în sistemul de pregătire a cântăreților de strană, prin problemele repertoriului muzical bisericesc marcate de lipsa creațiilor muzicale de un înalt nivel profesionist și artistic, prin lacunele existente în procesul de instruire a compozitorilor manifestate în lipsa specialității "muzică religioasă" în nomenclatorul specialităților din Republica Moldova, lipsa disciplinelor specializate în curriculumul universitar), prin inerția enoriașilor alăptați în decursul multor decenii cu o muzică de alt stil. Bogăția sonorităților armonice, varietatea și plinătatea repertoriului sunt motive pentru care cântarea armonică a câștigat teren în Republica Moldova, iar arta corală nu duce lipsa de cadre profesionale, etc. În urma acestui paradox cultural-religios muzica de tradiție bizantină și-a rezervat un loc în creația artistică de tematica religioasă și nu în cea de strană.

Compozitorii care activează pe terenul muzicii religioase, pot fi împărțiți în două categorii. Primii s-au promovat ca profesioniști de strană și compun în strictă corelare cu canoanele ortodoxiei, muzica acestora fiind predestinată interpretării în cadrul slujbelor religioase. Printre ei de obicei se află fețe bisericești sau conducători ai corurilor din lăcașele sfinte. Compozitorii care utilizează cu libertate cântările bisericești sau textele canonice, sau se bazează în creațiile lor pe funcția ritualică, sacrală a muzicii eclesiastice aparțin altei categorii de profesioniști, și anume, celor cu inspirație artistică liberă.

Muzica compusă de acești autori, de obicei este clasificată în trei grupuri diferite din punctul de vedere al *predestinării sale funcționale* (Iu. Paisov): muzică bisericească propriu zisă (cântată la strană), muzică spirituală de concert și muzică spirituală universală, care cu succes egal poate fi interpretată atât la strană cât și în sălile de concert. Astfel, am putea distinge curente bisericesc, laic cu tematică religioasă și laic-bisericesc.

Conform criteriului *componentei instrumentale* se deosebește cântarea monodică bisericească, cântarea corală *a cappella* bisericească sau bisericească de concert, muzica vocal-instrumentală sau muzica instrumentală cu tematică religioasă (E. Dolinskaya, N. Parfentiev).

Aria *genurilor muzicale* ale lucrărilor corale de muzică religioasă ortodoxă se întinde de la cântările izolate la cicluri liturgice precum Liturghia Sf. Ioan Gura de Aur și Cântările de Privigheri. Acestea le sunt adăugate lucrări cu tematică religioasă de o rară individualitate și autenticitate. Astfel, revenim de la aspectele istorice și socio-culturale la cele muzicale profesionale. Este probabil, că în viitor problemele abordate anterior, dar și multe altele, vor constitui subiecte ale unor studii speciale, care, la rândul lor, vor duce la elaborarea unei metodologii optime de cercetare a muzicii religioase din Republica Moldova. Iar observațiile expuse în articolul prezent vor constitui un punct de plecare în procesul de dezvoltare a metodologiei contemporane de cercetare a muzicii sacre, religioase.

## Referințe bibliografice

1. BARBU-BUCUR, S. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone*. București: Editura Muzicală, 1989.
2. SECARĂ, C. *Muzica bizantină. Doxologie și înălțare spirituală*. București: Editura Muzicală, 2006.
3. ШЕЛУДЯКОВА, О. Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции). **В: Проблемы музыкальной науки**. Уфа, 2010, №1, с. 6-11.
4. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва: Языки славянской культуры, 2002.
5. ПАРФЕНТЬЕВ, Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки 20 в. **В: Гимнология**. Москва, 2003, вып. 3, с. 358-365. ISBN 5-89826-143-5.
6. URSU, I. Orizontul sacrului în muzica românească: Continuitate și creativitate. **In: Muzica**. 1996, nr. 1, p. 30-52.
7. SANDU-DEDIU, V. Dimensiunea sacră în creația lui Ștefan Niculescu. **In: SANDU-DEDIU, V. Muzica nouă între modern și postmodern**. București: 2004.
8. BANTOȘ, A. *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
9. BANTOȘ, A. *Literatura română din Republica Moldova: Deschidere spre universalism*: autoref. al tezei de dr. habilitat în filologie. Chișinău, 2010.
10. ГАРДНЕР, И. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*: В 2-х томах. Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004.

## LITURGHII M. BERZOVSKOĞO I D. HRISTOVA: SRVBNITELNYĖ ANALIZ

LITURGHILE DE D. HRISTOV ȘI M. BERZOVSKI: ANALIZA COMPARATIVĂ

LITURGIES BY D. HRISTOV AND M. BERZOVSKI: COMPARATIVE ANALYSIS

**VALENTINA NEVZOROVA,**

doctorandă, lector superior,  
Universitatea de Stat G. Țamblac, or. Taraclia

**IRINA CIOBANU-SUHOMLIN,**

profesor universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În acest articol sunt comparate figurile istorice a doi compozitori-contemporani - Mihail Berezovschi și Dobri Hristov, reprezentanți ai diferitelor culturi muzicale, și sunt discutate trei opere muzicale ecleziastice importante. Am descoperit unele concordanțe biografice și preferințele muzical-culturale comune ale acestor compozitori. Aceasta lucrare de compare-și-de contrast este, de asemenea, despre efectele interacțiunii dintre genul canonic al liturghiei muzicale ortodoxe răsăritene și o abordare individuală a compozitorilor, demonstrate prin analiza structurii muzicale și a surselor tradiționale monodice în "Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur" a muzicianului bulgar sau moldovean. Orientarea stilistică a Liturghiilor celor doi autori este reprezentativă pentru tradiția locală de cântare bisericească și include componenta bizantină într-o formă adaptată pentru contextul național de cântare psaltică în limba română sau bulgară, interferentă cu cantare corală armonică.

**Cuvinte-cheie:** "Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur", Mihail Berezovschi, Dobri Hristov, muzica corală religioasă, muzica bulgară, muzica națională, muzica sacră, muzica de tradiție bizantină.



*In this article two historical figures of composers-contemporaries, representatives of different musical cultures – Mihail Berezovschi and Dobri Hristov are compared and their three important musical ecclesiastic works are considered. In a point-by-point scheme we have discovered some biographical concordances and common musical cultural preferences of these composers. This compare-and-contrast paper is also about the interaction effects between the canonical genre of the Eastern Orthodox Musical Liturgy and the composers' individual approach to it substantiated by the analysis of the musical structure and traditional monodic sources in "The Liturgy of St. John Chrysostom" by the Bulgarian and Moldovan musicians. The stylistic orientation of the Liturgies of both authors is representative for the local church singing tradition, and includes the Byzantine component in an adapted form for the national context of psaltic singing in the Romanian or Bulgarian languages, interfering with choral harmonic singing.*

**Keywords:** *The Liturgy of St. John Chrysostom, Mihail Berezovschi, Dobri Hristov, Bessarabian composer, Bulgarian composer, choral religious music, Bulgarian music, national music., sacral music, music of Byzantine tradition.*

Сопоставление различных музыкальных явлений и событий, сосуществующих в хронологически близком временном интервале, основано на применении синхронического метода. Такой подход позволяет не только установить совпадающие во времени факты, относящиеся к истории разных культур, но и выявить между ними культурно-исторические, художественные и другие параллели, укрупнить и обобщить процессы, происходящие в определенном промежутке истории.

Для наблюдения в данной статье выбраны два композитора-современника, представители разных, но соседствующих между собой музыкальных культур – уроженец Варны, работавший в Софии Добри Христов и кишиневец с молодых лет Михаил Березовский. При всем различии социальной среды, из которой происходили оба музыкальных деятеля, их профессиональной подготовки, творческих интересов и т.п., синхронический подход к этим личностям и их деятельности позволил выявить немало биографических, творческих параллелей. Последние, в свою очередь, рассматривались нами как отражение общих глобальных процессов, происходящих в музыкальном пространстве разных контемпоральных культур, т.е. развивающихся в близких хронологических рамках.

Михаил Андреевич Березовский (20.02.1868, с. Байрамча, Аккерман ? - 5.11.1940, Кишинев), который пошел по стопам отца, приняв священнический сан, известен как хоровой дирижер, композитор преимущественно церковно-певческого направления, педагог музыки, проработавший почти всю свою жизнь в Кишиневе [1]. Его болгарский коллега - Добри Иванов Христов (14.12.1875, Варна – 23.01.1941, София) происходит из семьи крестьян-ремесленников. Он вошел в историю болгарской музыки как композитор-фольклорист, историк музыки, хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель, один из основоположников современной болгарской профессиональной музыки и фольклористики.

Оба получили начальное образование в родных местах, позже совершенствовались за их пределами. Д. Христов обучался в Пражской консерватории под руководством А.Дворжака в период 1900-1903 гг. Примерно в это же время М. Березовский брал уроки композиции у профессора Санкт-Петербургской консерватории А. Лядова (ок. 1902 г.).

Каждый из композиторов активно занимался преподавательской деятельностью, служил в ведущих музыкальных учреждениях двух столиц – соответственно Софии и Кишинева. Так, начиная с 1912 г., Д. Христов преподавал в Государственном

музыкальном училище, занимая в 1918-20 пост директора. В 1922-1933 годах он становится профессором композиции Государственной музыкальной академии. М. Березовский преподавал пение в различных учебных заведениях Кишинёва (религиозного образования – Кишиневской теологической семинарии, и светского – Лицея для мальчиков им. М. Эминеску, женском лицее им. королевы Марии и др.). Так из надписи на титульном листе его *Гимнов св. Литургии* явствует, что в это время, в 1922 г. он служил директором Школы певчих. Преподавал также в Консерватории *Униря* в Кишиневе<sup>1</sup>.

И Д. Христов, и его бессарабский коллега долгое время руководили *церковными хорами* первой величины: Д. Христов – хором кафедрального собора св. Александра Невского в Софии (с 1935 г.), М. Березовский – Кишиневским Архиерейским хором. Оба внесли большой вклад в *развитие церковно-певческой традиции хорового пения и хорового исполнительского искусства* в целом. Этим достойным представителям национальных культур в своей многолетней деятельности удалось решить ряд задач в этой области.

1. Пополнение хорового репертуара богослужебного пения на родном языке, соотносясь с каноническими традициями православия, с одной стороны, и с региональной церковно-певческой практикой – с другой.
2. Сохранение древней традиционной монодии (разных ветвей православной богослужебной музыки) как основы многоголосных церковно-певческих сочинений.
3. Издание церковно-певческих произведений и циклов, удовлетворяющих потребностям профессиональных хоровых коллективов и приходских церковных хоров разного состава.

Литургии, созданные композиторами, относятся к области богослужебной, клиросной музыки, которой они посвятили важную часть своей жизни и творчества. Д. Христов является автором двух Литургий, сочиненных и изданных им в 20-30-е годы: *Литургии Св. Иоанна Златоуста* (№ 1) для смешанного хора, 1924, и *Общедоступной Литургии* для хорового пения однородным хором (№ 2), 1934 [3; 4]. Создание второй Литургии вызвано заботой Д. Христова о пополнении церковно-певческого репертуара небольших церковных хоров, часто не имеющих профессиональной подготовки. Однако, гораздо более популярной в болгарской клиросной практике стала другая *Общодостънна народна Литургия на св. Йоан Златоуст с молебна пеене и панихида за два и три гласа върху църковно-източни и др. напеви*, выдержавшая три издания (1929, 1936, 1974). Ее автор - болгарский музыковед, композитор, педагог и дирижер Петр Динев, обучавшийся в начале своей карьеры в Санкт-Петербургской консерватории, вошел в историю болгарской музыки не только как церковный композитор, но и как музыковед-палеограф, знаток византийской музыки, автор учебника по византийской невменной нотации. Он оставил обширное композиторское наследие в области болгарского богослужебного

---

<sup>1</sup> Информация о жизненном пути и деятельности М. А. Березовского по-прежнему остается неполной, несмотря на ряд появившихся в последнее время исследований, посвященных композитору-дирижеру-педагогу [например, 1]. Причиной такого положения вещей, как нам видится, стала не только атеистическая эпоха, но и ряд обстоятельств политического и культурного характера. В результате в музыковедении Республики Молдова остаются не проработанными русские связи М. Березовского, а российская наука, по-видимому, не располагает данными о бессарабско-румынском периоде его жизни. Поэтому в алфавитной статье о композиторе из *Православной энциклопедии* приводятся данные только о его русских изданиях и деятельности до начала 1900-х годов [2].

пения, а также осуществил транскрипцию византийского монодического репертуара из невменной нотации в линейную на болгарском языке, охватив практически весь годовой круг. В этом его работа сближается с аналогичным усилием группы румынских композиторов, в том числе Г. Музическу, транскрибиравших современной нотацией певческий репертуар византийской традиции Румынской Церкви. Сравнение двух Общедоступных Народных Литургий Д. Христова и П. Динева, а также изданий болгарского и румынских авторов – задача будущих научных исследований.

М. Березовскому также принадлежат две Литургии. Первая из них - *Литургия св. Иоанна Златоуста на 3 голоса по напевам обиходно-обычным и др.*, выпущенная издательством П. Юргенсона, - увидела свет в Москве в 1900 г. [5]. В силу известных причин социально-политического характера о ней известно мало, цикл остается вне поля зрения музыковедов, хотя фотокопия Литургии давно поступила из Российской государственной библиотеки (в ту пору еще Государственной библиотеки СССР) в Национальную библиотеку Республики Молдова. Трехголосная Литургия как певческий цикл, рассчитанный на потребности и уровень сложности небольших провинциальных церковных хоров, сохраняет свою актуальность для богослужебной практики и сегодня, о чем свидетельствует ее переиздание Православным центром *Животворный источник* в 1996 [6]. Вторая - *Гимны св. Литургии для смешанного, мужского хора или 3-голосного однородного хора М. Березовского*, изданная в Кишиневе издательством Кишиневской и Хотинской епархии в 1922 [7], используется в клиросной практике православных церквей республики, введена в научный обиход [1].

Каждый из композиторов в своем творчестве опирался и развивал хорошо известные и близкие ему *пласты национальной музыки*. Так художественной ценностью для композиторов обладали следующие явления в музыкальном наследии прошлого.

Для Д. Христова «истинное болгарское церковное пение» [8] - это так называемый «староболгарский церковный распев», образцы которого под названием «болгарский распев» сохранились в певческих рукописях украинского и русского происхождения. В возрождении старинной церковной монодии, наряду с народно-песенным творчеством, Д. Христов видел продолжение древних болгарских традиций. При этом традиционная для богослужебной практики клиросного пения монодия обретала новый облик хорового гармонического пения. Именно в таком виде возрожденная в творчестве болгарских композиторов родная народная и церковная музыка призвана послужить «новой музыкальной Болгарии». В то же время Д. Христов не прошел мимо другого традиционного музыкального явления в культуре балканских стран - *византийского пения*, образцы которого он также гармонизовал для своих Литургий.

Национально-просветительская и эстетическая позиция автора, а также указанные музыкально-стилистические предпочтения ясно изложены в предисловии к первому изданию *Общедоступной для хорового пения литургии*: «Эта в малом формате изданная Литургия, с голосами на едином нотном стане, сочинена по подобию общедоступных церковно-певческих сборников, изданий бывшей Царской певческой капеллы в России, для обслуживания церковно-певческой среды у нас не только в городах, но и в селах <...> Все напевы в этой Литургии – в духе восточноправославной славянской музыки с преобладающим звучанием староболгарского церковного напева, широко использованного, начиная с XVII в., <...> в русском обиходном церковном пении» [4]. Упомянутый здесь «оригинальный староболгарский церковный напев» – болгарский

напев славянских певческих книг – используется, например, в песнопении *Елицы во Христа крестистеся* («по староболгарскому церковному напеву» «из Афонского Октоиха XII в., открытого проф. Смоленским, в аранжировке автора» [4, с. 33]). Национальное по своим интонационным истокам, европейское по форме, литургическое пение в виде авторских композиций, по мнению Д. Христова, призвано стать органичной составляющей частью современной болгарской культуры.

О творческой позиции М. Березовского, который не оставил музыкально-критических работ, свидетельствуют его сочинения. Бессарабские мелодии *Sfinte Dumnezeule, Câți în Hristos, Fie, Doamne, mila Ta*, указание на которые имеются в его Литургии, по-видимому, являются местными одноголосными распевами русской церковно-певческой традиции или ее же многоголосными напевами. Более многочисленную группу многоголосных песнопений Литургии М. Березовского 1922 г. составляют гармонизации мелодий из «*псалтикии*» - другой местной ветви литургического пения. Она представляет собой церковную монодию румынского происхождения, которая появляется в процессе адаптации («румынизации») греческих песнопений в XVIII-XIX вв., на позднем этапе развития византийской традиции в Румынии. Так как источниковедческий анализ литургических сочинений М. Березовского не проводился, сошлемся на авторские указания в тексте печатного издания *Гимнов Св. Литургии*, имеющиеся, например, к песнопениям *Sfinte Dumnezeule 1, 2 и 5 гласов, Crucii Tale 2 гласа* и др.

Национальное своеобразие, которым отличаются *Литургии* Березовского и Христова, определяется не только культурными традициями Болгарии и Бессарабии в целом, но и художественными задачами конкретного исторического периода – становлением профессионализма в музыкальном искусстве, демократизацией процесса музыкального обучения и воспитания, развитием хорового искусства в целом и церковно-певческой традиции – в частности. При всей строгости богослужебного канона, его авторская трактовка двумя разными композиторами, предпринявшими по две творческие попытки каждый, дала разнообразные музыкальные результаты. Отличия проявляются на разных уровнях организации литургического цикла – выбора его типа, хорового состава, отбора песнопений для изменяемой части, выбора литургических первоисточников и методов работы с ними и т.д.

В своей *Литургии Св. Иоанна Златоуста (№ 1)* Д. Христов строго придерживался чинопоследования Божественной литургии, включив только неизменяемые песнопения. Отличительной особенностью этой Литургии является включение *На многая лета, Владыко* архиерейского богослужения, а также песнопения *Возлюблю тя, Господи, крепосте моя*.

№	Жанр	Текст	Староболгарский распев
1.	Великая ектения	<i>Господи, помилуй</i>	№ 9-10
2.	Антифон 1	<i>Благослови душе моя</i>	
3.	Малая ектения	<i>Господи, помилуй</i>	
4.	2-й антифон. ( <i>Хвали душе моя Господа</i> ) Песнь Единородный Сыне.	<i>Слава и Ныне. Единородный сыне</i>	+

5.	Антифон 3 - Блаженства (Блаженны)	<i>Во царствии Твоем. Блаженны</i>	+
6.	Входное	<i>Приидите поклонимся</i>	
7.	Трисвятое	<i>Святый Боже</i>	+
8.	Многолетствие	<i>На многая лета, Владыко</i>	
9.	Аллилуйя после чтения Апостола, слава перед и после чтения Евангелия, с ектенией	<i>Аллилуйя</i>	
10.	Херувимская песнь (Херувимская с триолями. Сочинена в память о покойной К.И., 1905 г.)	<i>Аминь. Иже херувимы</i>	
11.	Просительная ектения	<i>Господи, помилуй. Подай, Господи</i>	
12.		<i>Отца и сына</i>	
	На архиерейской службе	<i>Возлюблю тя, Господи, крепосте моя</i>	
13.	Символ веры	<i>Верую</i>	
14.	Милость мира	<i>Милость мира. Тебе поем.</i>	+
15.		<i>Достойно есть</i>	
16.	Просительная ектения	<i>Господи, помилуй</i>	
17.		<i>Отче наш</i>	
18.	Причастный стих (киноник)	<i>Хвалите Господа с небес</i>	+
19.	Отпуст	<i>Благословен грядый во имя Господа</i>	

В первой из своих Литургий М. Березовский также использует в основном неизменяемые песнопения, с небольшими дополнениями (*Елицы во Христа креститесь, Кресту Твоему, Под Твою милость* и некоторые другие). Но главной особенностью цикла становится многораспевность в виде одного и того же песнопения в разных распевах и местных вариантах распевов, а также включение песнопений других русских авторов – в данном случае Д. Бортнянского. Эти идеи композитор впоследствии разовьет в своей второй Литургии. Приводим состав **Литургии св. Иоанна Златоустого: для трехголосного женского или детского хора М.Березовского по изданию: [6].**

- Великая ектения свящ. М. Березовского
- Антифоны, греческий распев
- Единородный *Сыне*, обычный напев
- *Приидите, поклонимся*
- Трисвятое
- *Елицы во Христа креститесь*
- *Кресту Твоему*
- Прокимны восьми гласов, придворный напев
- Аллилуйя
- Ектения сугубая
- Херувимская песнь Старосимоновская
- Херувимская песнь, греческий распев

- Херувимская песнь, обиходная
- Ектения просительная
- *Верую*
- *Милость мира*, киевский распев
- *Милость мира*, Феофановское
- *Милость мира*, Ярославский распев
- *Достойно есть*, обиходное
- *Достойно есть* (Архиерейское), обиходное
- *Достойно есть*, киевское
- *Отче наш*
- *Хвалите Господа с небес* (Причастен), свящ. М. Березовского
- *Под Твою милость* Д. Боршнянского, переложение свящ. М. Березовского
- *О, Всепетая Мати*, переложение свящ. М. Березовского
- *Заступнице усердная*, Кишиневский распев
- *Благословен грядый*
- *Видехом свет истинный*
- *Да исполнятся*
- *Буди имя Господне*
- Многолетствование

*Гимны св. Литургии для смешанного, мужского хора или 3-голосного однородного хора М. Березовского (1922)* отличаются богатством распевов, многовариантностью песнопений, а также включением заимствованных (гармонизованных или переложенных) песнопений других авторов. Такое наполнение *Литургии* объясняется дополнением неизменяемых песнопений большим количеством изменяемых, праздничных. Так, например, М. Березовским дается не только Трисвятое, но и песнопения господских праздников *Елицы во Христа креститесь* и Воздвижения Честного Креста Господня *Кресту Твоему*. С учетом версий для разного хорового состава количество песнопений Литургии М. Березовского существенно отличается от двух предыдущих циклов, приближаясь по охвату к Литургии Г. Музическу, модели которого, несомненно, следовал его преемник. В таком составе Литургия способна удовлетворить музыкальные запросы самых разных церковных хоров и общин.

*Песнопения Гимны св. Литургии для смешанного, мужского хора или 3-голосного однородного хора М. Березовского* (в целях упрощения схемы версии песнопений для разного хорового состава не указываются, авторские работы выделены полужирным шрифтом):

- **Великая ектения, М. Березовский**
- Антифоны из псалтикии
- *Единородный Сыне*, обычный напев
- *Придите, поклонимся* 2 гл.
- *Господи, спаси благочестивыя*
- **Трисвятое, М. Березовский**
- Трисвятое, бессарабский напев
- Трисвятое гл. 5, 1, 2 из псалтикии
- ***Елицы во Христа креститесь, М. Березовский***
- ***Кресту Твоему, М. Березовский***
- *Кресту Твоему*, бессарабский напев
- *Кресту Твоему*, 2 гл. из псалтикии

- Прокимны воскресные восьми гласов бессарабского напева (первого гласа: *Буди, Господи, милость Твоя на нас, якоже уповахом на Тя* и т.д.)
- **Прокимны воскресные восьми гласов, Бахметев**
- Аллилуйя из псалтиики
- Ектения сугубая
- Ектения заупокойная
- **Херувимская песнь № 1, М. Березовский**
- **Херувимская песнь № 2, М. Березовский**
- Херувимская песнь № 5, Д. Бортнянский
- **Херувимская песнь № 3, М. Березовский**
- Херувимская песнь № 3, Д. Бортнянский
- Херувимская песнь № 7, Д. Бортнянский
- Херувимская песнь, греческий распев, Г. Львовский- М. Березовский
- Херувимская песнь Старосимоновская
- Ектения просительная
- **Верую, М. Березовский**
- *Милость мира*, 5 гл. из псалтиики
- *Милость мира*, сербского напева, А. Кастальский-М. Березовский
- *Милость мира*, М.А. Виноградова
- ***Милость мира*, на литургии св. Василия, М. Березовский**
- ***Милость мира*, на литургии св. Василия Ярославский распев А. Львов - М. Березовский**
- **33 Аксиона, включая:**
- **Достойно есть № 1, М. Березовский**
- **Достойно есть № 2, М. Березовский**
- *Достойно есть*, гл. 5, Попеску-Пасэря
- Задостойник Пасхи, Д. Бортнянский
- *Отче наш* № 1, гл. 5 из псалтиики
- ***Отче наш* № 2, М. Березовский**
- ***Отче наш* № 3, М. Березовский**
- **Перед киноником *Единый свят***
- ***Хвалите Господа с небес* № 1 (Причастен), М. Березовский**
- ***Хвалите Господа с небес* № 2 (Причастен), М. Березовский**
- Концерт *Готово сердце мое, Боже* (Пс 107:2-4)
- Концерт *Скажи ми, Господи, кончину мою* (Пс 38: 5-8, 18)
- Концерт (Пасхальный) *Да воскреснет Бог* (№34) Д. Бортнянского
- Концерт *Слава в вышних Богу* (№6) Д. Бортнянского
- *Благословен грядый* (ответы после киноника)
- *Видехом свет истинный*
- *Да исполнятся*
- *Буди имя Господне*
- Многолетствование
- *Христос воскрес* (несколько вариантов)
- Многолетствование

Все рассматриваемые циклы песнопений предназначены для клиросной церковно-певческой практики и созданы церковными композиторами в строгом соответствии с чинопоследованием литургии. Поэтому дилемма «светское-церковное» (сакральное-мирское) и связанное с ней семантическое поле религиозности (в смысле догматически-

канонической церковности либо личного благочестия) и профанности для них не актуальны.

Музыка обсуждаемых Литургий возникает на пересечении канонических традиций православия, касающихся самой службы разных поместных православных церквей, церковного календаря и собственно музыкального оформления церковных ритуалов. В музыкальном отношении Литургии являют собой высший синтез канонического и авторского: богослужебного канона, церковного жанрово-стилевого канона, с одной стороны, и авторских предпочтений в отборе песнопений, музыкально-певческих традиций и присущих им средств музыкальной выразительности. Стилевая ориентация Литургий обоих авторов отражает особенности локальной церковно-певческой традиции и включает византийский компонент в его адаптированной к национальному контексту форме – псалтического пения на румынском либо болгарском языках.

Состав песнопений в Литургии М. Березовского определяется, несомненно, потребностями местной клиросной практики, предоставляя регентам возможность выбора не только необходимого хорового состава, но и разных вариантов мелодий. Мелодическое многообразие песнопений на один и тот же текст – так называемая многораспевность, как известно, является характерной особенностью православной духовной музыки. В Литургиях М. Березовского упоминаются не только поздние (известные с середины XVII в.) распевы Русской Православной Церкви – болгарский, греческий, киевский (в особенности греческий), местные распевы – бессарабский, сербский, но и монастырские распевы, например, Старосимоновский. На этом фоне привлечение музыкального материала других авторов также является оправданным запросами современной композитору клиросной практики. Кроме того, содержание Литургии (№ 2) М. Березовского отражает ее местную специфику – сосуществование в службе двух церковно-певческих традиций – византийской и славянской, которые можно трактовать на духовном уровне как продолжение заветов преподобного Паисия Величковского. При всем компилятивном характере музыкально-литургического цикла М. Березовского, он имел важное практическое значение, способствуя развитию хоровой певческой культуры и практики богослужебного пения в бессарабский период.

В заключение сравнительного анализа Литургий Д. Христова и М. Березовского суммируем наши наблюдения.

Литургические циклы болгарского и бессарабского композиторов имеют не только *национальное культурно-историческое*, но и *практическое значение* для современности.

Духовные сочинения композиторов для хора относятся к *области церковно-музыкального творчества*. Ни одно из рассмотренных собраний богослужебных мелодий не принадлежит к жанру авторских литургических циклов, распространившихся, начиная с конца XIX (например, Литургия П. Чайковского) и особенно в XX веке.

*Знание церковно-певческого материала*, различных жанров, стилей церковного пения, информированность в области традиции хорового богослужебного пения, профессиональное владение различными приемами хорового письма, сохранение специфики и стилистики церковной музыки (повышенное внимание к тексту и следование за ним в музыкальной композиции, и т.п.) проявилось в духовных сочинениях композиторов.

*Национальная специфика* проявляется на разных уровнях:



- *богослужебном* – православная принадлежность церковно-певческой болгарской или бессарабской традиции, отсутствие интереса к другим христианским традициям, что нередко встречается в творчестве композиторов XX в.

- *культурном* – ориентация на местные распевы – бессарабский или болгарский распев, при этом у Д. Христова ярко выражена убежденная позиция художника;

- *композиционном*: использование мелодий болгарского распева (староболгарского пения), сдержанное отношение к греко-византийским балканским мелодиям; сохранение, следование или воссоздание стилизованных признаков песнопений болгарского распева – у Д. Христова; обращение к распевам русской православной церкви в начале 1900 гг. и использование псалмических мелодий в более поздний период – у М. Березовского;

По *музыкальному материалу* использованные певческие первоисточники в Литургиях Д. Христова и М. Березовского принадлежат трем группам.

- Преобладание славянской традиции или славяно-греческой – обиходного пения, а также поздних распевов РПЦ – киевского, греческого и болгарского (Д. Христов – под влиянием А. Николова – С. Смоленского)

- Менее многочисленные песнопения греко-византийской традиции православного пения (Д. Христов – под влиянием П. Динева).

- Сочинения других авторов – русских и румынских – у М. Березовского.

С точки зрения *отношения к первоисточнику* духовные песнопения Д. Христова и М. Березовского различны; выделяются гармонизации и обработки подлинных мелодий и свободные авторские сочинения на канонические тексты или сделанные по моделям древних церковных мелодий.

### Библиографические ссылки

1. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi* – dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Epigراف, 2002. ISBN: 9975-903-58-4
2. НАУМОВ, А.А. Березовский Михаил Андреевич. **В: Православная энциклопедия** [online]. Москва, 2002, т. 4 [цит. 12 мая 2009], с. 652. ISBN 5-89572-009-9. Режим доступа: <<http://www.pravenc.ru/text/78132.html>>
3. ХРИСТОВ, Д. *Литургия на св. Йоан Златоуст с допълнителни песнопения за смесен хор* (№ 1). София: Изд. авт., [1924].
4. ХРИСТОВ, Д. *Общодостъпна за хорово пение литургия* (№ 2). София: Нотен печат С. М. Стайков, 1934.
5. БЕРЕЗОВСКИЙ, М. *Литургия св. Иоанна Златоуста на 3 голоса по напевам обиходно-обычным и др.* (цензура 1900). Москва-Лейпциг: Изд. П. И. Юргенсона.
6. БЕРЕЗОВСКИЙ, М. *Литургия св. Иоанна Златоуста: для 3-х голосного женского или детского хора по напевам обиходно-обычным и другим.* [Ред.] свящ. Михаила Березовского. Царицыно (Московская область): Православный Центр "Живоносный Источник", 1996.
7. BEREZOVSCHI, M. *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale.* Chișinău: Editura Eparhiei Chișinăului și Hotinului, 1922.
8. ХРИСТОВ, Д. Кое е истинското българско черковно пеене. **В: ХРИСТОВ, Д. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство.** София, 1967, т. 1, с. 286-297.

## PSALMI LUI DAVID ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI TEODOR ZGUREANU

PSALMS OF DAVID IN THE VISION OF COMPOSER TEODOR ZGUREANU

**EMILIA MORARU,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul în discuție expune viziunea compozitorului Teodor Zgureanu asupra Psalmilor lui David, realizată în Oratoriul psalmilor pentru solist Bas, cor pe voci egale și orchestră de cameră. În demersul său, compozitorul a utilizat mai mulți psalmi, printre care psalmii 28:1, 2, 7, 8, 9 și 119:18. În continuare, sunt menționați cei mai prodigioși compozitori care s-au inspirat din tematica psalmilor și sunt reliefate particularitățile stilistice ale fiecărei părți a Oratoriului..*

**Cuvinte-cheie:** psalmi, oratoriu, lucrare pentru solist Bas, cor pe voci egale și orchestră de cameră, lucrare corală cu text sacru, sonoritate armonică, compozitor din Republica Moldova.

*This article exhibit Theodor Zgureanu's vision on the Psalms of David, realized in "The Oratorio of Psalms" for Bass solo, homogeneous choir and chamber orchestra. In his intent, the composer has used several psalms, including 28:1, 2, 7, 8, 9 and 119:18. Below are listed the most prodigious composers who were inspired by the themes of Psalms and are presented the style of each part of the Oratory.*

**Keywords:** psalms, oratorio, work for Bass solo, homogeneous choir and chamber orchestra, choral work on sacred text, harmonic sonority, composer from the Republic of Moldova.

Lucrarea vocal-simfonică *Oratoriul psalmilor* de Teodor Zgureanu merită o cercetare muzicologică amănunțită motivată, atât prin tematica abordată (legată de *Psalmii lui David*), cât și prin limbajul muzical utilizat de către compozitor într-o manieră inedită.

Înainte de a prezenta analiza în detalii, vrem să evidențiem unele realizări componistice ale altor compozitori (din alte perioade și școli de creație), privind tematica în discuție. După cum se știe, David este autorul celor 150 de psalmi biblici, fiind „fără îndoială, unul dintre cei mai mari muzicieni, tocmai datorită priceperii sale de a îmbina vrăjile muzicii cu arta poetică“ [1, p. 45].

La înțelepciunea *Psalmilor lui David* au recurs, mai cu seamă, un număr mare de polifoniști ai epocii Renașterii. Printre ei, enumerăm pe Orlando di Lasso, Andrea Gabrieli, Carlo Gesualdo di Venosa, Clement Janequin, Claude Goudimel, Claude le Jeune ș.a. Astfel, cercetătorii [2] îi remarcă pe Orlando di Lasso care a compus lucrarea *Psalmi Davidis Poenitentiales (Psalmii de pocăință ai lui David)* pentru cinci voci, compusă la München în anul 1580, pe compozitorul Claude Goudimel (1520-1572) cu cele două versiuni de *150 de Psalmi* ai lui David și pe Claude le Jeune cu *Le printemps*, care ilustrează artistic spiritul antic reînviat de Pleiadă și cei *150 de Psalmi* ai lui David.

Creații inspirate de Psalmii lui David au mai compus: G. P. da Palestrina (a utilizat Psalmii 122, 127, 14, 99), G. B. Pergolesi (*Psalmii lui David*) J.S. Bach, G.F. Händel (a utilizat Psalmii 100, 9, 11, 12, 13 ș. a.), B. Marcello, F. Schubert (Psalm 23, 92), F. Mendelssohn-Bartholdy (*Trei psalmi*, op. 78, a utilizat Psalmii 19, 66, 31, 95 ș. a.), F. Liszt (Psalmii 13, 18, 23, 116 ș. a.), J. Brahms (Psalm 13, op. 27), M. Reger (*Psalm 100* pentru cor și orchestră, c minor, op. 106), A. Shoenberg, A. Honegger, I. Stravinsky (*Simfonia psalmilor* pentru cor și orchestră), K. Penderecki (*Psalms of David*, 1958).

Printre compozitorii români, care au abordat această tematică (inspirată de textele biblice), se numără: Ioan Cartu cu *Rugăciune* pentru trei voci egale, versuri din *Psalmul XX*; Paul Constantinescu cu câteva creații semnificative de tradiție bizantină; Dimitrie Cuclin cu *David și Goliat* (1928), *Oratoriu pentru soliști, cor mixt și orchestră* în limbile română, engleză [3, p. 116], *Psalmul XXXVI pentru cor mixt*; Constantin Baciuc cu *Nașterea lui Christ*, oratoriu în patru părți după texte biblice ș. a.

*Oratoriul psalmilor* de Teodor Zgureanu este o realizare contemporană, întrupând opt secțiuni bine determinate prin esența și structura lor poetico-muzicală. Creația propriu-zisă este concepută pentru solist Bas, cor pe voci egale și orchestră de cameră. Centrul divin al oratoriului, în opinia noastră, se edifică pe temelia celor doi psalmi reprezentativi, 28:1, 2, 7, 8, 9 și 119:18, care înglobează următoarele mesaje: „Doamne, către Tine strig. Stânca mea!” și „Deschide-mi ochii ca să văd lucrurile minunate ale Legii Tale”.

Privind în ansamblu acest oratoriu, observăm prezența câtorva linii directorii trasate de compozitor:

- Stabilirea unui cadru religios foarte bine elaborat (selectarea și distribuirea psalmilor este realizată în conformitate cu specificul trăirilor sacrale pe care le emană fiecare psalm în parte);
- Amplificarea dimensiunii dramatice, de la un psalm la altul, are loc în ascensiune;
- Utilizarea unui dispozitiv orchestral redus (orchestră de cameră, preponderent corzile) cu reliefaarea unor combinații timbrale interiorizate, realizate în orchestră, pe de o parte, și combinația cor pe voci egale – solist Bas (contrast timbral enorm), percepută ca relație *Om – Dumnezeu*, pe de altă parte;
- Orientarea discursului muzical spre trăirea unor sentimente religioase, profund exprimate prin: succesiuni de tempo, de contraste dinamice; fluxuri și refluxuri de energie; declamații colective succesive; structuri motivice *glissandi* la instrumente ș.a.

*Oratoriul*, în opinia noastră, cunoaște câteva faze de elaborare, în funcție de principiile reliefate mai sus:

1. *Rugăciune, Iubirea Divină* (I, II), expozitivă;
2. *Îndemnul la pocăință și la supunere* (III), dezvoltare;
3. *Descoperirea Luminii Lumii Lumii* (IV, V), dezvoltătoare;
4. *Recunoașterea lucrurilor făcute de Domnul* (VI), deznodământ;
5. *Conștientizarea păcatului și a mâniei Dumnezeiești* (VII), deznodământ;
6. *Îngenunchere (rugă) și Laudă Domnului* (VIII), final.

Așadar, ținând seama de caracteristicile mai-sus dezvăluite, vom demara discursul nostru cu analiza fiecărei faze în parte, desemnând cele mai importante trasee și mijloace de travaliu componistic.

Pentru cea dintâi fază – *Rugăciune (Iubirea Divină)* – vizualizăm primele două părți ale oratoriului. Menționăm că, deși avem a face cu o creație vocal-simfonică (programatică), părțile oratoriului nu poartă nici un titlu.

Din prima parte a oratoriului, compozitorul anticipă structurile armonice compacte, suprapunerile acordice, straturile sonore și, chiar, blocurile sonore, pe care le vom întâlni, ulterior, în partitura lucrării. Astfel, o primă realizare în acest sens sunt structurile armonico-acordice (suprapuneri de secunde mari și terțe mici) din finalul secțiunii (I), turnate pe cuvintele psalmului 28:9: „Mântuiește, Doamne poporul Tău și binecuvântează moștenirea Ta”.

Începutul celei de-a doua părți (II) a *Oratoriului* beneficiază, de asemenea, de o introducere orchestrală. De această dată, peste suportul armonic disonant al instrumentelor de coarde, compozitorul suprapune fagotul cu o linie melodică distinctă. Profilul acestei monodii cu un caracter doinit se dezvoltă în limitele treptelor alăturate, utilizându-se intervalul secunde mici și mari.

În prima intervenție corală se utilizează frecvent salturile (preponderent de cvintă descendentă), mersul în trepte ascendent și descendent, trioletele (cu evoluție ondulatorie ascendentă și descendentă) și staționările pe sunete lungi, „înțepenite“ în pedale disonante. Pedalele armonice caracterizează atât această secțiune, cât și întreaga partitură. Ele sunt bine elaborate în introducerea orchestrală din secțiunea în discuție și sunt transferate (cu aceeași măiestrie) și în evoluțiile solistice și corale ulterioare. Sonoritatea armonică a acestor pedale (sau straturi sonore disonante) o asociem cu clopotele, singurele în stare (prin sonoritatea austeră a lor) să vestească timpul rugăciunii. Compozitorul le utilizează frecvent (îndemnându-ne la reculegere), creând diverse contraste timbrale și dinamice. De exemplu: orchestră de cameră – cor pe voci egale, fagot – corn englez, solist – cor ș.a. (de natură timbrală), *f - sp, sp - f*. Finalul secțiunii calmează spiritele prin duișoia liniei melodice a fagotului, transmisă ulterior cornului englez.

Partea a III-a a *Oratoriului* (faza a II-a de elaborare – *Îndemnul la pocăință și supunere*), concepută în tempo *Maestoso*, demarează într-o nuanță de *f* (provenită din sonoritatea clusters-urilor redade de pian), contrastând cu nuanța de *pp* din finalul părții precedente. Pe fondalul ecoului de clopote, solistul înaintează vertiginos spre realizarea scopului propus. Clusters-urile revin din când în când, punctând traseul solistic în nuanțe puternice și marcate.

În reperul 12 intervine un procedeu, binevenit în contextul acestei secțiuni, marcând continuitatea firului ei dramatic. Compozitorul semnalează existența unui indiciu de tempo prin recomandarea „declamație frenetică, cu spaimă“, sugerându-ne efectuarea „declamației“ propriuzise prin procedeul *divisi à 2*. Procedeul în discuție este valabil pentru 2 fraze, reliefate de compozitor: „*Toți locuitorii lumii*” și „*Să tremure înaintea lui*” cu intrarea succesivă a partidelor (reiterarea fiecărei sintagme de 4 ori). Orchestra construiește un cluster disonant (sub aspect de pedală), preferându-se intervalul de secundă mică, localizat între partida violelor și cea a violinelor II, între violinele II și violinele I. Efectele acestei modalități sunt „însăimântătoare“ („sfâșietoare“), redade în nuanțe „fortissime“.

Părțile IV și V ale *Oratoriului psalmilor* de Teodor Zgureanu anunță intrarea în cea de-a III-a fază de elaborare – *Descoperirea Luminii Luminii Lumii*.

„*Deschide-mi ochii ca să văd lucrurile minunate ale Legii Tale*” este textul biblic al numărului IV al oratoriului, inspirat după psalmul 119, verset 18. Linia melodică, la început, înregistrează o dezvoltare în salturi (în special, în cvarte ascendente și descendente, fie direct sau prin intermediul sunetelor alăturate) și în trepte, într-un ambitus îngust (de cvartă, cvintă sau octavă), dominant fiind procedeul evoluției în trepte cu un contur sinuos, într-un caracter doinit. Mesajul poetico-muzical al acestei secțiuni predispune la o execuție *molto legato* și *molto espressivo*.

Secțiunea următoare (V) a partiturii evidențiază evoluția solistică a Basului, bazată pe fundamentul orchestral al corzilor. Textul biblic reliefează măreția psalmului 17, versetele 7, 8, 9. Linia melodică a solistului este destul de dezvoltată, expusă, în special, în salturi, dar și în mers treptat. În finalul secțiunii, intervine orchestra (5 măsuri), evidențind structura melodică similară celei anterior menționate (în postludiul cornului englez), redată, de această dată, în

augmentare (pătrimi) și în unison (realizat de: cornul englez, fagot, violinele I și violinele II). Viiolele, violoncelele și contrabasurile oferă suport armonic de pedală (acord de *do minor* fără terță) până unisonul se epuizează.

Structura secțiunii VI implică participarea mai multor componente:

- evoluția orchestrală (introducerea – 3 măsuri);
- evoluția solistică a cornului englez în dialog imitativ cu violinele;
- evoluția solistică a Basului (reperul 22) este dublată de violinele I și se află în dialog imitativ cu fagotul, urmată de interludiul orchestral cu linia melodică la cornul englez;
- evoluția solistică a Basului (reperul 23) cu dublare orchestrală integrală (12 măsuri), parțială (o măsură – violinele I și II) și fără dublare (4 măsuri cu susținere de pedale armonice la orchestră, continuată cu suprapunerea peste această pedală a 3 măsuri (3 acorduri identice) care este realizată de campane (Glockenspiel-ul electric), în gradație dinamică descendentă (*f – mf – p*);
- evoluția corului *a cappella* (reperul 24), în tempo de *Adagio espressivo*, în sonorități grave, în structuri armonice disonante, urmată de intervenția campanelor (3 măsuri), în finalul secțiunii.

Compozitorul a utilizat, în acest caz, psalmul 24 (versetele 1, 2, 3, 4), în care, după cum am considerat în debutul acestei analize, are loc derularea celei de-a patra faze de elaborare – *Redescoperirea lucrurilor făcute de Domnul*.

Partea VII al *Oratoriului* anunță intrarea într-o altă fază de elaborare (a V-a) – *Conștientizarea păcatului și a mâniei Dumnezeiești*. Structura muzicală și concepția dramaturgică a acestei părți are un impact deosebit asupra evoluției lucrării. Caracterul „feroce”, subliniat și în indicația de tempo, stăpânește atmosfera întregii secțiuni.

Numărul propriu-zis se desfășoară după cum urmează:

- introducere orchestrală;
- intervenție declamativă a solistului Bas (reperul 25);
- repetarea introducerii orchestrale (reperul 26);
- intervenție declamativă a solistului Bas (reperul 27), urmată de o punte orchestrală;
- intervenție solistică a Basului (reperele 28 + 29);
- reiterarea introducerii orchestrale (reperul 30);
- intervenție corală (reperul 31), urmată de încheierea solistului Bas în recitativ (reperul 32).

Pentru a accentua caracterul răzbunător al mâniei Dumnezeiești, compozitorul îmbogățește dispozitivul orchestral prin sonoritatea pianului, a tobei mari (Gran Casa) și a tam-tamului. Avalanșele *glissando*-urilor, realizate în orchestră, se raliază, în special, celor doi centri modalii principali – *fa-do*. Tensiunea dramatică se accentuează datorită abundenței configurațiilor de *glissando*, crescând continuu și, spre final, descrescând treptat până la *p*.

Fragmentul se axează pe textul biblic al psalmului 5 (verset 5), psalmul 14 (verset 4 și 5) și psalmul 18 (verset 6 și 7). Astfel, pentru recitativul solistic (reperul 25) compozitorul a ales psalmul 5, verset 5, al cărui conținut și spirit declanșator se pretează, în opinia noastră, acestui procedeu. Structura ritmică a recitativului oferă fiecărei silabe a cuvântului un sunet nedeterminat, cu durate diferite.

Mesajul „*Atunci s-a zguduit pământul*”, în consecință, este potențat de trei ori (același principiu al „trinității”), repetând aceleași structuri sonore. Acestor trei reiterări ale sintagmei

propriu-zise le urmează o alta – „și s-a cutremurat” - în recitativ sau chiar în strigăt (după cum solicită autorul). Ultima silabă a sintagmei în discuție coincide cu lovitura simultană produsă de toba mare și tam-tam în *sff*.

Următoarea construcție muzicală (reperul 32) aduce, pe expresia „*temeliile munților s-au mișcat*”, elemente de scriitură polifonică. Este vorba de intrarea succesivă a partidelor, angrenate treptat într-o mișcare ascendentă (care prefigurează mișcarea valurilor mării pe timp de furtună); prin amplificarea sonorității de la un sunet la altul, se creează o stare înfiorătoare, de clocot. Această expresie, ca și cele interioare, dispune, în concepția autorului, de o reiterare triplă. Expresia „și s-a clătina” vine imediat după epuizarea muzicală a expresiei precedente și este executată în recitativ sau strigăt, fără acompaniament.

În continuare are loc desfășurarea unei atmosfere zbuciumate, facilitată de organizările ritmico-sonore create de orchestră. Din măsura a 3-a, peste acest fundal controversat, solistul pronunță motivația divină (legată de cataclismele dezlănțuite), afirmând: „*pentru că El se mâniase*”. Punctul final este realizat prin lovirea simultană produsă la gong și tam-tam, în *sff*, cu indicația „lunga”.

Partea VIII, ultima, deschide cea de-a VI-a fază de elaborare – *Îngenunchere (rugă)* și *Laudă Domnului*. În acest caz, compozitorul a utilizat psalmii 6 (verset 1, 4), 8 (verset 1) și 150 (verset 1, 2, 6). Prima parte a acestei faze de elaborare – *Îngenunchere* – este anticipată de o introducere orchestrală, constituită din pedală (ison) la violoncele și la contrabasuri, și solo fagot. Această componentă amintește monodia bizantină; partiția solistică conținând o structură melodică specifică.

Remarcăm, în intrările succesive ale partidelor corale, preluarea liniei melodice a cornului englez și, în partiția solistului, a sopranelor și a altistelor, preluarea modificată. Dialogul dintre solist și cor continuă și la reperul 36, susținut de orchestră. Datorită construcțiilor armonice corale (consistente și disonante, conținând suprapuneri de secunde mici, cvinte micșorate ș.a.), liniei melodice solistice expusă în salturi sau în mers în trepte ascendent (cu elan) și intervenției neașteptate a trompetelor, această microsecțiune capătă caracteristici imnice.

În reperul 37 (*Più animato*), debutând cu o introducere orchestrală, compozitorul a utilizat procedeul imitațiilor polifonice și a intrărilor succesive. Astfel, pentru această dezvoltare, autorul preferă structura ritmică a sextoletului (repetat). Traseul evolutiv al acestor intrări este descendent, cu un mers intervalic din cvartă în cvintă. Pe fundalul contururilor melodice succesive sus-amintite, se înregistrează un dialog între solist și cor, răspunsul corului fiind constituit în straturi armonico-acordice.

În a doua măsură a reperului 38, orchestra renunță la suprapunerile sextoletelor, dublând la unison partiția solistică. Astfel, până la reperul 39, solistul va beneficia de dublare, iar corul, de pedală (ison) și dublare armonică la trompete. După potențarea lui *Aliluia*, în ipostază triplă ( $f \rightarrow mf \rightarrow p$ ), interpretat de cor și dublat de trompete, intrăm în următoarea microsecțiune (reperul 39). Episodul în discuție debutează cu unisonul solistului Bas și cor, care este susținut în contratimp pe sunete lungi, de către orchestră (prin „aprobări” construite armonic). Reperul 40 (*Finalul*) potențează (din nou) „*Aliluia*”, în ipostază dinamică triplă ( $mf \rightarrow mp \rightarrow p$ ) și este realizată de cor. Componenta orchestrei se reduce doar la instrumentele cu coarde și înregistrează o descreștere a intensității sonore până la *pp*.

*Oratoriul psalmilor* de Teodor Zgureanu prezintă o valoare incontestabilă pentru istoria artei corale și a celei componistice a secolului al XX-lea din Republica Moldova. Abordarea

tematicii sacre (în special, a *Psalmilor lui David*) a devenit o preocupare majoră pentru mulți creatori. Teodor Zgureanu a realizat o variantă reușită a psalmilor în discuție, trecută prin „filtrul“ unei gândiri componistice mature și al unui suflet profund și sensibil.

### Referințe bibliografice

1. SCHUBART, C. *O istorie a muzicii universale*. București: Editura Muzicală, 1983.
2. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. 1. București: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
3. COSMA, V. *Muzicieni din România*. Lexicon. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1999.

## РЕЛИГИОЗНО-ХОРОВАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

MUZICA CORALĂ RELIGIOASĂ A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN  
PRACTICA CONCERTISTICĂ A INTERPREȚILOR

CHORAL RELIGIOUS MUSIC BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE  
CONCERT PRACTICE OF PERFORMERS

**ЛАРИСА БАЛАБАН,**

конференциар университетар (доцент), доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*Articolul dat vizează studiul unei teme actuale și anume – „Muzica coral-religioasă în creația compozitorilor din Republica Moldova”. Muzica corală religioasă prezintă unul dintre cele mai importante domenii ale culturii autohtone. O atenție deosebită în articol este acordată problemei ce ține de interpretarea creațiilor coral-religioase în practica concertistică. Autorul articolului a colectat informațiile prețioase cu referire la prima apariție în public a lucrărilor semnate de Z. Tkaci, T. Zgureanu V. și N. Ciolac, S. Buzilă, Gh. Ciobanu, D. Kitsenko. Sunt prezentate unele date privind activitatea concertistică a colectivelor corale profesioniste, bisericesti, celor de studiu, de amatori și de copii din Republica Moldova și din străinătate.*

**Cuvinte-cheie:** muzica corală religioasă, interpretarea corală, colective corale, compozitori din Republica Moldova.

*The article considers the research of a topical subject which is „Choral religious music in the works by composers from the Republic of Moldova”. Choral religious music is one of the most important and significant aspects of the national culture. Special attention is given to the problem which refers to the performance of choral religious works in the concert practice. The author of the article has collected precious information referring to the first public presentation of the works by Z. Tkaci, T. Zgureanu V. and N. Ciolac, S. Buzilă, Gh. Ciobanu, D. Kitsenko. Some data about the concert activity of different choirs from the Republic of Moldova and abroad are presented.*

**Keywords:** choral religious music, choir's performance, choirs, composers from the Republic of Moldova.

Христианская духовно-религиозная хоровая музыка - важная составляющая феномена хоровой музыки, как искусства многовекового, с глубокими традициями, которое впитало в себя богатейший опыт церковного пения предшествующих эпох и вместе с тем выработало новые художественные приемы и средства, достигнув к началу XXI века в Республике Молдова определенного расцвета. Религиозное хоровое искусство важно для истории молдавской музыки и как ведущая, если не единственная форма профессионального музыкального искусства на протяжении нескольких веков. Становление молдавской профессиональной музыки на ранних этапах пошло по пути

развития вокально-хоровой культуры. Как и профессиональная музыка Европы, молдавская профессиональная музыка формировалась вначале как музыка церковная, духовная.

Современное хоровое духовное искусство также является неотъемлемой частью национального культурного достояния страны. Его образцы обладают высокой, непреходящей художественной ценностью. Благо процесса взаимодействия музыки и религии как органичного единства не может быть обойдено мыслью художника. Современные молдавские композиторы находят определенные творческие импульсы в сфере церковной музыки, где в полной мере обнаруживается их высокохудожественная ориентация, реализуются принципы и убеждения. Жанры, к которым они обращаются, наиболее полно помогают им в раскрытии их эстетически-нравственной позиции, оставляя тем самым в тени забвения бездуховную отчужденность безверия и сомнений, противостоящих их идеалам.

С точки зрения их художественной и этической ценности интерес представляют работы таких современных авторов, как композитор, музыкант-хоровик Владимир Чолак, сочинивший *Всенощное бдение*<sup>1</sup> (1990), *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Златоуста*<sup>2</sup> (1991), *Реквием*<sup>3</sup> (1995), *Stabat Mater*<sup>4</sup> (1997), *Magnificat*<sup>5</sup> (2004) и др.;

---

<sup>1</sup> *Всенощное бдение* Владимира Чолака не исполнялось целиком, звучали только фрагменты (два номера в исполнении Академической хоровой капеллы Дойна Национальной Филармонии имени Сергея Лункевича и четыре в трактовке Камерного хора Кишиневского Органного зала под управлением Илоны Степан): 14.12.2003 (№4 *Свете тихий*, №10 *Воскресение Христово видевшие*), Академическая хоровая капелла Дойна, соло Корина Грандафиреску, дирижер Владимир Чолак. Место премьеры - Кишиневский Органный зал; 21.10.2006 (№4 *Свете тихий*, №7 *Слава в вышних Богу*, №8 *Хвалите Имя Господне*, №10 *Воскресение Христово видевшие*), Камерный хор Кишиневского Органного зала под управлением Илоны Степан. Место премьеры - Кишиневский Органный зал [1].

<sup>2</sup> *Литургия* Владимира Чолака впервые была исполнена 26 апреля 1994 в Кишиневском Органном зале студенческим камерным женским хором *Ренессанс* под управлением Теодора Згуряну, солисты - Светлана Шибаева, Иван Кваснюк. Другие исполнения *Литургии* Владимира Чолака: периодическое исполнение отдельных частей в рамках богослужений в различных православных храмах и др. христианских церквях Молдовы, Румынии; 06.05.1994, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, Национальный музей истории Молдовы, Кишинэу. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*; 08.05.1994, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, православный храм св. Петра, г. Брэила, Румыния; 09.05.1994, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, театр *Мария Филотти*, г. Брэила, Румыния [2].

<sup>3</sup> Премьера *Реквиема* Владимира Чолака состоялась в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки* в Кишиневском Органном зале в исполнении студенческого камерного женского хора *Ренессанс* под управлением Теодора Згуряну, солистов Н. Курбатовой и В. Драганюк, за роялями Д. Басс и В. Чолак [3]. Затем *Реквием* неоднократно звучал в Национальном музее истории Молдовы, Национальной Филармонии имени Сергея Лункевича, Кишиневском Органном зале, всегда при переполненных залах и необыкновенно хорошем приеме у слушателей [4]. Дата премьеры: 8 апреля 1995 (первая редакция), 6 ноября 2008 (оркестровая редакция). Другие исполнения *Реквиема* Владимира Чолака: 06.11.2008, Камерный хор Кишиневского Органного зала, солисты: М. Радиш, О. Кристя-Стан, дирижер В. Чолак, Кишиневский Органный зал; 14.04.1997, студенческий женский хор Симферопольского музыкального училища имени П.И. Чайковского, дирижер Елена Прокопец, Симферополь (Крымская автономия). Сочинение отмечено премией в Национальном конкурсе композиторов Молдовы в честь 50-летия ЮНЕСКО.

<sup>4</sup> Сочинение *Stabat Mater* Владимира Чолака впервые было исполнено 10 октября 1997 студенческим камерным женским хором *Ренессанс* в сопровождении фортепиано, Дорина Басс – фортепиано, дирижер - Теодор Згуряну. Место премьеры - Кишиневский Органный зал. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. Другие исполнения *Stabat Mater* Владимира Чолака: 12.12.97, студенческий смешанный хор имени Г. Музическу, в сопровождении фортепиано, Ольга Чобану - фортепиано, дирижер Владимир Чолак, Национальный музей истории Молдовы, Кишинэу; 25.03.98, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, Камерный оркестр Национального театра имени Михая Эминеску, дирижер Андрей Дмитриевич, Национальный театр имени



музыкальный деятель, композитор и педагог Геннадий Чобану, автор *Аксиона*<sup>6</sup> (1990) и *Tatăl nostru*<sup>7</sup> (1994); внесший заметный вклад в молдавскую музыку Дмитрий Киценко со своими опусами *O'Veata* (1990), *Mariengebete*<sup>8</sup> (1998) и др.; композитор и музыковед Серафим Бузилэ, создавший *Литургию №1* (1991), *Литургию №2* (1994)<sup>9</sup>; композитор, дирижер и педагог Т. Згуряну, интерес которого к молдавской истории, культуре, к духовной жизни предков - к глубоко национальному, к духовно-божественному, - общеизвестен, результатом чего явились его сочинения: *Оратория Псалмов*<sup>10</sup> (1995), *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Златоуста*<sup>11</sup> (№1) для женского хора (1997), *Оратория Ночь Святого Андрея*<sup>12</sup> (2000), *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Златоуста* (№2) для мужского хора (2010) и другие; мастер хорового письма, многие годы преподававшая курс хоровой аранжировки в *Академии музыки*, композитор и педагог Злата Ткач (*И лишь земля незыблема вовеки*<sup>13</sup>, 1998); Николай Чолак, один из

---

Михая Эминеску, Кишинэу; 17.10.98, студенческий женский хор *Симферопольского музыкального училища имени П.И. Чайковского*, дирижер Елена Прокопец, Симферополь (Крымская автономия).

<sup>5</sup> *Magnificat* Владимира Чолака не исполнялся полностью, звучали только отдельные фрагменты. Дата премьеры - 24 мая 2003. Исполнители: студенческий камерный смешанный хор имени Г. Музическу, дирижер - Владимир Чолак, солисты: Анжела Пихут (сопрано), Ольга Кристя-Стан (меццо-сопрано). Место премьеры - *Кишиневский Органный зал*. Премьера сочинения состоялась в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. 01.10.2006 фрагменты *Magnificat*-а Владимира Чолака были представлены в *Кишиневском Органном зале Камерным хором Кишиневского Органного зала и Национальным Камерным оркестром* под управлением Олега Палымского [5].

<sup>6</sup> Сочинение *Аксион* Геннадия Чобану написано по заказу хора церкви *Înălțarea Domnului*. Впервые исполнено этим хором 05.02.1990 в зале *Молдавской государственной филармонии* (сейчас *Национальная Филармония имени Сергея Лункевича*) под руководством Ирины Чолак.

<sup>7</sup> Сочинение *Tatăl nostru* Геннадия Чобану впервые было исполнено 12.10.1995 в *Кишиневском Органном зале Академической хоровой капеллой Дойна* под управлением Вероники Гарштя.

<sup>8</sup> *Mariengebete* Дмитрия Киценко впервые был исполнен 10.10.1998 г. Исполнители: студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, ансамбль *Ars poetica*, дирижер Олег Палымский. Место премьеры: *Кишиневский Органный зал*. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*.

<sup>9</sup> Отдельные фрагменты *Литургий* Серафима Бузилэ были представлены хоровой капеллой *Молдова* под управлением Валентина Будилевского. Точные сведения об их исполнении отсутствуют.

<sup>10</sup> 4 июня 2001 впервые была исполнена *Оратория Псалмов* Т. Згуряну 11 мая 1996 студенческим камерным женским хором *Ренессанс*, дирижер Т. Згуряну, солист И. Пауленку. Место премьеры: *Национальный театр имени Михая Эминеску*, Кишинэу. 26 мая 1999 произведение было исполнено в *Национальной Филармонии имени Сергея Лункевича* студенческим камерным женским хором *Ренессанс*, детским хором *Трисон* лицея им. Ю. Хашдеу и *Национальным Симфоническим Оркестром Общественной компании "Телерадио-Молдова"*, дирижер Т. Згуряну, солист И. Пауленку. Студенческим хором сочинение исполнялось неоднократно. Об других исполнениях *Оратории Ночь Святого Андрея* Т. Згуряну точная информация отсутствует.

<sup>11</sup> *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Златоуста (№1)* Т. Згуряну впервые были исполнены 10 октября 1997 студенческим камерным женским хором *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, солисты - Г. Токарь, Л. Гуцану, Т. Давид. Место премьеры - *Кишиневский Органный зал*. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. Студенческим хором сочинение исполнялось неоднократно. Об других исполнениях *Гимнов святой Литургии Святого Иоанна Златоуста* Т. Згуряну точная информация отсутствует.

<sup>12</sup> *Оратория Ночь Святого Андрея* Т. Згуряну была впервые исполнена студенческим камерным женским хором *Ренессанс* в сопровождении органистки Анны Стрезевой, дирижер Теодор Згуряну, солисты И. Кваснюк (баритон), Л. Ефтоди (сопрано), Р. Шевчук (меццо-сопрано), Ю. Чалик (тенор). Место премьеры - *Кишиневский Органный зал*. Концерт реализован в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. Студенческим хором сочинение исполнялось неоднократно. Об других исполнениях *Оратории Ночь Святого Андрея* Т. Згуряну точная информация отсутствует [6].

<sup>13</sup> Сочинение *И лишь земля незыблема вовеки* Злата Ткач впервые было исполнено в 2000 году в *Кишиневском Органном зале* хором кафедры дирижирования *Государственного Университета Искусств* (сейчас *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*) под управлением Георгия Косинского.

ведущих специалистов в области хорового религиозного искусства, автор *Литургии*<sup>14</sup> (2001), *Всенощного бдения*<sup>15</sup> (2005), *Церковных гимнов*<sup>16</sup> (2008) и других сочинений.

Современная религиозно-хоровая музыка интересна сосуществованием разных направлений. Творчество одних композиторов вполне традиционно, другие прокладывают новые пути; с одной стороны, наблюдается преемственная связь с многовековой традицией церковной музыки, с другой - происходит обновление музыкального языка и средств выразительности. И дирижерам остается только искать пути к наиболее совершенному исполнению духовной музыки.

Жанры церковной музыки (отдельные части *Литургий*, *Всенощных бдений*, хоровые концерты) композиторов, стоявших у истоков зарождения национальной церковной музыки (Г. Музическу, М. Березовского)<sup>17</sup> и современных молдавских авторов (С. Бузилэ, В. Чолака, Т. Згуряну, Н. Чолака) периодически исполняются в рамках

---

<sup>14</sup> Премьера *Литургии* Николая Чолака состоялась 18 ноября 2001 года в *Национальном музее истории Молдовы*, Кишинэу. Исполнители: студенческий смешанный хор имени Г. Музическу, дирижер Теодор Згуряну, солистка Наталья Роман. Другие исполнения *Литургии* Н. Чолака: периодическое исполнение отдельных частей в рамках богослужений в различных православных храмах и др. христианских церквях Молдовы, Украины, России, Румынии, Италии; 26.12.1999, хоровой концерт *Slăvit să fie Domnul*, хор *Кредо*, дирижер Валентина Болдурат, *Кишиневский Органный зал*; 29.12.1999, *Imnul Heruvic*, хоровая капелла *Молдова*, дирижер Валентин Будилевский, *Кишиневский Органный зал*; 11.05.2003, *Tatăl nostru, Slăvit să fie Domnul*, студенческий камерный хор им. Г. Музическу, дирижер Владимир Чолак, *Национальный музей истории Молдовы*, Кишинэу [7].

<sup>15</sup> 1 октября 2006 состоялась премьера *Всенощного бдения* Николая Чолака. Исполнители: хоровая капелла *Молдова*, студенческий камерный мужской хор имени Г. Музическу, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, солисты И. Кваснюк, Т. Костюк, А. Мунтяну, А. Парфени, Ф. Кишларь, В. Олару. Место премьеры: *Национальная Филармония имени Сергея Лункевича*, Кишинэу. Другие исполнения *Всенощного бдения* Николая Чолака: периодическое исполнение отдельных частей в рамках богослужений в различных православных храмах и других христианских церквях Молдовы, Украины, Румынии, России; 05.10.2004, *Din tinerețile mele*, камерный мужской хор, дирижер Елена Дьяченко, кафедральный собор, Кишинэу; 03.05.2004, *Apărătoarei Doamnei*, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*, Кишинэу; 10.07.2011, *Din tinerețile mele*, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Оксана Филип, Международный хоровой конкурс *Laudate Dominum* (Вильнюс, Литва).

<sup>16</sup> *Церковные гимны* Николая Чолак впервые были прозвучали 26.10.2008. Исполнители: хоровая капелла *Молдова*, студенческий камерный мужской хор имени Г. Музическу, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, солист Ион Кваснюк. Место премьеры - *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*, Кишинэу. Другие исполнения *Церковных гимнов* Николая Чолак: периодическое исполнение отдельных запричастных стихов в различных православных храмах и других христианских церквях Молдовы, Украины, Румынии, России; 27.05.1996, *Хвалите Имя Господне*, студенческий смешанный хор имени Г. Музическу, дирижер Владимир Чолак, *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*, Кишинэу; 29.10.1996, отдельные номера из сборника *Imnuri bisericesti*, студенческие хоры: смешанный имени Г. Музическу и камерный женский *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, *Академия музыки, театра и изобразительных искусств*, Кишинэу; 24.11.1994, *Povățuire după textele lui Ioan Cronștadschi*, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, *Национальный музей истории Молдовы*, Кишинэу; 21.12.2003, *O, dulce sfântă maică*, студенческий камерный женский хор *Ренессанс*, дирижер Теодор Згуряну, *Национальный музей истории Молдовы*, Кишинэу; 06.2010, *O, dulce sfântă maică*, хор *Бельцкого Государственного Университета имени Алеку Руссо*, дирижер С. Козак, Международный хоровой конкурс (Хайновка, Польша); 08.05.2011, *Радоваться мироносицам*, мужской хор церкви *Сретенья Господня*, дирижер Владимир Чолак, церковь *Сретенье Господне* [8].

<sup>17</sup> Образцы сочинений в жанрах религиозно-хоровой музыки оставили также М. Быркэ (1888 – 1975), создавший *Литургию* на псалмические темы (византийские мелодии), для смешанного хора и баса соло; дирижер хора, священник, педагог и композитор А. Кристя (1890 – 1942), автор *Imnele sf. Liturghii, Heruvicul nr.1, nr.2, Tatăl nostru nr.1, nr.2, Mila păcii, Răspunsurile, Ușile pocăinței, Sfinte Dumnezeule, Canonul cel mare, La râul Vavilonului*. К сожалению, исполнители не располагают партитурами духовных сочинений этих авторов, т.к. некоторые были утеряны, другие не публиковались в доступных изданиях. Отдельные части *Литургии* А. Кристя исполняются церковными хорами, фрагменты *Литургии* М. Быркэ - хоровыми капеллами *Молдова* и *Дойна*.

богослужений в различных православных храмах и других христианских церквях Молдовы, Румынии, Украины, России, Италии и др. церковными хорами. Эти сочинения выдержаны в строго религиозном духе и соответствуют канонам написания богослужебной православной музыки.

В современной религиозной музыке сохраняется разграничение между богослужебным православным пением и духовной музыкой, написанной на библейские, церковные тексты, предназначенной для концертного исполнения. Это пение рассчитано уже не на молящегося, а на слушателей, на аудиторию. Параллельно развивается и линия внелитургической духовной музыки. Эта традиция приводит также к появлению ораториальной и оперно-хоровой духовной музыки. Образцами такого рода, написанными на духовные, библейские тексты могут служить сочинения композиторов З. Ткач, Г. Чобану, Д. Киценко, В. Чолака, Т. Згуряну, представленные в концертных программах хоровыми коллективами, с которыми сотрудничают композиторы Республики Молдова в области этих жанров. Хоровые капеллы *Молдова* (под управлением Валентина Будилевского) и *Дойна* (дирижер Вероника Гарштя) осуществили премьерные показы работ *Tatăl nostru* Т. Кирияка и Г. Чобану. Немало духовно-религиозных сочинений в репертуаре хора *Credo*, дирижер В. Болдурат, *Камерного хора Кишиневского Органного зала* под управлением Илоны Степан.

На концертах ежегодно проводимого Международного фестиваля *Дни новой музыки*, основанного в 1992 г. председателем *Союза композиторов и музыковедов РМ* Геннадием Чобану для пропаганды современной академической музыки среди широкой публики, в разные годы прозвучали исполнения таких религиозно-хоровых произведений, как *Реквием* и *Stabat Mater* Владимира Чолака, *Mariengebete* Дмитрия Киценко, *Оратория Псалмов* и *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Теодора* Згуряну, и др. В фестивале *Дни новой музыки* участвуют не только музыканты-исполнители и авторы современной музыки из-за рубежа, но и композиторы Молдовы.

Постоянно усиливающийся интерес к духовно-религиозному проявляется и в содержании концертных программ любительских камерных хоров, которыми были представлены часто исполняемые сочинения молдавских авторов. Это такие коллективы, как лауреаты национальных и международных конкурсов *Камерный хор Дворца культуры профсоюзов* под управлением Ефима Богдановского, *Аллилуйя* (дирижер Лариса Балабан), *Înger Alb* (дирижер Вероника Суружиу), *Рансодия* (дирижер Наталья Барабанщикова), хор *Лиры Государственного университета Молдовы* (дирижер Светлана Веселовская). В репертуаре и других любительских коллективов – таких, как *Кантабиле* при *Экономической академии Молдовы* (руководитель Елена Мариан), *Inspirație* (дирижер Корина Донская), *Vuna vestire* (дирижер Николай Желиховский), *Doinița* (дирижер Светлана Ребежа), *Codreanca* (дирижер Александра Стич), *Reverie* (дирижер Юрий Погор), и др., присутствуют некоторые сочинения религиозной тематики современных молдавских композиторов.

Немаловажной причиной, стимулирующей активное использование хорового жанра в творчестве молдавских композиторов, в частности, религиозно-хорового, является интенсивное развитие хорового исполнительства, как профессионального, так и любительского. Музыкально-хоровая, исполнительская деятельность замечательных музыкантов-хоровиков прошлого - Г. Музическу, М. Березовского - основоположников молдавского музыкального искусства, а также современных дирижеров Т. Згуряну, Н.

Чолака, В. Чолака и др., совмещающих композицию и дирижирование, - не только поддерживала интерес слушателей к музыкальному искусству, в частности хоровому, но и явилась импульсом, который помог автохтонному хоровому пению достичь определенных высот мастерства.

Духовные сочинения представлены в репертуаре хоровых коллективов республики, но в наиболее благоприятных условиях оказались хоровые произведения композиторов, одновременно являющихся и исполнителями - дирижерами, педагогами. В разное время учебными хорами *Академии музыки, театра и изобразительных искусств*: камерным хором *Ренессанс*, хором *им. Г. Музическу*, хором заочного отделения дирижерской кафедры (затем кафедры музыкальной педагогики), возглавляя ее, руководили профессора Н. Чолак, Т. Згуряну, а также доцент В. Чолак и др. В репертуаре этих хоров наряду с западноевропейской и русской классикой значительное место занимала неоднократно исполняемая музыка современных молдавских композиторов, записи которой проводились *Фондом радио общественной компании Телерадио-Молдова*.

Одним из первых хоровых коллективов Молдовы, исполняющих духовно-религиозную музыку еще во времена ее запрета, стал хор *Ренессанс*. Этим хором, а также хорами *им. Г. Музическу* и заочного отделения кафедры были осуществлены **концертные премьеры** многих духовно-религиозных произведений современных молдавских авторов. Среди них – и сочинения композитора и дирижера Т. Згуряну: *Оратория Псалмов*, *Оратория Ночь Святого Андрея*, *Гимны святой Литургии Святого Иоанна Златоуста (Литургия №1 и №2)* и др., исполненные под управлением автора, а также сочинения *Mariengebete* Д. Киценко (дирижер Олег Палымский), *Литургия*, *Реквием*, *Stabat Mater* (дирижер Т. Згуряну) и *Magnificat* В. Чолака (дирижер В. Чолак), *Литургия* Н. Чолака (дирижер Т. Згуряну) и многие другие. В числе первых исполнителей *Всенощного бдения* и *Церковных гимнов* Н. Чолака - студенческие коллективы (*Ренессанс*, хор *им. Г. Музическу*), а также капелла *Молдова* (объединенным хором руководил Т. Згуряну).

Студенческие хоры Академии - постоянные участники и лауреаты многих **национальных и международных музыкальных фестивалей, хоровых конкурсов**. Программы их конкурсных выступлений включали и религиозно-хоровые сочинения композиторов республики, прозвучавшие под управлением таких дирижеров как Н. Чолак, Т. Згуряну, В. Чолак, Г. Косинский, И. Степан, О. Филип, Э. Морару, и др.<sup>18</sup> В июле 2011 г. сочинение *Din tinerețile mele* Н. Чолака было включено в программу, исполненную на Международном конкурсе *Laudate Dominum* (Вильнюс, Литва) студенческим камерным женским хором *Ренессанс* под управлением Оксаны Филипп. Это исполнение было отмечено премией (Grand Prix)<sup>19</sup>.

Религиозно-хоровые сочинения используются в качестве **дидактического репертуара** в хорах и других учебных заведений, таких как *Gloria* музыкального колледжа имени Штефана Няги (дирижеры Онисим Казаку, Олег Константинов, Татьяна Даница, Валерия Дьякону), педагогических колледжей *Alexandru cel Bun* (дирижер

<sup>18</sup> Хор *Ренессанс* (дирижеры Т. Згуряну, О. Филип) – лауреат конкурсов Таллинн'91 (Эстония), Майнхаузен'98 (Германия), Варна'95, '97, '2001, '2003 (Болгария), Кишинэу'95, '2003 (Молдова), Дебрецен'96 (Венгрия), Тур'2005 (Франция), Хайновка'2007 (Польша), Нью-Шатель'2008 (Швейцария), Вильнюс'2011 (Литва). Смешанный хор *им. Г. Музическу* (дирижер В. Чолак) – лауреат хорового конкурса Варна'97 (Болгария). Мужской хор *им. Г. Музическу* (дирижер Э. Морару) является лауреатом конкурсов Варна'2005, '2007, '2009 (Болгария), Белосток'2006 (Польша).

<sup>19</sup> К сожалению, основными источниками финансирования зарубежных выступлений являются негосударственные: личные вложения самих студентов, спонсорские средства.

Анатолий Жиян), *Alexei Mateevici* (дирижер Александр Плекан) и *Сорокского республиканского колледжа искусств* (дирижер Раиса Рымарчук), и т.д. Сочинение *O, dulce sfântă Maică* Н. Чолака было включено в программу выступления хора *Бельцкого Государственного Университета имени Алеку Руссо* под управлением С. Постолаки. В июне 2010 г. его исполнение было отмечено премией Международного хорового конкурса *Хайновские Дни Церковной Музыки* (Хайновка, Польша), где упомянутый хоровой коллектив занял II-е место. В Симферополе (Крымская автономия) *Реквием* В. Чолака прозвучал 14 апреля 1997 г. в концерте студенческого женского хора *Симферопольского музыкального училища имени П.И. Чайковского* (дирижер Елена Прокопец).

Неоднократно исполняемые учебными хорами, представленные любительскими коллективами, периодически используемые в рамках церковных христианских богослужений, религиозно-хоровые сочинения композиторов Молдовы присутствуют в репертуаре и профессиональных, детских хоров.

### Библиографические ссылки

1. УЗУН, Е. «Всенощное бдение» композитора Владимира Чолака. **В: Панорама.** 2010, 15 июн., с. 3.
2. МИЛЮТИНА, И. Литургия... в музее. **В: Вечерний Кишинёв.** 1994, 16 мая, с. 3.
3. БОГДАНОВСКИЙ, Е. Хоровая премьера. **В: Независимая Молдова.** 1995, 15 апр., с. 4.
4. ПОЖАР, С. Диалог с Богом. **В: Кишиневские новости.** 1996, 20 дек., с. 3.
5. СТОЛЯР, З. Концерт, который мы давно ждали. **В: Столица.** 2006, №71(731), 14 окт., с. 3.
6. POPUȘOI, L. Compozitorul Teodor Zgureanu a realizat un oratoriu după un roman autohton. **In: Jurnalul Național,** 2001, 9 iun., p. 4.
7. ДЕРКАЧ, Т. Духовная потребность. **В: Столица.** 2001, 26 дек., с. 3.
8. БАЛАБАН, Л. Лейтмотив восхваления неба, или тень будущего. **В: Moldova. Ser. nouă. Publicație social-culturală și de arte.** 2008, nr. 11/12, p. 68-71.

## VIII. Muzica vocală de cameră

### INTROSPECȚIE ÎN ARTA LIEDULUI ENESCIAN

#### INTROSPECTION IN ENESCU'S MASTERY OF LIED

#### LĂCRĂMIOARA NAIE,

profesor universitar, doctor,

Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

*Being the holder of the inner creative spirit, the piano is the voice, the confession and keeper of the most pure and divine artistic consciousness. Its lyrical sound unveils amazing sensations which transcend space and time reaching a deeply mystical side of perceiving the art of music and its virtuosity. The Romanian composer George Enescu manages to synthesize the technical rigor of the claviers with its gentle melodiousness creating a priceless piece of work. The composition of “Seven Songs on Clement Marot's poetry” contemplates on the essence of the Renaissance reviving its sublime atmosphere in a mellifluous chamber music. He mastered the musical vibrations with ingenuity and inspirational vibe perpetuating an invaluable artistic legacy.*

**Motto:** “Geniul este un trandafir cu foi de aur  
El crește numai într-un potir de aur”  
(Mihai Eminescu)

„**Pianul**, instrumentul infinitelor mărturisiri de contemplație (transfigurare) sonoră, cerne truda virtuozității zilnice, ca ofrandă adusă geniului creator. E unic în comentariu, viu, mereu prezent, creator de *décor*, de atmosferă, de colorit, de zăugăvire sonoră a celor mai delicate imagini ori tumultuoase și temerare izbucniri, e confidentul marilor destăiniri lăuntrice și nostalgia omului de a ieși din timp. Disciplina lui științifică, modelează fantezia atât în planul *Permanenței* cât și al spațiului *Istoriei muzicale*. Aristocrația exprimărilor sale e argument de forță și îl apropie de *Arta Pură*. Substanțialitățile sale infinite, rod al inspirației divine ori bogăției vieții și naturii înconjurătoare, au suscitât în decursul timpului interesul numeroșilor artiști instrumentiști și compozitori. Toți au fost preocupați de latura expresivității sale, de înnobilarea și catifelarea sunetului său în diferite ipostazieri artistice precum: *vocalizante* (Sergei Prokofiev, Piotr Ilici Ceaikovski) sau *orchestrale* (Franz Liszt), *poetizante* (Franz Schubert, Robert Schumann, Frederic Chopin), *picturalizante* (Claude Debussy, Maurice Ravel) ori *religioase* (Johann Sebastian Bach). Modulațiile creațiilor lor sonore au constituit cea mai nobilă mărturie a sincerității artistice, a perenității lor în timp și spațiu.”[1, p. 48-49]

În prelungirea celor afirmate mai sus vine și creația miniatural vocal-instrumentală a maestrului nostru drag George Enescu despre care Mihail Jora spunea următoarele:

*„Enescu era un liric, un hipersensibil. Lucrările sale sunt zămislite din meditație, din visare și din suferință, fiind aproape confidențiale. Elanurile sublimite ale inimii capătă subțirimi nebănuite. Iată de ce ascultătorul, înainte de a iubi această muzică, trebuie să facă efortul de a o înțelege. Dar efortul acesta duce mai întâi la întâlnirea cu o minunată îmbinare între tehnică și inspirație”* [2, p. 13]

Copleșit de generozitatea timbral-camerală a *pianului*, *rege al instrumentelor muzicale*, Enescu îi conferă acestuia aura nobiliară, investindu-l cu o cromatică afectiv-senzorială demnă de penelul unui maestru. Liedurile sale (cele *Șapte Căntece pe versuri de Clement Marot* scrise în 1907-1908) concentrează în sonoritate camerală fiecare vibrație de sensibilitate poetică proprie spiritului renașcentist al Franței Margueritei de Navara și conduc preocuparea

interpretului spre obținerea unei cantabilități rafinate, necăutate, neconvenționale. Profunzime mereu ascunsă sub emblema genialității, arta pianistică enesciană declamă însușirea unui impecabil tușeu ușor, moale, catifelat, într-o dinamică curgătoare și perfect controlabilă din punct de vedere al egalizării sonore. Harul trinitar al inspirației sale (pianist, violonist, compozitor) ne convinge și ne răsplătește mergând dincolo de armonia duhului cosmic. Pianistul, interpret al unor astfel de pagini camerale are nevoie în egală măsură atât de înzestrare pictural–coloristică cât și de virtualități infinitezimal camerale–pianistice, și aceasta pentru că asemenea unui bijutier, Enescu șlefuieste fiecare notă muzicală oferindu-i strălucire diamantică în funcție de poziția, valoarea și aportul ei estetic în contextul pânzei sonore camerale. Cu o meticulozitate aproape ”farmaceutică”, Enescu picură parfum și originalitate ambiental-camerală renescentistă într-o cromatică expresivă foarte densă, micile detalii plasticizând în mod fericit întreaga alură incantatorie a ciclului cu mantie prozodică marotienă de secol XVI.

Poetica enesciană transparentă, diafană și cantabilă ”*pierzându-și complet legătura cu viața normală, rămâne sub [mrejele] emoției*”- așa cum singur se confesă însuși autorul acestor pagini camerale.

*„Arta de a cânta melodii acompaniate, pur și simplu, de pian, este cu totul alta, arta cu o vastitate de mijloace, de o selecționare de elemente care se înrudește cu arta desenului japonez, alegând n simplitatea liniei pe cea menită să convingă pentru că exprimă o sinteză. Această știință este strâns legată de clipă fiind, în adâncimea expresiei, mai importantă ca minutele dintr-o arie de operă. Fiecare clipă înscrie o nuanță, o intenție psihologică, cu ajutorul cuvintelor care au rolul de a modela cântecul, de a-i desăvârși sensul. Un compozitor este cu atât mai prețuit cu cât melodia este mai îngemănată cu vorba, mai oglindită în ea. Nu trăiește una fără alta, fără a aduce un serios prejudiciu armoniei artistice. În forma liedului tot ce lipsește în exterior trebuie regăsit și împlinit înăuntrul cântecului. Expresiile se succed rapid, variat după exigența compozitorului. Munca, pentru a obține un rezultat valabil, nu poate fi unilaterală. Din contra, se cere o ageră atenție la orice inflexiune sonoră, la fiecă modulație, o cântăreală farmaceutică în dozajul coloritului, precum și o diversitate în modul expresiei care interzice monotoniei să se instaleze”*[3, p. 300-301]

Întregul apanaj de “*metafore*” expresive propuse de compozitor înspre “*desghiocare*” scenică trebuie să vizeze în primul rând latura interpretativ-creatoare, care depășește grafica formală, simbolismul muzical al partiturii. Pentru a transcende esența durabilului artei creatoare, interpretul muzical (asemenea poetului ce-și “*acordează*” lira, pictorului ce “*mângâie*” cu penelul tonurile de culori, ori balerinului ce pătrunde miezul mișcării corporale sau arhitectului ce-și armonizează alternanțele verticale), “*îmbrac*” simțirea și gândirea compozitorului până la totala contopire într-un gest firesc de abandonare de sine și îmbrățișare a construcției “*simfonice*” de modulațiuni și fluidități sonore. Fiecare deget al mâinii păstrează darul de expresie al tușeului. Undele muzicale împlinesc proporția coloritului cameral într-o poveste luminată de fulgerul inspirației. Arta aceasta enesciană, delicată, subtilă și rafinată cere inteligență atentă la fiecă nuanță, mult gust și potențial de răscolire sufletească, și aceasta pentru că Pianul, adâncește și împlinește într-un mod perfect elocința literară oferindu-i demnitate deplină.

*„Trăim sub semnul perfecțiunii, spune Enescu. Ni se cere în fiecare seară câte o sonată perfectă fără nici o notă falsă... Or, perfecțiunea care pasionează pe atâția, pe mine nu mă interesează. Ceea, ce e important în artă este să vibrezi și să faci pe ceilalți să vibreze... Ședințele de înregistrare pe discuri au fost întotdeauna pentru mine o calamitate, din pricina*

greșelilor care rămân gravate în ceară pentru veșnicie și a obligației de a reîncepe o față de disc fiindcă o alterează o eroare tehnică, pe când din punctul de vedere al interpretării ea este pe deplin satisfăcătoare” [4, p. 21].

Expresia cea mai nobilă a perfecțiunii enesciene, se reflectă în însăși actul de interpretare artistică care, conform preceptelor pianistului și pedagogului S. Tausig, ar trebui să vizeze:

„a) **execuția obiectiv corectă**, adică bazată pe cea mai minuțioasă analiză de formă și structură de care ține neapărat citirea condusă prin analogie - printre rânduri a indicațiilor de interpretare mai subtile, aparent neesențiale și din această cauză nu întotdeauna indicate în mod expres în text de autor;

b) **execuția obiectiv frumoasă**, adică luând în considerare legile acustice atât ale instrumentului cât și ale eufoniei în general, care se obține de atâtea ori numai prin nuanțările dinamice cât mai combinate ale vocilor singulare chiar și în consonanțele cele mai simple, într-un fel mereu organic polifon sau policrom;

c) **execuția subiectiv interesantă**, (cu restricția împlinirii prealabile a primelor postulate) adică o redare liberă, mprumutând întregii expuneri, pe cât posibil, caracterul improvizăției momentane, farmecul discursului liber” [5, p. 16].

Bogat în imagistică sonoră, capabil de introspecții adânci în arta camerală vocal-instrumentală, PIANUL i-a oferit compozitorului, potențial de noblețe spirituală într-un fel cu totul aparte.

„**Găsea pe claviatura pianului** - (maestrul nostru drag de la Liveni) - **timbrul orchestral**, expresivitatea temelor era răscolitoare, se ajuta uneori cu glasul lui cald, de bariton, gradația nuanțelor minuțioase cu crescendo-uri oceanice și scăderi vibrând ca la vioară; **transfigura pianul**. Asistam la o adevărată dramă lirică, vedeam personajele evoluând pe scenă, auzeam pătimășele cântece ale Sieglindei, Brunhildei și strigătul lui Siegfried, plin de triumfală tinerețe. Eram cu toții transportați în mitologia furtunoasă transpusă de genialitatea unei interpretări unice. O tăcere plană ca întunericul nopții când se topea ultimul acord. Maruka interzicea aplauzele, iar după Wagner, și comentariile. Lumea rămânea nemișcată un timp, apoi unul din obișnuiții casei se ridică, se apropia de Maruka, îi săruta mâna și după el defilau în tăcere toți musafirii. **Singur, Enescu rămânea nemișcat la marginea divanului, înalt, enigmatic, adunat în puterile lui lăuntrice cu o înfiorătoare răbdare, despărțit de toți prin aura geniului**” [3, p. 71].

Fidel spiritului enescian în tot ceea ce s-a numit polifonie de culori, finețe și timbralitate orchestrală Theodor Grigoriu, într-o adâncă reverență și deosebită venerație față de maestrul de la Liveni, statornicește peste timp cu probitatea faurului substanța orchestrală a celor “**Șapte Cântece pe versuri de Clément Marot**”.

„Am considerat - spune compozitorul - **extrem de dificil acompaniamentul respectivului ciclu, nu din cauza notelor propriu-zise, ci pentru că paleta lui de culori este extrem de bogată și pretențioasă (...). Am urmărit o culoare dominantă pentru a sugera o muzică veche de ev mediu francez, în care timbrul de oboi și corn englez să prevaleze asupra celui de clarinet, coardele să evoce violele da gamba, iar harfa să sune ca un instrument mai primitiv, prin introducerea cu frecvență a unei sonorități «prés de la table» (aproape de cutia de rezonanță.) (...)** Pentru a fi mai clar, timbrurile instrumentale au sute de nuanțe și ponderi sonore, de la sunete catifelate la sunete aspre, fiecare registru al instrumentelor aduce la rândul său alte culori, intensitatea le modifică, tehnologia culorilor timbrale nu e simplă, ea cere poate același



*efort ca și pictorului, care își alege cu finețe nuanțele ce le așterne pe pânza tabloului.” [6, p. 427-430].*

### Referințe bibliografice

1. NAIE, L. *Curs de pian*. Ed. a 2-a. Iași: Editura Artes, 2009.
2. JORA, M. *Gânduri despre arta și viața muzicală din trecut și de azi*. **In:** *Muzica*. 1960, nr. 2.
3. DELAVRANCEA, C. *Dintr-un secol de viața*. București: Editura Eminescu, 1988.
4. RADULESCU, M. *Violonistica enesciana*. București: Editura Muzicală, 1971.
5. VOILEANU-NICOARA, A. *Contribuții la problematica interpretării*. Cluj: Editura Media Musica, 2007.
6. GRIGORIU, Th. *Muzica și nimbul poeziei*. București: Editura Muzicală, 1986.

### ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА (I): К ПРОБЛЕМЕ ГИПЕРТЕКСТА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI PE VERSURI DE AGNESA ROȘCA (I): DESPRE PROBLEMA HIPERTEXTULUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI

VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI FROM THE LAST YEARS BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY (I): ON THE HYPERTEXT PROBLEM IN THE COMPOSER'S CREATIVITY

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

profesor universitar, doctor în studiul artelor  
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

*Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă primul studiu analitic despre ciclurile vocale „Soare de toamnă”, „E dorul apă vie” și „Ție” pe versurile poetesei moldave Agnesa Roșca. Aceste compoziții pot fi tratate ca un macrociclu cu trăsăturile de hipertext. Problemele propuse pentru discuție se examinează prin prisma muzicologiei contemporane ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine precum și sub aspectul istoric al studierii creației târzii a compozitoarei.*

**Cuvinte-cheie:** Zlata Tkaci, compozitori din Republica Moldova, poetesa moldavă, Agnesa Roșca, ciclu vocal, hipertext, romanță.

*This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci and represents the first analytical study of her last vocal cycles „Autumn Sun”, „Is Yearning the Water of Life” and „To You” on verses by the Moldovan poetess Agnesa Rosca. These compositions may be treated as a macro-cycle with some features of a hypertext. The problems proposed for discussion are examined from the musicological point of view as a phenomenon of the individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the historical aspect of studying of the composer's latest creation.*

**Keywords:** Zlata Tkaci, composers from the Republic of Moldova, Moldovan poetess, Agnesa Roșca, vocal cycle, hypertext, romances.

В 2011 году исполнилось пять лет со дня внезапного ухода из жизни композитора Златы Моисеевны Ткач – мастера, оставившего нам обширное наследие в самых разных жанрах. Одним из любимых ею был жанр романса, очень часто входящего составной частью в вокальные циклы разного рода. К созданию вокальных циклов композитор не раз обращалась на протяжении всей своей жизни, как в области детской музыки, так и в

опусах, адресованных взрослым. Опираясь при этом на разнонациональную и разноязычную поэтическую основу, на стихи переводные или авторские, она не делала поначалу различий между мужской и женской поэзией. Однако ближе к концу дней в ее душе пробудился особый интерес к лирике, выходящей из-под пера женщин-поэтесс – Эмили Слезингер, Мирославы Метляевой, Агнесы Рошка. Особенно прочным и плодотворным оказался ее творческий союз именно с Агнесой Рошка, чья поэзия питала ее креативные замыслы при создании не только камерно-вокальных, но и хоровых сочинений. Более того, несколько светлых по характеру хоровых миниатюр Злата Моисеевна создала на стихи и мужа Агнесы Рошка, талантливого поэта Владимира Руснака, человека очень энергичного и оптимистичного по натуре. Трогательная, ничем не омраченная - поистине «лебединая» привязанность друг к другу этих двух супругов-поэтов во многом и определяла общую атмосферу стихов Агнесы Рошка, о которой после ухода поэтессы из жизни в 2009 году и публикации посвященного ее памяти сборника стихов Владимира Руснака *Fără tine: În amintire a Agnesei Roșca* [1] критик Алёна Зуза писала: «Наполненная весной, поэзия Агнесы Рошка напоена чувством любви и мудростью, стремлением к жизни и мыслями о постоянном созидании добра. Глубоко национальная, нагруженная размышлениями о смысле существования, ее поэзия впечатляет богатством оригинальных идей, философских суждений, множеством этических проблем, затрагиваемых художественно ярко и сильно, с особой красотой. Это поэзия о бессарабской земле и небе, поэзия жизни и правды, поэзия, которая несет в себе «пламя любви» (перевод наш - Г.К.) [2, p. 8]<sup>1</sup>.

Лирика Агнесы Рошка привлекала Злату Ткач именно этим острым ощущением красоты родной природы, гармонии внешнего и внутреннего мира человека, глубиной психологического погружения в образ, побудив ее в последние годы жизни к созданию трех вокальных циклов на стихи поэтессы, занявших особое место в ее творчестве и образовавших своего рода *макроцикл*. Для Златы Моисеевны не стала препятствием особая метафоричность поэтической речи Агнесы Рошка – композитор прекрасно владела молдавским языком, родным для нее, наряду с русским и идиш. Ей вообще был близок мир молдавской поэзии, свидетельством чему стал, в частности, и созданный в 80-е годы и соответственно озаглавленный вокальный цикл «Из молдавских поэтов», к которому она позже снова вернулась, выполнив оркестровую версию партии аккомпанемента – во многом, возможно, потому, что в нем на первом плане стояли романсы, воспевающие родной край и ориентированные на более широкую аудиторию.

На сей раз, однако, когда в 2003-м, 2004-м и 2005 гг., один за другим, из-под пера Златы Ткач вышли вокальные циклы *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* и *Ție* (все на стихи Агнесы Рошка), композитор придала своим вокальным миниатюрам более камерный, интимно-личный характер. Не исключено, что это было обусловлено острым чувством одиночества и мыслями о приближении смерти, которые ее обуревали. Их усиливала и утрата одного за другим ее друзей и сверстников, и особенно тяжело переживаемое ею трагическое событие ее личной жизни – кончина её мужа и друга, Ефима Марковича Ткача.

---

<sup>1</sup> В оригинале: „Primăvărată, poezia Agnesei Roșca mustește de dragoste și înțelepciune, de dor de viață și gânduri de făurire permanentă a binelui. Profund națională, grea în sensuri de trăire, poezia ei impresionează prin bogății de idei originale, prin meditațiile filosofice, prin multitudinea problemelor etice abordate prin forța artistică de o frumusețe deosebită. Este o poezie de pământului și cerului basarabean, o poezie a vieții și adevărului, o poezie ce poartă „flacăra iubirii” [2, p. 8].

Первые два из этих циклов были опубликованы в сборнике романсов на слова поэтов Молдовы Златы Ткач *Soare de toamnă*, вышедшем в последний год жизни композитора [3]. Сам же цикл *Soare de toamnă* прозвучал на совместной презентации одноименного сборника и сборника *Dos glekele* на стихи еврейских поэтов, состоявшейся в Малом зале Национальной филармонии 17 мая 2005 года (проводить эту презентацию довелось автору этих строк). Последний же цикл - *Ție* - был опубликован почти сразу после смерти композитора, в сборнике *Flacăra iubirii*, в 2006 году [4], увидев свет исключительно благодаря неопределимым усилиям поэтессы Агнесы Рошка, посвятившей своей подруге написанное в ее память стихотворение и включившей в данное издание тексты тех своих стихов, которые уже были отобраны композитором для дальнейшей работы (о чем свидетельствовали закладки, сделанные Златой Ткач в книге *Măsura de mărgăritar* – последнем сборнике, подаренном ей Рошкой). Ноты этого цикла романсов Златы Моисеевны напечатаны здесь в виде факсимиле, воспроизводящего рукописный оригинал. А 18 мая 2006 года сборник *Flacăra iubirii* был представлен в Кишиневе в Большом зале Академии музыки, театра и изобразительных искусств на памятном вечере *Zlata Tkaci. In memoriam*, где также состоялся небольшой концерт и прошли выступления ее коллег и учеников.

Сложившийся в результате трехлетнего труда *макроцикл* на стихи одного автора очень показателен в плане характеристики позднего творчества композитора. Он, на мой взгляд, имеет немало признаков объединения в единое целое по принципу *гипертекста*. Как известно, данный термин был введен в 1965 году Тедом Нильсоном для обозначения «текста ветвящегося или выполняющего действия по запросу». В литературоведении гипертекст рассматривается как такая форма организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними [5]. Стихи Агнесы Рошка в циклах Златы Ткач также представлены композитором не в той линейной последовательности, в какой они были опубликованы. Композитор конструирует из них целое, допускающее исполнительские варианты, придавая им, однако, некую системность – как в плане охвата общей идеей содержательного характера (хотя и без непосредственной сюжетной связи), так и путем специально обозначенного посвящения («Агнесе Рошка. Моей подруге», - пишет она в нотах цикла *Ție*), а также за счет интертекстуальных связей.

Чтобы обосновать этот тезис, необходимо прежде всего обратиться к проблеме выбора композитором поэтических текстов для своих романсов и оценки их потенциальных ресурсов. На мой взгляд, отправной точкой для рассуждений по этому поводу могло бы послужить высказывание московского музыковеда Ларисы Гервер, предложившей понятие *совокупного поэтического текста* в романсовом творчестве композитора. Применяя его в целях изучения природы мифа, автор пишет: «Для осуществления мифологической реконструкции не обязательно наличие сквозного текста. Часто рассматривается тот или иной корпус текстов» [6, с. 65]. Далее у нее «речь идет о стихотворениях различных поэтов, которые в разное время и по разным поводам были отобраны композитором» [6, с. 65], однако, на наш взгляд, если говорить обо всей совокупности текстов как о *гипертексте*, возникающем при наличии определенных связей между составными его частями, принадлежность их перу одного и того же поэта вовсе не обязательна.

Используя это понятие, можно и все творчество композитора, взятое в общей совокупности его сочинений, также можно рассматривать как *многоуровневый гипертекст*, особенно при наличии в нем внутренних перекрестных, корреляционных ссылок. Понятия как *гипертекста*, так и *совокупного поэтического текста* вполне приложимы и к оценке явлений отдельного периода творчества композитора, в том числе и при использовании им при создании своих романсов некоего корпуса поэтических текстов одного и того же автора – только в этом случае связующие нити между составляющими данного текста оказываются более прочными и заметными. Отбор стихов, безусловно, происходит согласно эстетическим установкам и предпочтениям композитора, отражая созвучность его мировоззрению и творческому поиску в музыке стихов и образа мыслей поэта.

Эта мысль развивается и у Л. Гервер: «Когда-то тот, кто сочинял стихи, создавал и музыку к ним. Однако в вокальном творчестве нового времени картина иная. Создавая музыку для пения, композитор ищет слово, которое должно выразить его мысли и чувства» [6, с. 65]. Данное наблюдение, конечно, не ново, и оно касается не только жанра романса: у той же Златы Ткач «корпус» используемых стихов включает и тексты хоров, вокальных циклов для детей и взрослых, а также вокально-инструментальных произведений и оперных либретто. Поэтому лучше говорить о более масштабной проблеме – когда гипертекст начинает характеризовать особенности поэтического видения мира композитором, реализуемого на основе слова поэта через собственный музыкальный замысел. Как указывает Л. Гервер, «поэтические тексты, к которым на протяжении своего творческого пути обращается композитор, образуют «единую книгу» (Хлебников), хотя бы потому, что они отобраны из бесконечного мира поэзии и введены в состав иного – малого, также поэтического мира вокальных сочинений данного композитора» [6, с. 65].

Представляется чрезвычайно важным именно такой – широкий подход к оценке явления гипертекста, когда оказывается необходимым сочетать анализ и поэтического, и музыкального ряда, проследив их соотношение. «Самым мощным средством объединения, - пишет музыковед, - является, конечно, музыка. Однако волею композитора стихотворения в новом для них контексте оказываются «зарифмованными» друг с другом. Обнаруживается близость персонажей и ситуаций, настойчивая повторяемость мотивов. Поэзии романсов и песен данного автора – скольких бы поэтов она не объединяла – присуще единство мировосприятия, в ней присутствует некая картина мира» [6, с. 65-66].

Злата Ткач, обращаясь в своих последних вокальных циклах к поэзии Агнесы Рошка, в плане содержательном нередко прибегает в своем выборе именно к таким – «рифмующимся» между собой текстам. В частности, для этого она акцентирует излюбленные ею слова-лейтмотивы, устанавливающие между романсами интертекстуальные связи. Такой прием она не раз использовала и раньше – как, например, в своих вокальных циклах на стихи еврейских поэтов (назову хотя бы циклы «Колокольчик» на стихи Моисея Лемстера и «Чай со звездами» на стихи Овсея Дриза). В циклах на стихи Агнесы Рошка своего рода символами становятся для нее слова *солнце* и *свет* (в том числе и свет «за порогом жизни»), *звезды* и *водяные валы*, *огонь* и *пламя*, *жара* (и жар души), *осень* как время года и как этап человеческой жизни, как сумрачная пора позднего возраста, с его несколько отстраненным видением мира. *Осеннее солнце* –

символ, вполне отвечавший ее самоощущению последних лет жизни, и стал центром первого вокального цикла - *Soare de toamnă*, открывшего триаду названных выше романсовых циклов, и, на мой взгляд, ставшего титульным для всего этого макроцикла.

Прочтение стихов Агнесы Рошка, безусловно, выполнено Златой Ткач творчески свободно: метафоры, найденные поэтессой, не обязательно акцентируются в музыке, музыка идет скорее за чувством и, одновременно, следует в своем развитии законам музыкальной формы. Заметна тенденция ухода от строфичности текста, чему способствует и обращение к репризным формам – чаще трехчастным, то есть более закругленным и замкнутым, по сравнению с использованными поэтессой конструкциями стихов. Кантилена, присущая романсовой лирике, не ставится во главу угла, и песенная мелодика легко переключается на речитатив, с его относительно заостренными интонациями. Единство настроения, свойственное стихотворному источнику, нередко нарушается, в результате чего музыкальное развитие дробится, насыщаясь дополнительными контрастами. Пульсация стихотворной речи вступает в активное взаимодействие с музыкальной ритмикой, в том числе и по принципу «встречного ритма» (Е. Ручьевская), пропорции стихотворных стоп видоизменяются за счет привносимых композитором буквальных или видоизмененных повторов вычленяемых фрагментов поэтической строки, с помощью активных темповых изменений, введения «говорящих» пауз.

На последнюю группу приемов, на мой взгляд, следует обратить особое внимание, поскольку они говорят об ином способе переживания художественного времени композитором: в отличие от поэта, она живет в своем, музыкальном времени, где несколько иные законы, чем в «чистой» поэзии. Здесь хочу сослаться на интересные выводы, сделанные композитором Михаилом Кокжаевым в его исследовательском труде *Топология музыкального пространства* [7]. Автор подчеркивает: «К факторам, влияющим на структуру музыкального времени, можно отнести также и темповые изменения в музыкальном процессе. Любые ускорения или замедления темпа исполнения, его резкая смена или даже метрические преобразования влекут за собой либо постепенные, либо мгновенные временные смещения. Наиболее парадоксальным является время музыкальных пауз. Если пауза расположена в одной из звуковых линий, то движение других реально присутствующих голосов сообщает ей некую иррациональную энергетику «завукового» музыкального пространства. Паузирование же всех линий одновременно (генеральные паузы) приводит к двойственному эффекту восприятия: с одной стороны – это временное торможение, точка остановки времени, но с другой возникает противоположное ощущение: инерция предшествующего движения прорывает акустический вакуум паузы и наполняет слушательское сознание энергетикой завукового отражения установившихся до прерывания реально-звукового потока временных пульсаций. И чем динамичней звуковой разбег, тем энергичнее антивуковое «зазеркалье» паузы. Именно поэтому всегда подобные приемы (особенно в симфонической музыке) вызывают чувство смятения – эмоциональный всплеск, связанный с полярной двойственностью ощущений» [7, с. 51].

Не следует забывать, что и в ряду барочных риторических фигур пауза во всех голосах (то, что называется *генеральной паузой*) наполнялась особым смыслом, воплощая фигуру умолчания (*aposiopesis*) [8, с. 75]. В этом плане в вокальной речи она играет не менее важную роль, чем в симфонической музыке, о которой пишет М. Кокжаев.

Впрочем, он как композитор-практик многое оценивает, по-видимому, через свой собственный творческий опыт, опираясь на личные жанровые предпочтения.

В том же, что касается Златы Ткач, она всегда придавала огромное значение воссозданию свойственного только ей индивидуального ощущения пульса времени. Переломы настроений она также часто связывает со сменой темпов, с переменной или асимметричной метрической пульсацией и, наконец, с яркими, значимыми по своей драматургической роли паузами. Примеры тому можно найти и в упомянутых нами последних ее вокальных циклах, где паузы не только связаны с ритмом человеческого дыхания – они выявляют индивидуальный характер развития в партии солиста, в ее соотношении с аккомпанементом, они предваряют кульминации или, напротив, позволяют «домыслить» их значение, они устанавливают границы формы и порядок расположения тематических реплик. Особенно выразительно выглядят в ее нотах *ферматы на тактовой черте* – своего рода «непрописанные» паузы во всех голосах.

В цикле *Soare de toamnă* такого рода обозначение встречается перед репризой во втором романсе – *Stele negre*, где сама реприза начинается со слова-символа *Soare*, и, по-видимому, делает рельефней роль этого символа. В третьем, титульном романсе из этого цикла – *Soare de toamnă* – тот же прием призван подчеркнуть идею исчерпания энергии, спада – и вновь он вводится перед репризой. Во втором цикле – *E dorul apã vie*, состоящем всего из двух ярко контрастных по характеру романсов, композитор выставляет знак ферматы над *заключительной* тактовой чертой первого романса, *O razã de soare* – видимо, с целью ярче выявить его связь со вторым, последующим номером, создав атмосферу ожидания. В финальном же романсе – *Ți-e inima de piatrã* – прием ферматы над тактовой чертой использован дважды – вначале перед репризой, в которой происходит восстановление первоначального темпа (*Tempo primo*), а затем перед краткой кодеттой-дополнением, где предшествующее укрупнение длительностей и вторжение хоральной фактуры служит своего рода отступлением, придавая особую энергетику возвращающейся после строгих хоральных аккордов моторной формуле.

Число подобных примеров «значимых пауз» можно пополнить и на материале третьего цикла на стихи Агнесы Рошка – *Ție*, однако и это, и более конкретный музыкальный анализ всех трех циклов – задача отдельной статьи. В завершение же настоящего очерка добавим к уже сказанному главные выводы. Первый из них – в том, что столь настойчивое и последовательное обращение Златы Ткач к жанру вокальной музыки и, в частности, к форме вокального цикла (а, тем более, на стихи одного и того же автора) в последние годы жизни свидетельствует о некоей сконцентрированности на определенном круге настроений и мыслей, отражающих ее психологическую и эстетическую установку как в аспекте возрастных особенностей, особой самопогруженности, так и с точки зрения оценки жизненных событий. Мироззрение художника, окончательно сложившееся, творческие импульсы, обретшие для нее первостепенную значимость (она очень хотела еще многое успеть) – вот что, на мой взгляд, побудило ее писать на данном жизненном этапе не отдельные романсы, а концептуально взаимосвязанные циклы. И то, *каким* композитор увидела свое прочтение стихов Агнесы Рошка, позволяет установить связь между их художественным творчеством. Стихотворения Агнесы Рошка – своего рода *портрет* поэтессы – были близки ей той интимной нотой, что слышится в каждой поэтической строке, что и реализовалось в форме некоего «сверхцикла» романсов, которые составили, если можно

так сказать, и *автопортрет самого композитора*. И хотя Злата Ткач всегда по-своему трактовала избираемые ею для своих романсов стихи, но здесь как нигде убедительно она сумела сохранить при этом главную идею – идею воплощения переживаний и настроений, свойственных *женской* натуре, впечатлительной и ранимой, несущей груз жизненных испытаний, умудренной временем, но одновременно не утратившей пыл и чистоту души. Сделав главной героиней этих романсов *Женщину* и, соответственно, поручив в них вокальную партию женскому голосу, она воспроизводит в них ритм своего женского дыхания и собственный голос – голос, который никто из тех, кто слышал ее пение при показе ею новых вокальных сочинений, никогда не забудет.

### Referințe bibliografice

1. RUSNAC, V. *Fără tine: În amintire a Agnesei Roșca*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2010.
2. ZUZA, A. *Sposedanii la altarul de taină. În amintirea poetei Agnesa Roșca*. **In: Timpul**. 2010, 10 iun., p. 8.
3. ТКАЧ, Z. *Soare de toamnă*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005.
4. *Flacăra iubirii: Romanțe. Muzică: Zлата Tkaci. Versuri: Agnesa Roșca*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. *Гипертекст*. В: Википедия: Свободная энциклопедия [online]. Режим доступа: <<http://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%E8%EF%E5%F0%F2%E5%EA%F1%F2>>.
6. ГЕРВЕР, Л. Совокупный поэтический текст романсового творчества композитора как объект мифологической реконструкции. В: *Миф. Музыка. Обряд*. Москва, 2007.
7. КОКЖАЕВ М. *Топология музыкального пространства*. Москва: Издательский дом «Композитор», 2004.
8. ЗАХАРОВА О. *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы*. Москва: Музыка, 1983.

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ МАМОТА (К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ НАД ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ)

CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE LUI EUGEN MAMOT (PROBLEMATICA COMPONISTICĂ ÎN LUCRUL ASUPRA TEXTULUI POETIC)

EUGEN MAMOT'S VOCAL CHAMBER WORKS (COMPOSITIONAL ISSUES IN THE WORK UPON THE POETIC TEXT)

### ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*Articolul reprezintă o analiză a creațiilor vocale de cameră ale compozitorului Eugen Mamot. Sunt menționate procedeele de bază utilizate de către E. Mamot în abordarea și tratarea textului poetic. Lucrarea cuprinde observații asupra tematicii, ideilor și imaginilor artistice, folosite de compozitor în creațiile vocale de cameră. Se enumeră lista autorilor versurilor și se dă o apreciere a transformărilor, cărora este supus textului poetic. În centrul atenției autorului sunt cele 15 romanțe, scrise pe tot parcursul activității componistice a lui Eugen Mamot.*

**Cuvinte-cheie:** *Eugen Mamot, compozitor din Republica Moldova, muzica vocală de cameră, poezie națională, romanță, textul poetic*

*The paper represents an analysis of the vocal chamber creations of the composer Eugen Mamot. The basic procedures applied by E. Mamot in the work on poetic texts are mentioned in the paper. The present work includes remarks upon the theme, ideas and artistic images used by the composer in the*

*vocal chamber creations. The list of the authors of the rhymes has been specified and a characterization of the transformations to which the poetic text conforms has been presented. The writer focuses on those 15 romances written by Eugen Mamot throughout his composition activity.*

**Keywords:** *Eugen Mamot, composer of the Republic of Moldova, chamber vocal music, Moldova national poetry, romances, poetical text.*

Евгений Мамот является одним из тех композиторов Республики Молдова, чье творчество отличается жанровым разнообразием. Среди всего объема его сочинений выделяются хоровые, камерные и симфонические опусы [1, с. 187 - 203]. При этом основу составляют произведения для детских хоровых коллективов: обработки народных мелодий, а также оригинальные композиции на стихи молдавских поэтов. Второй по значению жанровой сферой творчества Е. Мамота является камерная музыка: инструментальная и вокальная. Среди инструментальных опусов композитора следует назвать пьесы для фортепиано, сочинения для скрипки, кларнета, саксофона и ансамбля скрипачей в сопровождении фортепиано, произведения для струнного квартета. Экспериментируя в более крупных жанровых формах, композитором созданы увертюра и ряд пьес для симфонического оркестра, кантаты для различных хоровых составов, солистов и симфонического оркестра.

К сочинению камерно-вокальных произведений Е. Мамот впервые обратился в конце 80-х годов XX века. Тогда появились его вокализ и шесть романсов: *Птица желаний*<sup>1</sup>, (*Pasăre de dor*), *Мэрицишоры* (*Mărțișoare*), *Звезда молодости зовет* (*Cheamă steaua tinereții*), *Дойна* (*Doina*), *Осень* (*Toamna*), *Родина* (*Patrie*). Последние камерно-вокальные опусы: *Учитель с сединою в волосах* (*Învățător cu dalbe plete*), *Мне бы достаточно* (*Mi-ar fi deajuns*), *Чувствую, как теряю тебя* (*Eu simt cum te pierd*), *Если бы я сказал тебе* (*Dacă ți-aș spune*), *И зовут меня журавли* (*Mă cheamă cocorii*), *Давай утаим от мира* (*Hai lumii s-o taceam*), *Foicică, doi bujori, Уйди, грусть, в пустую долину* (*Du-te dor în valea sacă*), – были созданы после длительного перерыва: в 2009–2011 гг.<sup>2</sup> Таким образом, между ранними и поздними романсами композитора существует большой временной разрыв – около 30 лет, на протяжении которых основное внимание Е. Мамот сконцентрировал на хоровой музыке.

Несмотря на такую временную рассредоточенность, камерно-вокальное творчество Е. Мамота характеризуется стилевым единством, которое проявляется во всех сторонах организации материала: в работе с литературными первоисточниками, в трактовке средств музыкального языка.

Так, в выборе поэтических текстов Е. Мамот постоянен: он использует исключительно произведения национальных поэтов. При этом композитор предпочитает творчество поэтов-современников: Штефана Лозие, Григория Виеру, Семиона Гимпу, Стелианы Грамма, Николая Маткаша. К стихам некоторых из них Е. Мамот обращается неоднократно, творчество других привлекает его лишь единожды. Например, находясь в долголетней дружбе с Н. Маткашем, Е. Мамот однажды получил от него в подарок сборник авторских стихов. Некоторые из них композитор решил положить на музыку и сделать, таким образом, ответный жест поэту. Так в 2009 г. были созданы романсы *Если*

<sup>1</sup> Здесь и далее – перевод с румынского языка на русский наш – Т. К.

<sup>2</sup> К сожалению, некоторые рукописи романсов Е. Мамота оказались безвозвратно утеряны, и на сегодняшний день можно с точностью говорить о 15 сочинениях данного жанра.



бы я сказал тебе (*Dasă ți-aș spune*) и Зовут меня журавли (*Mă cheată cocorii*), в 2010 – Чувствую, как теряю тебя (*Eu simt cum te pierd*), а в 2011 – Давай утаим от мира (*Hai lumii s-o tacem*). Отдавая дань памяти безвременно ушедшей из жизни Ст. Грамма, композитор сочинил в 2009 году, к юбилею поэтессы, музыку на ее стихи *Учитель с сединою в волосах* (*Învățător cu dalbe plete*) и *Мне бы достаточно* (*Mi-ar fi deajuns*).

Естественным для Е. Мамота был интерес к стихотворениям Г. Виеру: как поэту, так и композитору свойственно тяготение к миру детей. Известно, сколь велико значение Г. Виеру в развитии молдавской детской литературы. Не случайно также и Е. Мамота, автора многочисленных хоровых сочинений для детей, считают «отцом» национальной детской хоровой музыки. Так, на тексты Г. Виеру возникли камерно-вокальные произведения Е. Мамота *Мама* и *Осень*.

К стихотворению В. Руснака *Родина* (*Patrie*) Е. Мамот обратился в 1985 г., когда в общественной идеологии резко возросло чувство национального самосознания и патриотизма. В *Родине* Е. Мамота привлекло выражение чувства любви к отечеству, а также восхищения богатствами и красотами родного края.

На стихи Шт. Лозие Е. Мамотом была написана вокальная миниатюра *Мэрцишоры* (*Mărțișoare*). По словам самого композитора, ему хотелось создать такое произведение, в котором можно было бы показать колорит народных молдавских мелодий. Стихотворение Шт. Лозие как нельзя лучше соответствует данному замыслу, повествуя о праздновании традиционного для молдавского народа праздника весны, связанного с обычаем дарить мэрцишоры.

Еще одним автором, на чьи стихи Е. Мамот сочиняет вокальную музыку фольклорной ориентации, является А. Чокану. Романс *Звезда молодости зовет* (*Cheată steaua tinereții*) на текст А. Чокану появился спустя короткое время после создания романса *Мэрцишоры*, поэтому интонационно-мелодически оба произведения очень близки.

В последних двух своих камерно-вокальных сочинениях: *Foicică, doi bujori* и *Уйди, тоска, в пустую долину* (*Du-te dor în valea sacă*), – Е. Мамот проявил интерес к стихотворным формам молдавского фольклора. В основу романсов легли народные слова<sup>3</sup>.

В своих камерно-вокальных произведениях Е. Мамот раскрывает различные темы, идеи и образы. Чаще всего композитора привлекает любовно-лирическая тематика. Ей посвящены несколько романсов. Так, *Pasăre de dor* на слова С. это пейзажная зарисовка, в которой лирические воспоминания и тоска любви отождествляются с грустью осенних изменений в окружающей природе. В сочинении *Eu simt cum te pierd* на стихи Н. Маткаша изящно, посредством богатых эмоциональных и психологических оттенков, воплощены тонкие душевные переживания, связанные с потерей и поиском любимого человека. В другом произведении на слова Н. Маткаша *Hai lumii s-o tacem*, автор обращается к любимой с просьбой утаить свою пылкую страсть от всего мира, чтобы сберечь свои чувства, как самый ценный подарок судьбы.

---

<sup>3</sup> Нельзя упускать из внимания тот факт, что к этому времени у Е. Мамота накоплен достаточно серьезный опыт по обработке народных мелодий и песен. Это проявилось как в крупных вокально-симфонических жанрах – кантате *Посиделочные песни* (*Cîntec de șezătoare*), так и в музыке, написанной для хора – *Ты приходи, родной, приходи* (*Să-mi vii, ruiule, să-mi vii*), *Бэтушика* (*Bătușică*), *Свадебная песня* (*Cîntec de nuntă*), *Ильяна-красавица* (*Fa, Ileană-Duduleană*), и др.

В последние годы Е. Мамоту оказалась близка идея философского размышления о жизни и смерти. В романсе *Mă cheamă cocorii* образы природы передают настроение человека, оказавшегося наедине со своими мыслями и переживаниями в последние моменты бытия. Перед его глазами жизнь проходит, словно кадры из фильма: пейзажи солнечного лета сменяются картинами зимнего оцепенения. Значительность происходящего усиливается символистическими сравнениями: девушка в белом одеянии призывает в светлые дали, к жизни, девушка в черном манит в неизведанное темное пространство. Мысли о необъятности жизни и времени нашли воплощение и в романсе на стихи Ст. Граммы *Mi-ar fi de-ajuns*, в котором отражено мироощущение человека, воспринимающего себя как единую часть вселенной и размышляющего о жизни и смерти.

Естественной для камерно-вокального творчества Е. Мамота стала и тема учительского призвания, раскрываемая в романсе *Învățător cu dalbe plete* на стихи Ст. Грамма. По-видимому, эта тема оказалась близкой композитору по своей сути, так как на протяжении всей своей жизни, с юных лет и по сегодняшний день Е. Мамот неразрывно связан с педагогической деятельностью. *Învățător cu dalbe plete* – это романс-воспоминание о школьных годах, пронизанный чувством уважения к пожилому учителю.

Как уже упоминалось, небезразличными композитору оказались пафосно-патриотические идеи, которые нашли свое отражение в камерно-вокальном произведении *Patrie*. По своему содержанию и мелодическому строению данное произведение может быть названо гимном-одой Родине.

Анализ названных камерно-вокальных сочинений Е. Мамота показывает, что, работая над поэтическим текстом, композитор в разной степени его трансформирует. Чаще всего структура музыкальной конструкции определяется стихотворной формой: строка текста укладывается в рамки музыкальной фразы, поэтическая строфа (обычно - катрен) является композиционной основой для куплета, написанного, как правило, в форме периода, а общая схема романсов определяется понятиями *куплетная* или *куплетно-вариационная* форма.

Единственным произведением, поэтический текст которого остался неизменен, является романс *Învățător cu dalbe plete* на стихи Ст. Грамма. Стихотворение поэтессы содержит 4 строфы ( $a+b+c+d$ ). В музыке у Е. Мамота они решены как два куплета, каждый из которых написан в простой двухчастной форме ( $a+b+a+b$ ).

Обычно же композитор вносит некоторые изменения в текст. Минимальные сводятся к добавлению отдельных слогов или слогосочетаний к исходному тексту. К примеру, в романсе *Cheamă steaua tinereții*, каждый куплет завершается вокально-инструментальной кодой, в которой хор на слог *la* вокализирует основную мелодию на фоне фортепианного сопровождения.

Иногда Е. Мамот прибегает к повторению поэтических строк с целью усиления их художественного воздействия. Так, в романсе *Patrie* поэтический текст дополнен еще одной строкой (*Numai tu, țara mea*), утверждающей главную поэтическую идею сочинения. В романсах *Dacă ți-aș spune*, *Mă cheamă cocorii* повторены две последние строки каждой строфы, что также указывает на их ключевое значение.

В некоторых произведениях, отталкиваясь от четко выраженных стихотворных катренов, композитор создает куплетную форму типа *zanep – prinev*, выделяя один из катренов в качестве неоднократно повторяемого припева и чередуя его с изменяемым по

тексту запевом. Примером могут служить романсы *Hai lumii s-o tacem*, *Cheamă steaua tinereții*, *Mi-ar fi de-ajuns*, *Pasăre de dor*.

В камерно-вокальных произведениях на стихи Н. Маткаша композитор подвергает первоначальный текст более существенным изменениям. Например, в сочинении *Eu simt cum te pierd*, вторая поэтическая строфа отсутствует, в названии вместо *Și simt cum te pierd*) предлог *și* заменяется местоимением *Eu* (*Eu simt cum te pierd*), внутри самих стихов композитор добавляет к авторскому тексту свои собственные слова. Подобным образом Е. Мамот поступает в романсе *Dacă ți-aș spune*, в котором к началу некоторых поэтических строк добавлены слоги *hai* и *măi*, в других строках в незначительной степени изменен текст.

Совсем иначе трактуются стихи Г. Виеру, к творчеству которого Е. Мамот обратился в романсах *Дойна* и *Осень*. Первое из них в оригинале называется *Мама* и является детским стихотворением, состоящим из двух четверостиший. Композитор полностью меняет структуру текста приемом неоднократного повторения стихотворных строчек в различной последовательности. Так образуются два куплета-эпизода, завершающиеся вокализом на гласную *a*.

Таким образом, Е. Мамот очень требовательно подходит к выбору стихов для своих романсов и тщательно работает с отобранными поэтическими текстами, чтобы они полностью соответствовали его художественной идее.

#### **Библиографические ссылки**

1. СЮБАНУ-СУНОМЛИН, И. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

## ***IX. Creația muzicală națională în procesul didactic***

### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ГАВРИИЛА МУЗИЧЕСКУ**

#### **IDEELE PEDAGOGICE ÎN MOȘTENIREA LUI GAVRIIL MUSICESCU**

#### **PEDAGOGICAL IDEAS IN THE CREATIVE HERITAGE OF GAVRIIL MUSICESCU**

**МАРГАРИТА ТЕТЕЛЯ,**

доцент, кандидат пед. наук,

Бельцкий Государственный Университет им. Алеку Руссо

*În articol se cercetează aspectul pedagogic al creației muzicologice și componistice a marelui compozitor Gavriil Musicescu. Articolele sale, publicate la sfârșitul secolului XIX în revista „Arta”, reflectă problema studierii și valorificării folclorului în procesul educației muzicale în școala generală. Această idee este marcată ca una centrală în toată activitatea muzical-pedagogică a lui Gavriil Musicescu.*

**Cuvinte-cheie:** arta corală, cultura muzicală, educația muzicală, folclor muzical, Gavriil Musicescu.

*The paper describes Gavriil Musicescu's creation, whose name is associated with the flowering of choral art in the Moldovan music culture. Tested sources can state that, together with his composition and choral conducting activities, G. Musicescu paid much attention to education and training at school. His articles in the magazine "Arta", published in the late 19th century, reveals the problem of studying folk music in the light of the demand for musical education in school and that of identifying the artistic value of folk music. The main idea of his musical and pedagogical creativity is using folklore as the main core of musical education and the promotion of fundamental principles for its implementation in the musical-pedagogical process. Another pedagogical idea of G. Musicescu is associated with the aesthetic education of students by means of choral art, to which the composer dedicated a significant part of his artistic career. The article identified the importance and originality of G. Musicescu's pedagogical ideas and stated that the composer, for the first time in the late 19th century, raised the musical training and education in national schools to a qualitatively new level.*

**Keywords:** choral art, music culture, music education, folk music, Gavriil Musicescu.

Видный представитель молдавской музыкальной культуры конца XIX века Гавриил Музическу, наряду с композиторской деятельностью, значительную часть своего творчества посвятил вопросам организации музыкального образования и воспитания: учитель музыки в Духовной семинарии города Измаила, затем в «нормальной» (педагогической) школе и в женском лицее в Яссах, профессор Ясской консерватории, где впервые создаёт хор, уделяя много времени его развитию.

В 1885 году Г. Музическу выступает на страницах журнала *Arta* со статьёй *Naționalism sau cântece populare*, в которой рассматривает проблему музыкального фольклора в свете требований музыкального воспитания в школе, выявляя художественные ценности народной музыки.

Будучи преподавателем консерватории, Г. Музическу постоянно интересовался постановкой музыкального воспитания и образования в начальных и средних школах. По инициативе и под наблюдением педагога, ученики окончившие его класс гармонии, преподавали музыку в нескольких школах г. Яссы. Сам Г. Музическу внимательно следил за их педагогической деятельностью, помогая советами и составляя практический курс

хоровой музыки, который позже служил многим поколениям в плане „ознакомления с теорией и для практических упражнений” [1].

В связи с проблемой воспитания и образования школьников нужно отметить пособие *25 cântece pentru 1, 2, 3, 4 și mai multe voci...*. В этот сборник, наряду с обработками народных мелодий, включены крупные хоровые произведения, связанные с торжественными датами в истории румынского народа. Как большой специалист в области хорового искусства, Г. Музическу создаёт *Музыкальную хрестоматию* для I – VIII классов с коллекцией хоров. Все эти хоры были весьма популярны и успешно использовались в школьной практике.

Обращаясь к проблемам музыкального образования народа, Г. Музическу выступает в Яссах летом 1884 года на ежегодной конференции учителей музыки, где говорит о необходимости записи церковных гимнов и народных песен с помощью современной нотации и о предоставлении этих материалов в распоряжение педагогов начальных школ для занятия и методического руководства. Насколько глубоко проникли в народные массы его произведения для хора, доказывает тот факт, что в первые годы XX столетия песня *Fiii României* звучала во всех школах, входила в репертуар лэутаров, а песня *Măi, stejar* была одним из немногих доступных школьникам истинно художественных произведений, среди большого количества ненужных в то время песен, заполнявших программы музыкального воспитания и образования.

Много работал Г. Музическу над созданием основ научной классификации и систематизации музыкальных явлений, особенно произведений „натуральных”, то есть созданных безымянными народными творцами. Эти идеи изложены в его докладе *Интегральное видение музыкальной жизни*, прочитанном в 1884 году на ежегодной выставке достижений и в котором Г. Музическу изложил свою концепцию о роли музыки в социальной жизни, о её психологических истоках и о связи музыки с жизнью человека. „Она тесно связана с человеком, сопровождает его повсюду, как в тяжёлые, так и в хорошие времена” [2, р. 96].

Определенное внимание Г. Музическу уделяет организации системы преподавания музыки в школе. Понимая воспитательную роль музыки, он в письме, адресованном инспекторам министерства образования, критикует отсутствие предмета „музыка” в учебных планах начальных школ. „Во всех цивилизованных странах, особенно в Германии, обучение музыке начинается в первом классе и продолжается до Университета. У нас же, в сельских школах не преподаётся совсем, а в городских – только в средних классах. Распространение музыки в народе диктуется временем. Для достижения этой цели, то есть, распространению музыкальной культуры в народе, самым своевременным было бы обучение музыке – в практическом виде – в начальных сельских и городских школах” [3, р. 15].

Другой важный момент в музыкальном обучении и воспитании, на который Г. Музическу обращает внимание в своей статье *Muzica în popor* – это создание единого песенного репертуара для детей. В первую очередь он предлагает составить коллекцию народных песен, доступную для восприятия детьми. Наряду с мыслями о репертуаре эта статья содержит ряд идей о воспитательной ценности музыки, которые сопровождаются многочисленными историческими музыкальными примерами. „Кто из цивилизованного мира – спрашивает он, - не убедился в том, что музыка является самым необходимым элементом облагораживания человеческого характера? Даже в самые далёкие времена

народы, которые прогрессировали в цивилизации, рассматривали обучение музыке как что-то неразрывное с культурой народа. Ликург, законодатель Спарты, в целях формирования сильных граждан предписывал всем гимнастические упражнения, а Солон, правитель Афин, чтобы иметь своих граждан благородными патриотами, ввёл обязательное обучение музыке” [4, р. 21].

В этих высказываниях Г. Музическу ещё раз подтверждаются идеи о роли музыки как основного фактора формирования личности и её значения в учебно-воспитательном процессе. В этой же статье Г. Музическу излагает ценные мысли по содержанию музыкального воспитания в старших классах школ, гимназий и лицеев. Основным ядром содержания музыкального воспитания должен стать фольклор, народные песни. Он уделял много времени исследованиям в области фольклора. В памятной записке от 30 августа 1890 года, направленной Министерству народного образования, Г. Музическу пишет: „Понимая ценность народных песен, культурное значение этого музыкального жанра, а так же положительные результаты, вызванные систематическим распространением этого вида искусства, я решил собрать маленькую коллекцию этих песен, записанных прямо из уст народных исполнителей, а затем гармонизовать в тех тональностях, в которой они исполняются народом. Я начал заниматься этим ещё с 1874 года” (через два года после того, как он стал профессором консерватории) [4, р. 22].

В памятной записке сформулированы те принципы, которыми руководствуется исследователь музыкального творчества народа, осознаёт возможности и понимает ценность своего искусства. В её тексте поднимают следующие проблемы: 1) народная песня как фактор общественного и национального воспитания; 2) запись песен из уст народа; 3) сознание художественной ценности народной песни; 4) её обработка и гармонизация; 5) лады народной музыки.

По предложению Василия Александри, Румынская Академия в 1883 году проявляет инициативу в деле собирания и публикации музыкального фольклора, учредив за самое полное собрание национальных песен премию в размере 5.000 лей. Соответствующая информация проявляется в прессе, однако первым и единственным деятелем культуры, который откликается и обсуждает серьёзно эту проблему, оказывается Г. Музическу. Он публикует в журнале *Arta* статью, симпатично озаглавленную *5.000 lei noi*, где ставит 3 вопроса: 1) какое значение может иметь коллекция народных песен?; 2) могут ли меры, предпринятые академией привести к поставленной цели?; 3) что ещё необходимо предпринять в этом направлении?

Г. Музическу предлагает проконсультироваться у компетентных музыкантов и выясняет, каким требованиям должно отвечать подобное собрание песен. В те времена господствовало убеждение, будто музыкальный фольклор должен публиковаться в виде мелодий с фортепианным аккомпанементом. Г. Музическу понимает, к каким последствиям это может привести. С одной стороны, он задаёт вопрос, как следует представлять песню – „одноголосно или с аккомпанементом”, а с другой – пытается решить, „оставить ли песни в ладах, в которых они существуют, или подчинить их современному мажору или минору” [5, р. 34].

Это прямо касается проблемы гармонизации народных мелодий, которая и сегодня горячо обсуждается композиторами и музыковедами. А в качестве практической меры Г. Музическу предлагал запись народной музыки осуществлять постепенно, в течении года или двух, по районам, пока не будет создано представление о молдавском

национальном музыкальном фольклоре. Дискуссии продолжались, но никаких практических действий не последовало.

Вот почему в следующем году Г. Музическу снова выступает на страницах журнала *Arta* со статьёй под названием *Naționalism sau cântecele populare*, в которой рассматривает проблему музыкального фольклора в свете требований музыкального воспитания в школе. Он вносит новый вклад в выявлении художественной ценности народной музыки, решительно выступая против тех, „которые, желая прослыть знатоками, заходят далеко – так далеко, что без стеснения отрицают все достоинства наших народных песен” [6, р. 17].

Со свойственным ему темпераментом, Г. Музическу клеймит эту позицию, стремится развеять сомнения в высоких достоинствах народного творчества и заканчивает статью следующим призывом: „Принимая во внимание всё, что нам говорят учёные, музыканты, государственные деятели, патриоты, знающие цену национальной музыке, необходимо чтобы именно они, носители всего молдавского, перешли от слов к делу и начали поддерживать, выявлять и нести народу всё, что создаётся им в области материальной и интеллектуальной, ибо одно дело говорить, а совсем другое - делать” [6, р. 20].

И он переходит к делу. В этом же номере журнала, открываемом вышеупомянутой статьёй, публикуются три мелодии: *Văleanca*, *Vine știuca de la baltă*, *Moșulică*, записанные Г. Музическу в фортепианном изложении с выделенной мелодией и скромным аккомпанементом. Публикация открывается прекрасно гравированным названием *Melodii populare culese și armonizate de G. Muzicescu*. Каждая мелодия сопровождается указанием места, где она поётся и именем того, кто её напел, например: „Песня исполняется в округе Роман, записана от Никиты, лэутара из села Кырлиджи”. Редакция журнала добавляет, что эти мелодии являются частью коллекции Г. Музическу, „что эти мелодии подлинные, именно такими их услышал тот, кто записал, добавив только гармонизацию или аранжировку аккомпанеента” [6, р. 21]. Так впервые в истории музыкальной педагогики Молдовы появляются подлинно научные и продуманные собрания народных песен, которые основываются на новом подходе к подбору лада и тональностей в гармонизации народной песни.

Эти факты позволяют констатировать, что нововведения Г. Музическу в области гармонизации народных песен явились прогрессивными начинаниями в деле использования фольклора как основного дидактического материала в школьном музыкальном воспитании.

Г. Музическу идёт дальше в изучении народных песен, стремясь найти психологическую основу, на которой они возникли: он объясняет их воспитательную и созидательную роль в жизни народа, написав 3-4 годами позже в предисловии к публикации *12 melodii populare...* прекрасные, достойные самого В. Александри слова: „Я никогда не сомневался в красоте, богатстве, магической силе влияния народных песен. Я думаю, настала пора слушать и изучать эти народные мелодии, а не только иностранные” [2, 149]. Под иностранными подразумеваются немецкие и французские песни, которыми изобиловали сплошь и рядом тогдашние учебники для школьников, а также пособия и методики для учителей пения и музыки общеобразовательных школ, гимназий и лицеев. Другими словами, Г. Музическу настойчиво доказывает необходимость использования в школьной практике слушания и исполнения народных песен и мелодий Молдовы.

Идеи о воспитательном характере музыки и о введении фольклора в музыкальное воспитание и образование, изложенные в перечисленных работах имели практическое последовательное воплощение в его практических работах и пособиях: *12 melodii populare...*, *25 cântece pentru 1, 2, 3, 4 și mai multe voci*, *Curs practic de muzică vocală*.

Весь материал учебника рассчитан на использование его в практической работе учителя в плане развития у детей точного интонирования. Г. Музическу последовательно излагает материал по темам с соответствующими примерами и пояснениями. Содержание учебника показывает, что его автор был образованным педагогом-музыкантом, обобщившим практику своей работы в школе и деятельности своих учеников в начальных школах. Вместе с тем он использует труды других авторов в этой области. В указании библиографии по составлению этого пособия находим 16 работ по теории музыки французских, немецких и русских авторов. Всё это придало учебнику теоретическую ценность и практическую перспективу. Г. Музическу достиг поставленной цели – дать конкретный материал для учителей пения: раскрыть эффективные методы обучения детей по нотам. Не случайно эта работа была удостоена медали на Всемирной выставке в Париже в 1889 году.

Большое место в педагогическом наследии Г. Музическу принадлежит проблеме создания музыкального репертуара, в которой нами выделены три направления:

- фольклор как материал первостепенной важности и значимости для учебной практики;
- церковная музыка как неотъемлемая часть духовной культуры;
- обработка и запись народных песен и церковных гимнов для школьных хоров.

С первых шагов своей деятельности в качестве педагога Г. Музическу подчёркивал необходимость использования на уроках музыки понятного и доступного для учащихся материала. Им стали народные песни, которые по его глубокому убеждению, были близки школьникам по той простой причине, что они, с одной стороны являлись продуктом музыкально-поэтического творчества народа, а с другой – отражением жизни с её повседневными заботами и печалью, радостями и надеждами и церковные гимны – как неотъемлемая часть духовной жизни народа. Кроме того, в его педагогической работе они выполняли двойную функцию: практическое усвоение теоретических положений по нотной-музыкальной грамоте и воспитание эстетического вкуса учащихся. Все эти положения мы находим в его реферате *Cântecele bisericesti și muzica*.

Проблемы углублённого изучения церковной музыки всегда волновали Г. Музическу, поэтому одним из первых в Молдове он обращается к записи церковной музыки и народных песен с помощью современной нотации, для более доступного изложения. Переложение церковного песнопения на западную нотацию (линейное нотное письмо) имело много возражений со стороны Святого Синода, который не допускал возможности транскрипции по причине того, что неизменная передача церковных мелодий линейным нотным письмом невозможна, так как в церковной музыке существуют некоторые знаки, которые не находят соответствия в западной нотации.

С целью доказать свою правоту, Музическу печатает на страницах журнала *Arta* ряд статей под общим названием *Studiul corurilor bisericesti*, в которых наряду со значением исполнения церковных гимнов в школе автор доказывает необходимость линейного нотного письма для более быстрого освоения церковной музыки. Впоследствии линейная запись церковной музыки позволила композитору создать школьный репертуар, включающий в себя церковные гимны (*Литургии*).



Изучение его работы *Imnele Sfintei Liturghii*, состоящей из обработок церковных гимнов, выявило малоизученный факт творчества Г. Музическу – придание церковным гимнам интонаций аутентичного фольклора. Таким образом, можно утверждать, что он был первым композитором и педагогом, соединившим фольклор и религиозную музыку и использовавшим это взаимопроникновение с дидактическими целями в школьном музыкальном воспитании.

Среди педагогических идей Г. Музическу важное место принадлежит эстетическому воспитанию школьников средствами хорового искусства. С именем Г. Музическу связан расцвет хорового искусства в молдавской музыкальной культуре. Его концепция о роли хоровой музыки начала формироваться ещё во время учёбы в Придворной певческой капелле Петербурга, имеющей в то время богатые хоровые традиции.

В дальнейшем, всю свою жизнь он был связан с хором, с которого началась его творческая музыкальная деятельность. Он занимается организацией хора в Молдове, чтобы тот, в соответствии с его концепцией, стал современным и совершенным музыкальным инструментом. И о том, сколь фундаментальными и интересными исследованиями занят Г. Музическу, какой музыкальной и исторической информацией он владеет, какие проблемы его волнуют, можно судить по ряду его статей, опубликованных в 1883 и 1884 годах в Ясском журнале *Arta*.

Идея хорового коллектива, существовавшая в музыкальной жизни Молдовы в таких скромных масштабах, со времени появления там Г. Музическу радикально изменилась. Его убеждения и его деятельность значительно расширили сферу содержания, прояснили и уточнили взаимоотношения хорового коллектива и общества. Под влиянием идей Г. Музическу о значении хоровой музыки в музыкальном воспитании и образовании, с 1864 года хоровое пение вводится в учебные планы школ Бессарабии.

Рассматривая пение как естественную потребность детей, Г. Музическу в своём пособии *Repertoriul şcolar* посвящает этому вопросу небольшое введение, в котором сообщаются общие сведения о пении, о диапазоне хоровых голосов, регистрах голоса певца, требования к певцу. Именно хоровое пение, по мнению Г. Музическу, должно быть основным средством музыкально-эстетического воспитания детей. В пособии умело подобраны двух-, трех- четырехголосные произведения на народной основе с учётом диапазона детского голоса.

В своих статьях и заметках, наряду с важными вопросами школьного музыкального воспитания и образования, Музическу затрагивает и проблемы подготовки будущих учителей. Много ценных указаний по вопросам преподавания музыки в школе он даёт своим студентам, которые занимались педагогической деятельностью во время учёбы в консерватории, а также учителям музыки, своим бывшим ученикам – выпускникам. Отвечая на их заботы, давая практические советы, Г. Музическу помогал им в составлении репертуара. Его контакты с учителями не остались без практических результатов. Уже через короткое время журнал *Arta* сообщает: „Учителя из округа Ясс и Васлуй созданы в Яссы для участия в ежегодных конференциях. На одной из этих конференций Г. Музическу познакомил учителей с музыкальными вопросами, которые теперь обсуждаются, то есть вопрос национальных песен, понимая их роль, учителя, собравшиеся там, решили определённое время на каждой конференции уделять музыкальным вопросам” [7, p. 34].

Оригинальность и значимость педагогических идей Гавриила Музическу заключается, прежде всего, в том, что он впервые поднимает на качественно новый уровень музыкальное воспитание и образование детей в школе:

- обращает внимание на качество преподавания музыки в школе;
- определяет основные направления в содержании музыкального воспитания и образования (народная музыка, церковная музыка, их обработка для школьных хоров);
- составляет дидактический материал для школьного музыкального воспитания и образования, состоящий из практических курсов, пособий, коллекций хоров;
- обращает серьёзное внимание на подготовку будущего учителя в школе, оказывает практическую помощь учителям музыки.

Новизна и прогрессивность идей и взглядов Г. Музическу состоит:

- в выявлении воспитательных функций народной музыки и введении её как основного дидактического материала в школьное музыкальное воспитание и в определении роли хоровой музыки в музыкальном воспитании;
- в новаторской попытке подхода к гармонизации народной музыки на основе старинных ладов;
- во введении нового обозначения и записи современной нотацией церковной музыки для более доступного её изучения и исполнения.

Всё это говорит о том, что все его начинания были новаторскими и носили прогрессивный характер, став впоследствии ведущими в национальной системе музыкального воспитания и образования 20-30 годов XX столетия.

#### Библиографические ссылки

1. MUZICESCU, G. *Curs practic de muzică vocală*. Iași: Editura "Librăriei Nouă", 1912.
2. BREAZUL, G. *Educația și Estetica*. București, 1947.
3. MUZICESCU, G. Relativ la cântecele naționale. **In:** *Arta*. 1885, nr. 9-10.
4. MUZICESCU, G. Deșteaptă-te, române. **In:** *Arta*. 1884, nr. 23-34.
5. MUZICESCU, G. 5.000 lei noi. **In:** *Arta*. 1884, nr. 11.
6. MUZICESCU, G. Naționalism sau cântecele populare. **In:** *Arta*. 1885, nr. 7.
7. MUZICESCU, G. *Separațiunea patrimoniilor*. Teză de licență. Iași, 1893.

### ÎNVĂȚĂMÂNTUL MUZICAL ÎN BUCOVINA SFÂRȘITULUI DE SECOL XIX

MUSICAL EDUCATION IN BUCOVINA, AT THE END OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

**AUREL MURARU,**  
asistent universitar, doctor,  
Universitatea "Spiru Haret", București

*This paper evokes the personality of Isidor Vorobchievici (1836-1903), a founding father of musical education in Cernowitz. Composer, poet (he published poetry under the pen name Danilo Mlaca), choir conductor, but mainly teacher, Isidor Vorobchievici is the first Romanian musician who succeeded in publishing a Harmony handbook (1869), for the use of his students at the Cernowitz Theological Seminar. All Romanian composers who lived in Bucovina at the end of the 19th century (Eusebie and Gheorghe Mandicevschi, Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Mihai Ursuleac, Ilarion Voronca a. o.) are linked to Vorobchievici, definitely the most important music teacher of the city of Cernowitz.*

**Keywords:** *musical education, choir conductor, Bucovina, Romanian composer, music teacher.*

În ultimele secole, Bucovina, dar mai ales partea de nord a acestei provincii românești, a avut de înfruntat un destin extrem de agitat, nedrept, dar în același timp captivant și plin de evenimente de cotitură. Astfel, ea a parcurs atât perioade de dezvoltare, de ascensiune, cât și perioade de declin, neavând o evoluție culturală uniformă, ci mai degrabă una sinuoasă, zbuciumată și marcată de evenimente istorice nefavorabile. În aceste condiții, cultura muzicală a Bucovinei s-a dezvoltat în strânsă corelație cu procesele sociale ale acelei perioade, a evoluat în pas cu evenimentele politice de care a fost marcată, înregistrând astfel o dezvoltare cu totul aparte, diferită de cea specifică celorlalte provincii populate de români. Aici muzica s-a adaptat unor necesități dictate de situația geopolitică în primul rând, dar și de evoluția culturală a acelor vremuri.

Începând cu anul 1775 Bucovina a intrat în componența Imperiului Austro-Ungar, fapt ce a determinat schimbări hotărâtoare nu doar în ceea ce privește granițele ținutului, ci a favorizat și o apropiere de cultura occidentală. Încă din primii ani de dominație habsburgică, în orașele importante ale Bucovinei se face simțit un oarecare interes pentru cultura apuseană, iar acest lucru a impulsionat o bogată activitate creatoare românească în această provincie. Contactul lingvistic, cultural și spiritual reciproc între reprezentanții diferitelor etnii și confesiuni conlocuitoare, a favorizat apariția unui specific bucovinean. Astfel putem afirma că detrușirea acestei provincii a fost pe cât de dureroasă și nedreaptă, pe atât de benefică pentru o dezvoltare rapidă pe toate palierele vieții culturale.

Deși poporul român din Țara de Sus a avut de suportat aproape un secol și jumătate de înstrăinare (1775-1918), Bucovina sub dominație austriacă a reușit să se transforme într-o provincie prosperă. În această perioadă s-au construit școli, s-au tipărit cărți și ziare în limba română, s-au înființat numeroase societăți culturale și științifice, iar muzica și literatura și-au avut în Bucovina reprezentanți de marcă. Astfel, orașul Cernăuți a izbutit să devină un veritabil focar de cultură în care s-au afirmat numeroase personalități precum: folcloriștii Alexandru Voevidca (1862-1931) și Simion Florea Marian (1847-1907), etnograful Dimitrie Dan (1856-1927), pictorul Epaminonda Bucevschi (1843-1891), scriitorii Iraclie Porumbescu (1823-1895) și Constantin Morariu (1854-1927), istoricii Eudoxiu Hurmuzachi (1812-1874), Ion Nistor (1876-1962) și Dimitrie Onciul (1856-1923), poetul Dimitrie Petrino (1838-1878) dar și compozitorii Eusebie Mandicevschi (1857-1929), Isidor Vorobchievici (1836-1903), Ciprian Porumbescu (1853-1883), Tudor Flondor (1862-1908) și Carol Miculi (1821-1897).

La inițiativa acestor personalități de elită, în Bucovina ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea au apărut o serie de societăți culturale menite să promoveze în primul rând ideea de unitate națională a românilor. Este momentul în care, în cercurile intelectualilor începe să se accentueze problema afirmării identității naționale, iar muzica vine în sprijinul acestor aspirații. Astfel iau naștere mai multe societăți, în sânul cărora mișcarea corală începe să se impună din ce în ce mai mult. Printre societățile din Cernăuți în care muzica plurivocală începe să ia amploare, amintim: *Reuniunea Muzicală din Cernăuți* – 1862, *Societatea „Arboroasa”* – 1875, *Societatea academică „Junimea”* – 1878, *Societatea Muzicală „Armonia”* – 1881, *Societatea „Academia Ortodoxă”* – 1884, *Societatea Corală „Lumina”* – 1891 și multe altele. Este important de menționat faptul că încă din 1862, în orașul Cernăuți se înființase o societate filarmonică germană, cunoscută sub numele de *Verein Förderung der Tonkunst in der Bukowina* (*Societatea pentru promovarea artei sonore în Bucovina*). Această instituție a reprezentat un

adevărat nucleu în jurul căruia s-a încheat întreaga activitate muzicală din Bucovina acelei epoci.

Încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, muzica lui Bach, Haydn, Mozart sau Beethoven începe să se facă simțită din ce în ce mai pronunțat în sânul familiilor de boieri bucovineni, dar și în casele preoților ortodocși din acea provincie. Familiile de intelectuali angajează profesori de muzică pentru a-și iniția copiii în arta frumosului sonor, muzica începând să se bucure de un interes sporit în rândurile bucovinenilor. În jurul anului 1840 s-a înregistrat primul turneu de opere italiene în orașul Cernăuți, iar în 1847 publicul meloman a avut posibilitatea să asiste la două concerte susținute de Franz Liszt.

În centrul vieții muzicale din Bucovina acelei epoci s-a aflat fără îndoială profesorul și compozitorul Isidor Vorobchievici (1836-1903), părintele învățământului muzical cernăuțean. În manualul său de armonie muzicală, compozitorul mărturisea: „încă din copilăria mea, musica mi-a fost obiectul meu de predilecție am studiat-o cu de-amănuntul, însă dintru început singur ca autodidact, până ce avui fericirea de a fi trimis la conservatoriul Vienei spre împlinire” [1, p. VII]. Întors la Cernăuți, devine profesor titular la catedra de muzică corală din cadrul Seminarului Teologic, luptând pentru dezvoltarea și promovarea muzicii corale liturgice. El este acela care înființează la Cernăuți „*Academia ortodoxă* cu scopul de a înlocui muzica grecească din biserica română introducând muzica polifonică” [2, p. 491]. George Onciul îl descrie drept un veritabil „luptător pentru o muzică bisericească fără exagerarea inutilă și nefirească a bizantinului” [3, p. 18].

Compozitor, poet (a publicat poezii sub pseudonimul Danilo Mlaca), dirijor de cor, dar în primul rând profesor, Isidor Vorobchievici este cel dintâi muzician român care a reușit să editeze un manual de armonie (1869) pentru uzul elevilor săi de la Seminarul Teologic din Cernăuți. Fiind conștient de faptul că acest tratat reprezintă prima lucrare de gen scrisă în limba română, autorul recunoaște că la fel ca „și orice început este crud și defectuos” [1, p. VIII]. În paginile manualului său, autorul a apelat la unele traduceri din limba germană și deși folosind termenii de *optavă* în loc de *octavă*, *pretact* în loc de *apogiatură*, *semn de restituire* în loc de *becar*, *semn de strămutare* în loc de *alterație*, a realizat o lucrare teoretică de o certă valoare.

De numele profesorului Vorobchievici sunt legați toți compozitorii români din Bucovina sfârșitului de secol XIX (Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Mihai Ursuleac, Ilarion Verenca și alții), fiind fără îndoială „cel mai mare pedagog muzical al Bucovinei” [4, p. 17].

După Marea Unire, viața muzicală din partea de nord a Moldovei a continuat să progreseze, iar acest lucru a fost posibil și datorită înființării la 3 februarie 1924 a *Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică* din Cernăuți, capitala Bucovinei devenind unul din marile centre culturale ale României interbelice. Avându-l în frunte pe Alexandru Zirra, această instituție de învățământ muzical a reușit să dea un nou imbold vieții cultural-artistice din acest colț de țară, deschizând un nou capitol în istoria muzicii din Bucovina.

Din nefericire, după cel de al doilea război mondial, partea de nord a acestei provincii a fost din nou răpită (1944) intrând în componența unui alt imperiu (URSS), mult mai dur, mai rece și mai aspru decât cel care stăpânise Bucovina timp de mai bine de un secol. Ca urmare, viața culturală, științifică și artistică a acestui teritoriu a înregistrat un recul semnificativ, încercându-se în acest fel stărpirea identității naționale a românilor bucovineni. Cu toate acestea, populația românească din acele ținuturi a reușit să-și păstreze limba, obiceiurile și credința, iar

muzica lui Vorobchievici, Mandicevski sau Porumbescu a contribuit din plin la conservarea românismului în acel spațiu geografic.

### Referințe bibliografice

1. VOROBCHIEVICI, I. *Manual de armonie musicală*. Cernăuți: Rudolf Ehardt, 1869.
2. POSLUȘNICU, M. *Istoria muzicii la români*. București: Cartea românească, 1928.
3. ONCIUL, G. *Din trecutul muzical al Bucovinei*. Cernăuți: Tipografia Mitropolitului Silvestru, 1932.
4. COSMA, V. *Ciprian Porumbescu: monografie*. București: Editura de Stat pentru imprimare și publicații, 1957.

## СИСТЕМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ОБЩАЯ ПАНОРАМА

SISTEMATIZAREA REPERTORIULUI PIANISTIC CONTEMPORAN  
AL REPUBLICII MOLDOVA: PANORAMĂ GENERALĂ

SYSTEMATIZATION OF CONTEMPORARY PIANO REPERTOIRE  
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA: GENERAL PANORAMA

**ЕЛЕНА ГУПАЛОВА,**

lector superior universitar, doctor în studiul artelor,  
Universitatea de Statat „A.Russo”

*În articol este caracterizată contribuția mai multor compozitori din Moldova în formarea repertoriului pentru pian din ultimii 60 ani. Pentru prima dată este propusă clasificarea repertoriului pianistic național, sunt examinate caracteristicile tipologice de bază ale acestuia precum domeniul de aplicare, nivel de complexitate, forme instructiv-didactice, componentă, originalitate, forma materială (manuscris sau ediție).*

**Cuvinte-cheie:** muzica pentru pian, repertoriul pianistic, clasificarea repertoriului, compozitori din Republica Moldova.

*This article mirrors the contribution of different Moldovan composers to creating the repertoire for pianoforte over the last 60 years. It is for the first time when the categorization of the domestic pianoforte repertoire is offered and its main typological characteristics are considered. Among them is the field of application, complexity degree, instructive–didactic forms, structure, originality, material form (edition or manuscript).*

**Keywords:** piano music, repertoire for piano, repertoire classification, composer from the Republic of Moldova.

Формирование разнообразного по своим художественным задачам, тематике и выразительным средствам педагогического репертуара, в котором ярко выражен национальный колорит, относится к важным завоеваниям молдавской музыкальной культуры. Исходя из основных критериев классификации фортепианного репертуара, обозначенных в музыкально-теоретических и педагогических исследовательских источниках (А. Алексеев, Н. Любомудрова, Л. Баренбойм, А. Николаев, Д. Благой, Г. Цыпин, В. Натансон, С. Савшинский и др.), мы предлагаем следующие важнейшие параметры систематизации молдавского пианистического репертуара, который ниже будет нами исследован во всех возможных категориях и аспектах. Данная систематизация

касается всех доступных для исследования отечественных фортепианных произведений, включая как авторские рукописи, так и нотные издания.

**ТАБЛИЦА**  
**основных параметров классификации**  
**отечественного фортепианного репертуара**

п/п	Критерии	Разделы
	<i><b>по функциональному назначению</b></i>	1. педагогический 2. концертно-конкурсный
	<i><b>по составу участников (способу исполнения)</b></i>	1. для фортепиано соло 2. для фортепиано в 4 руки (фортепианные ансамбли) 3. для двух фортепиано (фортепианные дуэты)
	<i><b>по инструктивно-дидактическому критерию</b></i>	1. полифония 2. крупная форма 3. пьесы 4. этюды 5. фортепианные циклы произведений малой формы (сюиты, партиты и др.)
	<i><b>по критерию оригинальности</b></i>	1. фортепианные обработки народных мелодий 2. фортепианные транскрипции 3. оригинальные сочинения для фортепиано
	<i><b>по форме бытования</b></i>	1. рукопись 2. печатное издание
	<i><b>по уровню сложности</b></i>	1. ДМШ 2. музыкальные колледжи и лицеи 3. ВУЗ

**Краткая характеристика основных разделов:**

• ***по функциональному назначению***

1. *Педагогический.* Данный пианистический репертуар большей частью расположен в фортепианных учебных хрестоматиях и тематических сборниках под редакцией ведущих отечественных педагогов.

2. *Концертно-конкурсный.* Репертуар этой категории включён в некоторые авторские издания, а также в тематические сборники, выпущенные под редакцией педагогов и выдающихся пианистов-исполнителей Республики Молдова. Произведения этого разряда могут быть опубликованы и в виде отдельных изданий, причём многие из них до сих пор хранятся только в авторских рукописях.

- **по составу участников (способу исполнения)**

1. *Для фортепиано соло.* Произведения данного вида составляют основную часть отечественного фортепианного репертуара. Они опубликованы как в отдельных авторских изданиях, так и в фортепианных сборниках, составленных известными педагогами, композиторами и музыковедами Республики Молдова.

2. *Для фортепиано в 4 руки (фортепианные ансамбли).* Оригинальные сочинения и фольклорные обработки, переложённые для фортепиано в 4 руки, представляют собой весьма незначительную часть современного молдавского пианистического репертуара. Пьесы данной категории были опубликованы в соответствующих разделах во всех сборниках под редакцией преп. Т. Войцеховской и А. Дайлиса (1960– 964 и 1971 гг.), а также в нотных хрестоматиях под редакцией преп. И. Столяр (2001, 2006 г.).

3. *Для двух фортепиано (фортепианные дуэты).* Впервые пьесы для двух фортепиано в Республике Молдова были опубликованы достаточно поздно – в конце XX века: в сборнике, составленном Г. Тесеоглу (1992) [1], в специальном разделе фольклорных обработок В. Ротару. В этот период увидела свет и транскрипция для двух фортепиано произведения известного румынского автора Г. Динику *Hora staccato* (совместный труд композитора О. Негруцы и педагогов-пианистов А. Лапикуса - Ю. Маховича) [2], опубликованная в сборнике под редакцией вышеназванного фортепианного дуэта. Все эти сочинения представляют собой самую малочисленную группу в составе отечественного репертуара – оригинальных произведений, а также переложений и транскрипций для двух фортепиано. Небольшая часть фортепианных произведений данного разряда до сих пор существуют только в авторских рукописях: фортепианная сюита *Андреш* З. Ткач, *Строгие вариации* для двух фортепиано П. Русу и др.

- **по инструктивно-дидактическому критерию**

Указанные здесь разделы представляют собой традиционные разновидности учебно-дидактического репертуара – полифония, крупная форма, пьесы, этюды и фортепианные циклы. Они, в свою очередь, охватывают совокупность музыкальных жанров, которую мы сочли необходимым конкретизировать применительно к отечественному фортепианному репертуару.

**ТАБЛИЦА**  
**деления инструктивно-дидактических разделов по жанровому признаку**

№ п/п	Разделы	Жанры
1.	<b>Произведения малой формы (пьесы)</b>	<p align="center"><b>лирические:</b></p> <p>1. лирические пьесы (на основе первичных молдавских жанров – Колыбельная, Дойна и др.)</p> <p>2. лирические пьесы (жанры европейской профессиональной традиции – Прелюдия, Рассказ, Сказка, Элегия, Поэма, Ноктюрн и др.)</p> <p align="center"><b>моторные:</b></p> <p>3. миниатюры танцевального характера (на основе первичных молдавских жанров – Хора, Сырба, Бэтута, Оляндра, Жок и др.)</p> <p>4. пьесы скерцозно-юмористического характера (Юмореска, Скерцо, Скерцино и др.)</p> <p>5. виртуозные произведения, близкие к стилю лэутаров (Токката, Импровизация, Каприччио, Остинато и др.)</p> <p>6. инструментальные пьесы на основе популярных первичных жанров (Рондо, Вальс, Марш, Гавот и др.)</p>
2.	<b>Инструктивные произведения (Этюды)</b>	<p>1. Этюды</p> <p>2. Упражнения</p>
3.	<b>Полифония</b>	<p>1. Прелюдия и фуга</p> <p>2. Фуга</p> <p>3. Инвенция</p> <p>4. Канон</p>
4.	<b>Крупная форма</b>	<p>1. Соната,</p> <p>2. Концерт,</p> <p>3. Вариации</p>
5.	<b>Фортепианные циклы произведений малой формы</b>	<p>1. Сюита</p> <p>2. Партита</p> <p>3. Циклы <span style="float: right;">фортепианных</span></p> <p><i>миниатюр</i></p>

**Подразделение отечественного фортепианного репертуара в соответствии с критериями оригинальности, формы бытования и уровня сложности.**

**1. Критерий оригинальности:**

1) *фортепианные обработки народных мелодий;*

Данная категория музыкального репертуара в виде инструментальных версий народного мелоса появилась ещё в XIX веке в творчестве молдавских классиков (Г. Музическу, К. Микули, Ч. Порумбеску, Ф. Ружицкий). В середине XX века фольклорные



обработки стали самой первой, а к 60-70-м годам – наиболее многочисленной разновидностью сочинений для фортепиано молдавских авторов. Эти несложные характерные национальные миниатюры получили широкое применение в практическом обучении юных музыкантов. К числу их можно отнести многочисленные фортепианные обработки народных песен и танцев композиторов Д. Федова, О. Тарасенко, В. Ротару, З. Ткач. Ю. Цыбульской др. Одним из последних примеров коллективного собрания национального мелоса под одной обложкой можно назвать издание *Florilegiu folcloric*.

2) *фортепианные транскрипции;*

Эта группа в составе фортепианного репертуара возникла несколько позже фольклорных обработок. В 60-е годы преобладали многочисленные примеры своеобразных «транскрипций на обработки» для фортепианных ансамблей в 4 руки, которые были выполнены педагогами-пианистами Т. Войцеховской и А. Дайлисом на материале известных фольклорных работ композиторов Е. Коки, В. Златова, Н. Пономаренко. Ими же осуществлено большое количество удачных четырёхручных переложений оригинальных сочинений молдавских авторов Шт. Няги, Г. Няги, С. Лунгула и др. Перу некоторых молдавских авторов (З. Ткач, Д. Федов, В. Ротару, Е. Дога и др.) принадлежат различные транскрипции для фортепиано собственных оркестровых композиций.

3) *оригинальные сочинения для фортепиано;*

Оригинальные сочинения молдавских авторов претерпели большие изменения с периода их возникновения. Выступая своеобразной творческой лабораторией, данная категория музыкальных произведений на всех творческих этапах способствовала формированию подлинной композиторской индивидуальности. На протяжении ряда лет образное содержание большинства из оригинальных пьес опиралось на жанровую природу музыкального фольклора.

На стадии становления данной творческой категории (50–60-е годы XX века) произведения молдавских авторов нередко включали в себя цитаты из народных песен и танцев. Несколько позже (70–80-е годы XX века), пройдя закономерный путь эволюции, материал оригинальных сочинений отечественных композиторов обретает ассоциативно-обобщённые формы выражения фольклорного начала. В этот период ведущей стала тенденция к укрупнению замыслов молдавских авторов.

Если в 40-е и 50-е годы XX века в республике наблюдалось определённое жанровое однообразие (в основном отмечалось преобладание *фортепианных миниатюр* с фольклорно-жанровым названием – *Колыбельная, Дойна, Хора, Жок, Оляндра, Бэтуда*), то уже к 60–70-м годам можно заметить повышение интереса молдавских композиторов к *сюитным циклам* и *сонатным формам*. В произведениях крупных жанров, как и в оригинальных фортепианных пьесах (*Баллада, Прелюдия, Скерцо, Юмореска, Токката*) в этот период ведущим началом стало соединение классических принципов формообразования с характерным национальным тематизмом, выраженное в претворении специфического метроритма и ладовой структуры последнего средствами фортепиано.

С 80–90 годов XX века по сегодняшний день в творчестве композиторов Республики Молдова ведущей является тенденция к насыщению фортепианных сочинений новым содержанием. В жанре крупной формы всё больший приоритет отдаётся концертам для фортепиано с оркестром, а в категории произведений малой формы – концертно-конкурсным сочинениям виртуозного характера (*Импровизация,*

*Каприччио, Остинато*). Опираясь на фольклорные интонации и характерные ритмоформулы народных танцев, композиторы широко используют в своих сочинениях имитации традиционных способов лэутарского исполнительства (звучание скрипки, цимбал, ная, ковала и др. инструментов народного оркестра, характерных приемов звукоизвлечения и фактурных особенностей).

## **2. Форма бытования:**

Авторские нотные рукописи и их дальнейшие печатные издания представляют два этапа жизни музыкального произведения. В творческом портфеле композитора всегда есть рукописные сочинения. Публикация их во многом зависит от различных внешних факторов: от педагогических потребностей, от популярности у слушателей и исполнителей, зрелости авторского стиля, новаторства композиторского замысла, а также от государственного заказа, масштаба типографских работ, личных или спонсорских финансовых затрат и т.д. Следовательно, форма бытования произведения не отражает прямой зависимости между его качеством и востребованностью в педагогической и концертно-конкурсной практике, а малочисленность публикации не всегда является преградой для его широкого использования.

Так, например, фортепианные пьесы В. Беляева *Variațiuni, Zâna viselor, Statu-Palmă – Barbă-Cot, Răzeșeasca, Ostinato, Din strămoși* пользуются большой популярностью в Республике Молдова. Многие его сочинения являются обязательными в программе международных конкурсов, проводимых в Кишинёве (*Statu-Palmă-Barbă-Cot*, 1994 и 1995 гг. – на международном конкурсе им *E. Коки, Răzeșeasca*, 1996 и 1997 гг. на этом же состязании). Произведение *Ostinato* впервые было представлено на концертной сцене Юлией Ривилис в 2000 году на ежегодном международном фестивале «*Zilele Muzicii Noi*».

Наибольшее количество изданных фортепианных произведений принадлежит композиторам С. Лобелю, В. Загорскому, А. Стырче, С. Лунгулу, А. Муляру, З. Ткач, В. Ротару, Г. Чобану и др. У других авторов творчество в этой области представлено немногочисленными опубликованными образцами, как у П. Ривилиса (*4 Багамели*), Л. Берова (*Токката*), В. Полякова (*Концерт № 2* для фортепиано с оркестром), Г. Мусты (*фортепианная сюита*), Б. Дубоссарского (цикл детских пьес) и некоторых др.

Популярностью в крае пользуются фортепианные произведения О. Негруцы, которые часто включаются в текущий репертуар отечественных пианистов. Жанр фортепианной миниатюры в творчестве композитора всегда пользовался приоритетом. Фортепианному стилю композитора присущи яркие и запоминающиеся мелодические контуры и чёткая ритмическая структура. Опора на национальный фольклор особо ощущается в двух известных опубликованных трёхчастных композициях автора – *Скерцо* и *Импровизации*. Крайние разделы данных пьес по характеру напоминают задор и удаль молдавских *Жоков*, а средняя часть интонационно близка к певучей *Доине*.

## **3. Уровень сложности:**

Расположение репертуара по критерию сложности в основном отражается в учебных программах, охватывающих все три звена музыкального образования в Республике Молдова: начальное обучение (ДМШ), среднее специальное образование (лицей и колледжи) и высшая ступень – Академия музыки.

В заключение данной статьи отметим, что накопленный в Республике Молдова фортепианный репертуар отличается многообразием и позволяет решать различные

художественные и инструктивные задачи, что подтверждает проделанный нами анализ его составных частей.

### Referințe bibliografice

1. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două piane*: (din operele compozitorilor moldoveni). Alcăt. G. Teseoglu. Chișinău: Lumina, 1992.
2. DINICU, G. *Hora Staccato*. **In**: *Brahms, J. ș.a. Opere alese*: transcriere pentru două pianе. Chișinău: 2003, vol.3, p. 37–49.

## CULEGERI DE PIESE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR AUTOHTONI REDACTATE DE I. STOLEAR

THE ANTHOLOGY OF PIECES FOR PIANO  
BY THE AUTOCHTHONOUS COMPOSERS IN I. STOLEAR'S REDACTION

**INNA HATIPOVA,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În acest articol sunt analizate cinci culegeri sub redacția interpretativă a profesoarei și pianistei Irina Stolear (edițiile 2009). În cadrul acestor ediții au fost incluse piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, publicate pentru prima dată. În aceste culegeri este prezentată creația pentru pian a compozitorilor autohtoni cunoscuți: O. Negruța, V. Beleaev, V. Sîrohvatov, E. Doga, Z. Tkaci, ș.a. Culegerile de creații pianistice, editate de I. Stolear, pot fi utilizate în procesul didactic al școlilor și colegiilor de muzică, în instituțiile superioare de învățământ muzical din republică, precum și în practica concertistică.*

**Cuvinte-cheie:** Redactare muzicală, didactică pianistică, tematism muzical, repertoriul pedagogic și concertistic, creații cantilene și de virtuozitate, redacție didactică.

*In this article the author analyzes five collections under the performing edition of the well-known music educator and pianist I. Stolear (issued in 2009). In this publications there were presented the piano creation of the famous composers from the Republic of Moldova such as Z. Tkaci, V. Sîrohvatov, O. Negruța, V. Beleaev, E. Doga. All the works for piano of the native composers included in these editions are published for the first time. These collections issued I. Stolear can be used in the process of teaching in musical schools, institutions and in concert practice as well.*

**Keywords:** musical editing, piano playing pedagogy, muzical thematism, the concert-pedagogical repertoire, cantilena and virtuoso pieces, pedagogical edition.

Activitatea în calitate de redactor muzical era una din preocupările Irinei Stolear (1952-2010) – pianistă, pedagog cu mare experiență și activistă pe tărâm obștesc. I. Stolear mulți ani a lucrat la Școala Specială de Muzică "E. Coca", apoi la liceul "S. Rahmaninov" și întotdeauna a dorit să-și împărtășească cunoștințele sale cu colegii, elevii și părinții lor, cu toți amatorii de muzică. Aceasta se explică prin atenția deosebită, pe care a acordat-o redactării muzicale.

După cum se știe, există două tipuri de redacții: primul, în care textul autorului este păstrat în varianta inițială, și al doilea în care se efectuează redacții cu sarcini didactice. În cel din urmă redactorul propune descifrarea unor momente, ce nu sunt indicate de compozitor, cum

ar fi digitația, pedalizarea, nuanțele dinamice, interpretarea melismelor, precum și diverse comentarii. Toate indicațiile sunt reflectate în așa fel, încât interpretul să știe exact, care din remărci sunt scrise de autor și care aparțin redactorului. Culegerile de creații pianistice, editate de I. Stolear, aparțin tipului doi. Ele conțin adnotări și comentarii detaliate, notarea hașurilor și pedalelor.

I. Stolear s-a ocupat de redactarea și publicarea creațiilor pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova încă de la sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut și a continuat până în ultimii ani de viață. În această perioadă ea a redactat un număr mare de piese pianistice ale autorilor autohtoni. Astfel, în anul 2001 la editura *Pontos* a ieșit de sub tipar culegerea de miniaturi pianistice pentru începători *Pe aripi de cântec*, iar în 2006 – *Răsai, soare!*, adresată tinerilor pianiști, elevilor claselor 1-4.

În 2009 la aceeași editură au văzut lumina zilei încă cinci culegeri de piese pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova sub redacția Irinei Stolear, cum ar fi *Zâna viselor* (*Фея снов*), *Luci, soare, luci!* (*Свети, Солнышко!*), *Dispoziție de primăvară* (*Весеннее настроение*), *Creații polifonice* (*Полифонические произведения*) și *Transcrieri pentru pian* (*Фортепианные транскрипции*) [1, 2, 3, 4, 5]. Apariția acestor culegeri a fost un eveniment major în viața muzicală a Republicii Moldova, mai întâi de toate pentru pedagogii de pian, pentru elevii instituțiilor de învățământ muzical de toate nivelele, dar și pentru interpreții de concert. Remarcăm faptul că ultimele culegeri de muzică pianistică a compozitorilor autohtoni au fost publicate la sfârșitul anilor '80 ai secolului trecut, adică circa de treizeci de ani în urmă. Excepție constituie lucrările pentru pian ale lui Gh. Ciobanu și V. Rotaru, publicate în 2004 și 2005 de însuși autorii.

Valoarea edițiilor de note sub redacția I. Stolear poate fi apreciată din diferite poziții. În primul rând toate piesele pentru pian, incluse în cele cinci culegeri, au fost publicate în premieră. Așadar, acest material muzical este absolut nou, îmbogățind substanțial "biblioteca" existentă de opusuri pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova și, respectiv, repertoriul pedagogic și concertistic național, care nu a fost reînnoit mulți ani.

În al doilea rând noile publicații evidențiază faptul că I. Stolear nu doar a clasificat și a utilizat în ele un material muzical interesant, ci a efectuat și o redacție didactică, propunând digitația și pedalizarea sa. Aceste indicații ale redactorului reprezintă un ajutor considerabil pentru profesorii de pian, precum și pentru elevi în lucrul lor de sine stătător. În același timp I. Stolear remarcă că „digitația și pedalizarea propusă reprezintă o variantă posibilă și pot fi modificate la discreția interpretului” [5, p. 3].

*Luci, soare, luci!* este o culegere de piese pianistice pentru elevii claselor 5-8 din școlile și studiourile de muzică [2]. Albumul include creații ale compozitorilor autohtoni de diferite generații, compuse la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI, cum ar fi piesele lui A. Sokireanski, D. Fedov, V. Slivinski, O. Negruța, S. Pîslari, precum și lucrările tinerilor compozitori, elevilor și studenților A. Kress, G. Traci, A. Voscresenscaia, V. Mosiiciuc. Culegerea conține trei compartimente: *Piese pentru pian solo*, *Elevii – elevilor* și *Ansambluri*.

În primul compartiment al culegerii redactorul a repartizat piesele după gradul de dificultate: atât după aspectul tehnic, factual, ritmic, cât și după cel artistic. Dintre cele 12 piese, care constituie primul compartiment, două miniaturi *Plânsul miresei* de S. Pîslari și *Meditație* de O. Negruța se referă la creațiile cu caracter liric, de cantilenă, iar celelalte au caracter dansant, umoristic.

În compartimentul al doilea au fost incluse șase piese ale tinerilor autori, elevii liceelor de muzică și studenții AMTAP. Publicarea acestor lucrări de către I. Stolear a contribuit la promovarea creației tineretului talentat pe scena concertistică, la includerea acestora în repertoriul didactic al instituțiilor muzicale din republică, reprezentând și o sursă de inspirație pentru crearea noilor opusuri de către tinerii compozitori. Remarcăm că piesele semnate de A. Kress, G. Traci sunt destinate pianistilor începători, iar cele ale lui V. Mosiiciuc, A. Voscresenscaia, J. Crâjanovscaia – elevilor claselor mici și medii din liceele de muzică.

Compartimentul *Ansambluri* este prezentat prin transcrieri la 4 mâini ale fragmentelor vocal-corale și ale partiturilor orchestrale: oratoriul *Dmitrii Cantemir* de S. Lungul, *Dansuri simfonice* de P. Rivilis, baletul *Andrieș* de Z. Tkaci, cantata *Luci, soare, luci!* de T. Chiriac. Aceste creații completează substanțial repertoriul național pentru ansamblurile pianistice: piese și transcrieri la patru mâini de V. Rotaru și alți autori autohtoni, publicate în *Crestomația* sub redacția G. Teseoglu și L. Reaboșapca. Pe lângă aceasta, transcrierile propuse de I. Stolear permit elevilor pianști de a face cunoștință nu numai cu muzica pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova, ci și cu creația vocal-simfonică și cea corală a acestora.

*Transcripțiile pentru pian* include cinci piese – transcrieri pentru pian solo ale fragmentelor din diverse creații vocale, orchestrale, instrumentale ale lui E. Lazarev, Z. Tkaci, O. Negruța, A. Stârcea și E. Doga [5]. Trei transcripții sunt efectuate de însuși autorii, transcripția *Vocalizei* de A. Stârcea a realizat-o A. Sokovnin, transcripția romanței *O, rămâi* de E. Doga este făcută de I. Stolear. Printre culegerile de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova albumul *Transcripțiile pentru pian* este primul și unicul de acest fel. Nici una dintre edițiile de note publicate recent, nu a inclus transcripții pentru pian din muzica națională. Toate transcripțiile publicate reprezintă piese destul de voluminoase, care diferă după originalitatea tematismului, expresivitatea conținutului artistic, diversitatea soluțiilor facturale, predestinate în primul rând interpreților de concert și studenților din instituțiile de învățământ muzical superior. Transcripțiile pentru pian ale creațiilor menționate au fost realizate în diferite perioade: compozițiile lui O. Negruța și E. Doga – în 2005, iar celelalte piese – mult mai devreme, respectiv în 1966, 1969, 1984.

Datorită acestor publicații, lucrul pianistilor-pedagogi A. Sokovnin și I. Stolear în domeniul transcripțiilor pentru pian ale opusurilor scrise pentru voce, orchestră și cor, a devenit cunoscut publicului larg, arătând direcții noi în activitatea profesionistă muzicală a acestora.

Toate piesele din culegere, cu excepția *Înfloresc trandafirii* de Z. Tkaci, sunt creații cantilene, de un caracter liric, meditativ. Ele completează în mare parte repertoriul didactic de cantilenă al studenților catedrei *Pian* a AMTAP și pot fi incluse conform planurilor de studii în programele de examinare ale studenților-pianști din anii I și III, în programele examenelor de licență, în evoluările concertistice. Tratarea acestora necesită de la studenți soluționarea problemei referitor la cuprinderea integrală a compoziției, precum și la educarea calităților artistice și interpretativ-volitve.

*Dispoziție de primăvară* este o culegere de miniaturi pianistice semnate de O. Negruța – compozitor, care posedă pianul la perfecție [3]. El a scris un număr considerabil de opusuri pentru pian solo și diferite ansambluri, în componența cărora este inclus pianul. Multe din aceste lucrări din diferite cauze au existat până nu demult doar în formă de manuscris. Așadar, I. Stolear a realizat o misiune nobilă, publicând după o perioadă mare de timp piesele pentru pian ale acestui autor (ultima dată creațiile pianistice ale lui O. Negruța *Improvizația* și *Scherzo* au ieșit de sub tipar în anul 1976 în culegerea sub redacția L. Vaverco). Redactorul a inclus 17

miniaturi, prima dintre care a și dat denumire albumului, majoritatea fiind piese cantilene. Excepție constituie *Impromptu*, *Scherzino*, *Hora și sârba*, *Burlesca* și *Dans bătrânesc*. Toate piesele editate sunt scrise de compozitor pe durata unui interval mare de timp și anume din 1981 până în 2007. Redactorul a repartizat creațiile pentru pian ale lui O. Negruța nu în ordinea creșterii dificultăților, ci conform cronologiei compunerii.

Cele mai desfășurate piese ale culegerii sunt *Impromptu*, *Melodia*, *Balada g-moll* și *Hora de concert*. Acestea se deosebesc prin soluții facturale mai complicate cu utilizarea procedeelelor polifonice de dezvoltare a materialului muzical. Creațiile menționate pot fi recomandate pentru studiere în clasele superioare ale liceelor de muzică, precum și pentru studenții-pianiști din colegiu și Academia de muzică. Celelalte lucrări pot fi incluse în repertoriul didactic al elevilor din studiourile și școlile de muzică.

Printre lucrările incluse în această ediție găsim și cinci piese în genul de preludiu, atât de preferat de către compozitorii autohtoni. Nu au fost omise și genurile de dans – hostropăț (*Impromptu*), bătuta (*Scherzino*), sârba (*Hora și sârba*), hora (*Hora vinificatorului*, *Hora de concert*). Nu au trecut fără atenție din partea profesorilor clasei de pian și a interpreților de concert lucrările *Dispoziție de primăvară*, *Poveste* și *Balada a-moll*, pătrunse de căldură și expresivitate deosebită, de profunzimea sentimentelor.

*Zâna viselor* este o culegere de piese pianistice compuse de V. Beleaev, care cuprinde cinci creații: *Zâna viselor*, *Păcală și Barbă-Cot*, *Răzășeasca*, *Din strămoși* și *Ostinato* [1]. Compozițiile pentru pian ale lui V. Beleaev nu sunt numeroase, dar au o popularitate aparte în mediul pianistic local, fiind interpretate la diferite festivaluri și concursuri naționale și internaționale. În particular, toate piesele incluse de I. Stolear în această culegere în diferite perioade de timp au fost lucrări obligatorii pentru pianiștii-participanți din diverse categorii de vârstă la concursul internațional *E. Coca*, care se desfășoară la Chișinău. Toate aceste lucrări existau doar ca manuscrise, ele lipseau în bibliotecile instituțiilor de învățământ muzical. Grație inițiativei redactorului aceste piese au devenit accesibile unui cerc larg de pedagogi, elevi și amatori de muzică din capitală și din toată țara.

Toate lucrările analizate au fost scrise de V. Beleaev la sfârșitul anilor 1990. Excepție reprezintă doar piesa *Din strămoși* (2005). Limbajul muzical al pieselor lui V. Beleaev se evidențiază printr-o scriitură contemporană: compozitorul utilizează forme complexe ale organizației modale, îmbogățește verticala armonică cu disonanțe. Se sesizează interesul autorului pentru straturile arhaice ale folclorului muzical moldovenesc și, totodată, pentru tehnicile contemporane de compoziție. Amintim că trăsăturile enumerate le deosebesc de muzica pianistică ale compozitorilor din Republica Moldova din perioada anilor 1980-1990.

Piesele *Zâna viselor*, *Păcală și Barbă-Cot* sunt destinate elevilor claselor mici. Limbajul muzical și conținutul artistic din aceste miniaturi transferă copiii în lumea fantasticului și basmului, astfel deja la etapa începătoare ei se apropie de maniera improvizatorică a cântării. *Răzășeasca* este o piesă mică, dar foarte expresivă și temperamentală. Pentru a percepe mai clar caracterul muzicii redactorul face remarcă: „*Răzășeasca* – dans colectiv țărănesc” [1, p. 16]. Coloritul specific al acestei creații este redat de autor prin îmbinarea originală a sonorității arhaice cu intonațiile și ritmurile contemporane ale jazz-ului. Piesa *Din strămoși* conține trăsături ale eposului bălădesc, iar compartimentul median (*Allegro*) are un caracter dansant pronunțat. Această lucrare se deosebește printr-o sonoritate contemporană și un colorit folcloric fin. Executarea ei necesită de la pianist posedarea stilului improvizatoric al interpretării. *Ostinato* este piesa ce încheie culegerea, fiind cea mai amplă și de virtuozitate. Motorica

evidențiată a mișcării și pulsația ritmică activă și tensionată indică aici la realizarea principiului genuistic al tocatei. Titlul lucrării exprimă tendința spre ostinato, care se manifestă în factura piesei, reflectând totodată revenirea constantă la motivul inițial. *Ostinato*, fără îndoială, aparține creațiilor concertante de virtuozitate și poate fi recomandată pentru includerea în planurile individuale ale studenților și masteranzilor din instituțiile superioare de învățământ muzical. Remarcăm că digitația propusă de redactor în această lucrare reflectă complexitatea facturii și permite de a simplifica considerabil și de a reduce prima etapă de cunoștință și de lucru asupra opusului.

*Creații polifonice* reprezintă un album de opusuri polifonice pentru pian compuse de V. Sârohvatov. În culegere sunt incluse două creații: *Preludiul și fuga c-moll* op.13 și *Partita b-moll*, dedicată lui S. Richter. Aceste piese sunt scrise de V. Sârohvatov în anii de tinerețe (la începutul anilor 1960), când compozitorul activa la Conservator (actualmente AMTAP) imediat după absolvirea facultății. În muzica autorilor din Republica Moldova creațiile polifonice ocupă un loc modest. Compozitorii lucrau în domeniul polifoniei preponderent în anii de studenție conform cerințelor planurilor și programelor didactice. În anii 1960 (timpul apariției primelor culegeri de piese pianistice ale compozitorilor autohtoni) nu exista nici o ediție care să includă opusuri polifonice. Spre deosebire de creațiile de virtuozitate și de cantilenă, piesele polifonice ale autorilor autohtoni practic lipsesc din procesul didactic al instituțiilor de învățământ muzical din republică. Scopul I. Stolear ca redactor a fost, după cum se vede, de a completa lipsa edițiilor de note, introducându-le în repertoriul didactic și în practica concertistică.

*Preludiul și fuga c-moll* reprezintă o creație amplă, de proporții. Caracterul și dispoziția acestei "perechi" polifonice sunt contrastante, aparținând diferitor sfere artistice. *Preludiul* este o miniatură de virtuozitate bazată pe tehnica mărunță, ce redă o mișcare neîntreruptă. Desenul ritmic din partida mâinii stângi se apropie de ritmul bătutei. *Fuga* prezintă o creație monumentală, solemnă de tip epic; un model al fugii duble la patru voci cu expoziția separată și repriza sintetică. Cele două teme ale fugii se contrapun una alteia. Dacă prima este severă, reținută, atunci a doua este activă și instabilă. Sarcina pianistului constă în depistarea legăturii interioare între preludiu și fugă, unite de compozitor după principiul contrastului.

*Partita b-moll* constă din șapte părți: *Preludiu*, *Allemanda*, *Couranta*, *Sarabanda*, *Gavota*, *Muset (Gavota II)* și *Giga*. Posibil că *Partita* lui V. Sârohvatov este scrisă după modelul renumitelor suite dansante pentru clavier ale lui J.S. Bach. Limitele modeste ale ciclului în combinație cu dimensiunile mici ale dansurilor din cadrul acestuia, îl apropie mai mult de *Suitele franceze* de J. S. Bach decât de *Suitele engleze* cu tendința lor pronunțată spre virtuozitatea concertistică. Ciclul debutează cu *Preludiu* în caracter reținut și meditativ; *Sarabanda* în caracter funebru și monumental reprezintă centrul semantic, iar faimoasa *Gigă* cu desenul ritmic specific de triolette realizează culminația ciclului. Limbajul expresiv și original al pieselor polifonice de V. Sârohvatov în combinație cu "comoditatea" pianistică ne dau speranță că aceste creații vor ocupa un loc deosebit în repertoriul pianistic național.

Publicarea culegerilor de piese pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova de către I. Stolear reprezintă un aport important în pedagogica pianistică națională. Ea a îmbogățit repertoriul pianiștilor de diferite vârste și de la diverse nivele de pregătire tehnică. Utilizarea acestor culegeri în procesul didactic al școlilor, studiourilor și colegiilor de muzică, precum și în instituțiile superioare de învățământ muzical, reflectă interesul mare pentru genul miniaturii pianistice, pentru compozițiile monopartite ample și pentru formele ciclice, contribuind la propagarea creației pianistice naționale, lărgirea repertoriului concertistic și didactic.

## Referințe bibliografice

1. BELEAEV, V. *Zâna viselor*: Piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, 32p.
2. *Luci, soare, luci!*: Piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, 96 p.
3. NEGRUȚA, O. *Dispoziție de primăvară*: Piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, 60 p.
4. SÂROHVATOV, V. *Creații polifonice*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, 28 p.
5. *Transcrieri pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, 44 p.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ КЛАССА ФОРТЕПИАНО ПРОФЕССОРА В. ЛЕВИНЗОНА

CREAȚIILE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA IN REPERTORIUL STUDENȚILOR CLASEI PIAN CONDUSE DE PROFESOR V. LEVINZON

CREATIVE WORKS OF THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA INCLUDED IN THE STUDENTS' REPERTOIRE IN THE PIANO CLASS OF PROFESSOR V. LEVINZON

### ИРИНА САВИНА,

преподаватель Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств

*Sunt prezentate metodele de lucru asupra interpretării operelor muzicale semnate de compozitorii din Republica Moldova în clasa profesorului universitar V. Levinzon. În centrul atenției sunt următoarele lucrări: "Poem" de S. Lobel și "Cântec de leagăn" de V. Zagorsky. Sunt oferite explicațiile metodice ale lui V. Levinzon referitor la analiza interpretativă detaliată a acestor lucrări.*

**Cuvinte-cheie:** V. Levinzon, compozitori din Republica Moldova, piese pentru pian, pianist, repertoriu didactic for piano, recomandări metodice.

*This study presents the methodology of work on musical pieces by Moldovan composers' creations in the class of professor V. Levinson. Much attention is given to the following works: "Poem" by S. Lobel and "Lullabies" by V. Zagorsky. The reader is proposed to get acquainted with a detailed interpretative analysis of these pieces with V. Levinson's methodical explanations.*

**Keywords:** V. Levinzon, composers from the Republic of Moldova, piano pieces, pianist, didactical repertoire for piano, methodical recommendations.

Фигура Виктора Вениаминовича Левинзона - великолепного пианиста и педагога - принадлежит к числу лучших музыкантов Республики Молдова второй половины XX века. Не случайно его личность привлекала к себе музыкантов-исследователей [1; 2]. Его исполнительский репертуар был разнообразен и богат. Определенное место в нем занимали произведения отечественных композиторов. Пианист включал их в концертные программы, записывал на радио и телевидении. Талантливый интерпретатор тем самым оказывал композиторам поддержку, ободряя их и поощряя к дальнейшим поискам и находкам. С другой стороны, премьеры новых сочинений способствовали воспитанию подрастающего поколения молодых студентов-пианистов, содействовали расширению их репертуара.



Сам В. Левинзон исполнял произведения Л. Гурова, В. Загорского, С. Лунгула, С. Лобеля, А. Стырчи, Г. Няги, Ш. Няги и др. Включал он их также в индивидуальные планы студентов своего класса. Учебный репертуар из произведений молдавских композиторов в классе В. Левинзона постоянно обогащался, но существовали и «любимые», наиболее часто исполняемые студентами произведения. К их числу относится *Поэма* С. Лобеля, *Этюд-экспромт* и *Колыбельная* В. Загорского, *Прелюдия As-dur* А. Стырчи, *Дойна* Г. Няги и др.

Вообще в педагогической практике В. Левинзона сложились индивидуальные методы и приемы в работе над музыкальным произведением. Так, обычно первый этап в занятиях с учениками был связан не с разучиванием нотного текста, а с предварительным полным проигрыванием произведения и ознакомлением ученика со стоящими перед ним художественными задачами. Любое музыкальное произведение воспринималось профессором как образный рассказ, последовательно развертывающийся во времени. Основная задача исполнителя заключалась в том, чтобы правильно понять этот рассказ и суметь правдиво донести его до слушателей. Важную роль в этом играют аналогии и художественные ассоциации.

Именно так В. Левинзон работал над *Поэмой* С. Лобеля, которая пользуется большой популярностью и часто включается в программы экзаменов и академических концертов студентов АМГИИ. Характеризуя это произведение, И. Хатинова пишет: «Огромная популярность этой пьесы /.../ объясняется, по-видимому, особой тонкостью, одухотворенностью и поэтичностью образного строя *Поэмы*, проникновенным характером основной темы» [3, с. 39]. Эта пьеса относится к кантиленным произведениям композитора. Несмотря на то, что она имеет обобщенно-жанровое наименование, В. Левинзон на уроках меткими образными характеристиками помогал студенту сформировать необходимое художественное представление о ней. Конечно, каждым студентом она исполнялась по-новому, в процессе игры возникали дополнительные ассоциации, но все-таки впечатление красоты родного края наиболее близко соответствовало музыке этого произведения.

В первой части *Поэмы*, написанной в простой трехчастной форме, после двуктного вступления в левой руке проходит основная тема в тональности *gis-moll*. Перед учеником здесь ставилась задача «пения» на рояле – достигалась певучесть и сочность звука. Для этого, при исполнении главной темы произведения В. Левинзон рекомендовал держать пальцы как можно ближе к клавишам и стараться погрузить их плавно в клавиатуру, избегая толчков. «Играй по дну», – советовал педагог, при этом подчеркивая важность слухового контроля. Такого способа придерживались почти все пианисты, славившиеся умением «петь» на фортепиано.

Кантиленную мелодию повествовательного характера профессор не советовал играть *piano*, так как в этом случае она потеряла бы свою выразительность и полноту звучания. Поэтому всегда огромное внимание уделялось соотношению партий правой и левой рук, мелодии и аккомпанемента. По глубине звучания мелодия уподоблялась им человеческому голосу, подчеркивая, что она, как и голос, должна звучать свободно и естественно. А баланс мелодии и аккомпанемента он сравнивал с «небом и землей», отмечая, что между ними есть расстояние и воздушное пространство. Поэтому в динамическом и звуковом отношении мелодия должна быть подобна небу, а аккомпанемент и бас – земле. Чтобы добиться большего понимания и разнообразия

звучания, педагог постоянно прибегал к аллегориям и ассоциациям, наиболее близким студенту, тем самым добиваясь нужного эффекта непосредственно на уроке. Главное условие для достижения художественной красоты было в осмысленной игре студента, в простоте и естественности выражения.

Триольное сопровождение главной темы должно было быть плавным *piano rubato*, как бы окутывать мелодическую линию, ни в коем случае нельзя было акцентировать первую ноту каждой триоли и мешать движению мелодии. Прием для аккомпанирующей руки выбирался безударный, не силовой, без высокого поднятия пальцев, с плавными поворотами кисти и гибкими переключиваниями пальцев при переносе руки в другую позицию.

В среднем разделе, *Poco piu mosso*, появляется *poco agitato* с последующим *crescendo*, приводящим к яркой кульминации всего произведения. Многим студентам оказывается трудно установить правильный темп *poco piu mosso*, поскольку они не подготавливаются к новому движению заранее, а темп начинают искать постепенно, с момента начала раздела, когда цельность произведения уже утеряна. В этом случае профессор рекомендовал перед началом среднего раздела услышать его темп, или «пульс», как он часто говорил, и только после этого приступить к исполнению. При этом необходимо было перестроиться в новый темп быстро, без замедления и пауз<sup>1</sup>.

Новая мелодия этого раздела вырастает из материала главной темы, а фактура насыщается полифоническими элементами, по звучанию близкими к молдавскому фольклору. В начале раздела проводятся два звена секвенции, после каждого из которых звучит построение, подготавливающее еще более напряженное вступление следующего материала. Исполнение этого эпизода является не совсем удобным в техническом отношении, если *arpeggio* в правой руке стараться играть *legato*. В. Левинзон советовал пианисту обратить внимание на четвертные ноты, исполняемые приемом *non legato*, соединяя их с помощью запаздывающей педали. Они берутся первым пальцем правой руки, более ярким и плотным звуком по сравнению с остальными «легкими» шестнадцатыми, которые должны быть сыграны крепкими пальцами на одном движении кисти. Важным моментом в подготовке кульминации является 53 такт, где звучит *subito piano*. Здесь композитор «обрывает» нарастающее движение к кульминации и как бы начинает идти к ней заново. Этот эффектный прием исполнитель не должен выполнять формально, его нужно понять и прочувствовать.

Далее необходимо научиться равномерно распределить движение от *pp* до *ff*, только тогда кульминация произведет лучший эффект<sup>2</sup>. В. Левинзон часто обращал внимание на то, что, когда в нотах написано *crescendo*, то в этом месте еще нужно играть *piano*, между тем у многих исполнителей длительное *crescendo* сразу переходит в откровенное *forte*, и кульминация тогда ослабляется. Нельзя недооценивать и роль

---

<sup>1</sup> Не секрет, что главная причина темповой неопределенности неопытных исполнителей лежит в недостаточной их артистичности, в нечуткости к эмоциональному содержанию музыки. В решении этой проблемы роль В. Левинзона была необычайно велика: он будил воображение учащихся, заставлял мыслить, чувствовать, и переживать художественные эмоции, многократно проигрывая произведение. Таким образом профессор воспитывал в учениках умение выразить отношение к исполняемой музыке.

<sup>2</sup> В этой связи уместно будет вспомнить о том, как великий С. Рахманинов относился к динамическому плану произведения, считая, что его правильное построение гарантирует успех выступления. Иногда, бывая недовольным своей игрой, он говорил, что «точка сползла», имея в виду, что главная кульминация произведения не выстроилась на нужной ему высоте эмоционального накала [4, с.436]. Такое обостренное чувство формы произведения является идеалом, к которому должен стремиться каждый исполнитель.

басового голоса, являющегося «фундаментом» фактуры и выполняющего функцию побочной мелодической линии. Поэтому партию левой руки следует поучить отдельно, причем ноты басового голоса нужно играть более глубоко, при этом связав их по смыслу и по динамике между собой, а аккорды – тише и легче.

Реприза в исполнительском отношении должна отличаться от первого раздела пьесы. Мелодия после кульминации трактуется как воспоминание, а значит, ее следует играть тише, чем в экспозиции. В динамическом плане репризу необходимо выстроить так, чтобы затихание звука было равномерным, с постепенной перспективой на полное угасание.

Поэма С. Лобеля будет полезна для разучивания пианистами, которые испытывают определенные трудности в проявлении эмоциональной яркости на сцене. Доступный музыкальный язык, ясная форма, яркая центральная кульминация и удобная фактура данной пьесы способствуют получению этого опыта.

Ярко воплощенный художественный образ еще одной пьесы, изучавшейся в классе В. В. Левинзона - *Колыбельная* В. Загорского - находит живой эмоциональный отклик в душе пианиста-исполнителя. Отдельные эпизоды и, в особенности, кульминационные моменты развития захватывают воображение. Е. Клетинич писал о *Колыбельной*: «Тонкая поэтичность, широкий диапазон эмоциональных оттенков снискали *Колыбельной* популярность она часто звучит по радио и с концертной эстрады /.../ Ее можно услышать и в переложении для скрипки» [4, с.11]. Трехчастное строение подсказывает ее динамический план: первая и третья части – спокойные *andante*, а средняя часть контрастирует с ними более яркими и насыщенными красками. Часто студенты, исполняющие это замечательное произведение, не могут понять, почему пьеса с ярчайшей драматической кульминацией называется колыбельной. По мнению В. Левинзона, характер колыбельной песни проявляется лишь в начале сочинения, в его первом разделе. Эта нежная мелодия, звучащая в характере *Andante cantabile*, символизирует все, что дорого человеку и ассоциируется с образом родины, матери, детства, однако уже здесь музыка полна грусти и ностальгии, остро ощущаемых, но не высказываемых, а как бы скрываемых. Первое предложение темы изложено в среднем регистре; нисходящие повторяющиеся мотивы, разделенные паузами, несут в себе интонации монотонного убаюкивания. Идеал исполнения этого эпизода – певучее, мягкое звукоизвлечение, подражающее красивому женскому голосу.

В. Левинзон всегда утверждал, что звук нужного качества получается только тогда, когда он психологически подготовлен. Помимо психологической подготовки, необходимо умение исполнителя спеть голосом мелодию с правильно подобранной интонацией и динамикой, то есть «сфразировать» тему, услышать про себя ее звучание, и только потом приступить к исполнению. Первый такт *Колыбельной* профессор предлагал сыграть еле слышно, как бы издали, второй – более плотным звуком. Третий и четвертый такты содержат кульминацию темы с ее закруглением на *diminuendo*. Исходя из этого примера ясно, что музыкальная интерпретация – это живая речь, в которой мысль не может стоять на месте, она должна постоянно развиваться и трансформироваться. Вот как об этом говорил К. Игумнов: «Музыкальное исполнение – это живой рассказ. Но, конечно, мало рассказывать. Нужно, чтобы рассказ был интересным и содержательным» [5, с.144]. В. Левинзон часто говорил, что «исполнитель должен мыслить музыку как речь, обращенную к слушателю».

Во втором предложении тематический материал переносится в более высокий регистр. Мелодию, дублируемую октавами, необходимо играть с опорой на четвертый и пятый пальцы правой руки, чтобы верхний голос прозвучал более выразительно. Аккомпанемент, изложенный шестнадцатыми, следует исполнять легко, но с глубоким извлечением каждой опорной ноты в басу. В случае выполнения этих рекомендаций музыка первой части приобретет характер объемности, стереофоничности.

В среднем разделе *Poco più mosso* появляется новая светлая и жизнеутверждающая тема в *Es-dur*, завершение которой подчеркивается авторским *ritenuto*. Далее, во втором предложении средней части начинается «сквозное» построение, которое необходимо сыграть «на одном дыхании», с внутренней устремленностью. Здесь радостная тема среднего раздела заметно преобразуется и подготавливает кульминацию всей пьесы, основанную на главной теме произведения. Наступает новая стадия в развитии музыкального образа. Для нее характерна непрерывная смена душевных состояний: неясных желаний, надежд, сомнений, грез, стремлений к счастью – что и приводит к самому насыщенному, яркому моменту во всей пьесе – к ее кульминации. Одним из самых технически неудобных мест в данной пьесе являются тт. 25 – 30, где фактура правой руки содержит в себе проведение мелодии одновременно с аккомпанирующими триольными аккордами. Сложность заключается в умении сыграть без акцентов и ритмически ровно мелодию на фоне легких триолей. В. Левинзон предлагал несколько вариантов работы над этими тактами:

- 1) партию правой руки сыграть двумя руками, где мелодия исполняется одной, а аккорды – другой. Важно достичь при этом конечного варианта звучания с правильным динамическим балансом между мелодией и аккомпанементом;
- 2) разделить фактуру этого фрагмента на три голоса, поучив их по два одновременно: нижний голос вместе со средним, а также нижний с верхним;
- 3) материал правой руки поучить с утрированными динамическими оттенками в очень медленном темпе, где мелодия будет исполняться глубоким прикосновением на *mezzo forte*, а триоли – невесомым *pianissimo*.

Отдельно следует сказать о басовом голосе, который увязывает по смыслу все компоненты фактуры. В начале пьесы в басу главной темы есть повторяющаяся квинта *c – g*, которая вступает на сильную долю такта. В кульминации идея повторяющегося баса трансформируется в самостоятельный октавный пласт, на фоне которого проходит главная тема с сопровождающими ее аккордами, благодаря чему кульминация приобретает драматический характер. Это впечатление еще больше усиливается после стремительного октавного взлета к последнему аккорду в кульминации, который по звучанию напоминает раскат грома. Далее следует внезапная тишина – фермата, которую студенты часто не выдерживают или не замечают совсем. А ведь она является очень важным моментом драматургии всей пьесы, и ее значение нельзя недооценивать. После долгой паузы появляется эпизод *Quasi recitativo*, построенный на интонациях фольклорного характера. В репризе мелодия колыбельной звучит на фоне все той же повторяющейся октавы в басу, напоминающей звон колокола. Этот самый «колокол» В. Левинзон предлагал динамически поставить на первый план, как единственную реальность, а мелодию услышать как бы издалека и постепенно ее «рассеять». Такой исполнительский прием напомнит слушателю о событии, сделавшем колыбельную только сном, или «эхом прошлых дней».

В педагогическом репертуаре В. Левинзона произведения композиторов Республики Молдова являлись ценным дидактическим материалом, позволяющим ставить перед студентами ряд особых задач, связанных с осознанием национальной специфики музыки.

### Библиографические ссылки

1. FELDMAN, A. *Probleme de interpretare muzicală în viziunea profesorului V. Levinzon. In : Învățământul musical la Chișinău. Istorie și contemporaneitate.* Chișinău: Grafema Libris, 2004.
2. VARDANEAN, A. *Corelația ritm-agogică în sistemul muzical-didactic al profesorului V. Levinzon. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale.* Ed. a 4-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004.
3. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов.* Кишинэу: Grafema Libris, 2010.
4. РАХМАНИНОВ С. В. *Литературное наследие в 3-х т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма.* Москва: Советский Композитор, 1978.
5. КЛЕТНИЧ, Е. *Творчество В. Загорского.* Москва: Советский Композитор, 1976.
6. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве* сб. статей. Сост. С.Хентова, Москва-Ленинград: Музыка, 1966.

## ХОРОВАЯ МУЗЫКА МАРИАНА СТЫРЧИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ МОЛДОВЫ

MUZICA CORALĂ PENTRU COPII A LUI MARIAN STÂRCEA ÎN CONTEXTUL  
CREAȚIEI COMPONISTICE CONTEMPORANE A MOLDOVEI

MARIAN STARCEA'S CHORAL MUSIC FOR CHILDREN IN THE CONTEXT OF  
CONTEMPORARY COMPOSERS' CREATION OF MOLDOVA

### АННА ШИМБАРЁВА,

старший преподаватель Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Articolul reprezintă portretul de creație al compozitorului Marian Stârcea pe fundalul problemelor apărute în muzica corală pentru copii în Moldova post-sovietică. Autorul cercetării analizează detaliat activitatea de creație a compozitorului, tot odată nu scapă din vedere creațiile corale dedicate copiilor. Materialele articolului pot fi utilizate în calitate de suport metodic de către conducătorii colectivelor corale de copii pe parcursul lucrului asupra repertoriului național.*

**Cuvinte-cheie:** *interpretare corală a copiilor, creația componistică pentru copii, stil al muzicii pentru copii, cântec coral, tematică, aspecte naționale, colective corale de copii, Marian Starcea.*

*The present article is the creative portrait of Marian Starcea. His work is viewed on the background of the problems in the choral music for children in post-Soviet Moldova. The author of the paper thoroughly considers the composer's creative activity and his choral works dedicated to children. The results of the article may be used as methodological assistance for the conductors of children choral groups in the process of working with the national repertory.*

**Keywords:** *children's choral performance, creation of composers for children, style of children's music, choral song, subjects, national signs, children's choral groups, Marian Starcea.*

Музыка сопутствует человеку с первых дней жизни. Во всем мире матери поют детям колыбельные. А потом маленький человек растет, и его забавляют песенками-

прибаутками, которые сначала он учится повторять, а затем и складывать самостоятельно. Взрослея, пылкий детский ум требует более ярких и свежих музыкальных впечатлений.

Так, ребенок постепенно начинает приобщаться к профессиональному музыкальному искусству, знакомясь с композиторским творчеством, специально предназначенным для детей. Композиторы всего мира уделяли и уделяют большое внимание «детской музыке», четко осознавая степень ее воздействия на духовный и нравственный мир человека, формирующийся с самых ранних лет.

В подтверждение этой мысли назовем хотя бы несколько образцов мировой классики, посвященных детям: *Детская тетрадь Анны-Магдалины* И.С. Баха; *Детские сцены* и *Альбом для юношества* Р. Шумана; *Детский альбом* П.И. Чайковского; вокальный цикл *Детская* М.П. Мусоргского; бесчисленное количество сочинений композиторов XX века: С. Прокофьева, Д. Кабалевского, К. Орфа, Б. Бартока, З. Кодая и др.

«...Я глубоко убежден, что любовь к музыке и хороший вкус должны прививаться с самых юных лет, со школьной скамьи... Концертам для детей следует уделять самое серьезное внимание. В них должны принимать участие наши лучшие артистические силы, наши лучшие исполнительские коллективы. Музыку для детей должны создавать наши лучшие композиторы» – писал великий композитор нашей эпохи Д.Д. Шостакович [1, с. 173].

Говоря о музыкальном воспитании, следует понимать, что не бывает музыкального воспитания вообще, но что музыкальное воспитание привязано к той или иной национальной культуре. Поэтому разработка проблем профессионального композиторского творчества для детей в Молдове представляется, несомненно, актуальной. Чтобы представить состояние современного композиторского творчества Молдовы для детей, необходимо вернуться к началу 90-х годов прошлого века, когда смена советского строя и обретенная Молдовой независимость повлекли за собой неизбежный пересмотр всей системы ценностей.

Изменения в социальной сфере, конечно же, отразились на состоянии отечественной культуры. С одной стороны, исчезло идеологическое давление, и открылась возможность взаимодействия со странами среднего и дальнего зарубежья. Однако экономическая бедность республики, поставившая Молдову по уровню жизни на одно из последних мест в Европе, привела к оттоку ряда композиторов в другие страны. Среди них немало и тех, кто писал музыку для детей. Это Ю. Цибульская, Д. Киценко, Е. Дога, Т. Кирияк, В. Биткин, М. Колса и другие композиторы с ярко выраженной творческой индивидуальностью. Более того, снятие с государственного бюджета Союза Композиторов и Музыковедов Молдовы и приостановление деятельности секции детской музыки, существовавшей в советское время, свели на нет не только инициативу сочинения для детей, но и пропаганду ранее написанного, так как и публикация произведений, и организация концертов для детей теперь практически невозможны без спонсорской помощи.

В этой сложной ситуации, как это ни парадоксально, небывалый подъем в композиторском творчестве испытывает область, связанная с расцветом хорового исполнительства. Что касается детской музыки, то в ней хоровое творчество завоевало приоритетные функции. Мы имеем в виду тот факт, что другие жанры детской музыки, которые интенсивно развивались в последние советские десятилетия, такие как опера,

балет, музыкальная сказка, кантата и оратория, инструментальная музыка, переживают в настоящий момент явный кризис.

Это связано, в первую очередь, с тем, что к концу 90-х годов небывало возрастает число детских исполнительских коллективов. Только в Кишиневе функционируют 13 школ с музыкально-хоровым профилем, в каждой из которых дети по возрастному признаку объединяются в три хоровых коллектива: младший (1-3 классы), средний (4-5 классы), старший (6-9 классы). Важным стимулом для развития хоровой музыки стало также участие хоровых коллективов в отечественных и зарубежных конкурсах и фестивалях.

В области детской хоровой музыки успешно работают композиторы с ярко выраженной индивидуальностью: З. Ткач, Ю. Цибульская, Т. Згуряну, В. Крянгэ, Е. Мамот, С. Чухрий, М. Колса, М. Стырча. Закрепились творческие содружества композиторов и исполнительских коллективов. Так, долгие годы практически все свои сочинения адресует хору *Vocile primăverii* (худ. руководитель и дирижер Ш. Андроник) Юлия Цибульская. Многие видные хоровые дирижеры создают произведения для своих детских коллективов. Это В. Крянгэ (хор *Sonata*), Е. Мамот (хор *Lia-Ciocîrlia*), А. Присэкару (хор *Lacrimosa*).

Хоровой музыка для детей весьма разнообразна в жанровом отношении: композиторы обращаются к хоровым циклам; к отдельным сочинениям, как развитым по масштабам, так и миниатюрным; к фольклорным обработкам песенных и танцевальных мелодий, а также к специфически детским жанрам, как например хоровые песни-загадки, песни-считалки и др.

Немало изменений претерпела детская хоровая музыка в постсоветский период и по тематике. Светская тематика (сочинения о мире, о любви к родному краю, к родному дому, к маме, картины природы, страсть детей к игре и т.д.), которая была определяющей в советский период, сохраняется и в настоящее время. Вместе с тем интенсивно растет внимание к духовной тематике. Этот процесс не мог не затронуть и область хоровой музыки для детей, хотя и в меньшей степени, чем в музыке для взрослых. В репертуар детских коллективов вошли переложения духовных произведений А. Бортнянского, М. Березовского, Г. Музическу, а также сочинения на духовную тематику, созданные современными композиторами по внутреннему творческому побуждению. Эту линию можно проследить в творчестве Ю. Цибульской и Т. Згуряну. Достоинство этих произведений коренится в создании этически-возвышенного состояния, играющего одну из главных ролей в воспитании как будущего музыканта, так и полноценной личности.

Обратимся к творчеству Мариана Стырчи<sup>1</sup> – одного из самых успешных современных композиторов Молдовы, автора более чем двухсот эстрадных песен, фольклорных обработок, оркестровок, сочинений симфонической, камерной и электронной музыки, музыки для театра и ТВ. К лучшим хоровым произведениям следует

---

<sup>1</sup> Марьян Стырча родился в семье известного молдавского композитора Алексея Стырчи. Пройдя по стопам отца, закончил Институт Искусств по классу фортепиано (1982), а затем Консерваторию им. Г. Музическу по композиции у профессора В. Загорского (1988). По композиции же продолжил обучение в аспирантуре Консерватории им. П.И. Чайковского (Москва). В 1992-1993 г. стажировался в Академии Музыки и Танца *Rubin* (Иерусалим, Израиль) по современной композиции в классе профессора Марка Копытмана. Марьян Стырча лауреат Республиканской Премии Молодежи (1993), лауреат конкурса, посвященного 50-летию ООН и ЮНЕСКО (1995). В 1999 году ему было присвоено звание *Maestru în Artă* [2].

отнести следующие: *Acuarele* (1986), Хоровая поэма на стихи А. Блока *1918* (1987), *Somnoroase păsărele* для смешанного хора и фортепиано на слова М. Еминеску (1987), *Сюита для хора* (1999). Детскому хору он адресовал такие сочинения, как: *Cimilituri muzicale* на стихи В. Кодицэ; *Хоровой цикл на слова Л. Делеану* (1992); *Casa ta* на слова Р. Попович-Параскив (2007) и др.

Музыка М. Стырчи хорошо известна не только в Молдове. Его сочинения были представлены и прозвучали на международных фестивалях в России, Украине, Румынии, Франции, Израиле, Болгарии. Он прославился также в жанре музыки к спектаклям, которые ставятся в ведущих молдавских театрах (*Satiricus*, *Licurici*, *Eugene Ionesco* г. Кишинева, *V. Alecsandri* г. Бельцы) и румынских (Национальный Театр г. Яссы, *Maria Filotti* г. Брэила).

Перейдем непосредственно к анализу хоровых сочинений М. Стырчи для детей, которые с успехом исполняются детскими коллективами.

Цикл на слова Ливиу Делеану написан для двухголосного детского хора младшего школьного возраста в сопровождении фортепиано. Содержание первого хора соответствует заглавию – *Povestea*. Его главной героиней является царевна-лягушка, которая живет на болоте и умеет петь замечательные песни. По жанру эта хоровая миниатюра представляет собой типичную колыбельную песню (темп *Lento*, ремарка *cantabile dolce*, равномерный укачивающий метр 4/4). Главным же признаком колыбельной служит обаятельная диатоническая мелодия в тональности *f-moll*, в которой много повторяющихся интонаций, удобных для детского исполнения и запоминания.

Структура хора опирается на классический период: в форме восьмитактового периода сочинен как хоровой запев, так и припев. Несмотря на лаконизм хора, в нем присутствует, однако, элемент театрализации. Если в запеве сосредоточено само повествование сказки, то припев представляет собой высказывание от первого лица – соло главной героини лягушки, поющей колыбельную.

Большой опыт композитора в сочинении современной эстрадной музыки отразился в джазовых гармониях фортепианного сопровождения, например: септаккорд первой ступени натуральный и с пониженной квинтой, септаккорд второй пониженной ступени, *D7* с задержанием квинты и терции и т.д.

К исполнительским и художественным достоинствам хора относится интонационная гибкость мелодии, включающая IV повышенную и V пониженную ступени, «мерцание» натурального и мелодического лада, усложненного двухголосием. Однако, юные исполнители легко могут справиться с подобным интонированием, поскольку в сопровождении дублируются основные тематические ячейки, не повторяя мелодию буквально.

Второй минихор *Călărețul* составляет жанровый контраст по отношению к колыбельной. Это детский озорной галоп, имитирующий гарцевание ребенка на своей игрушечной лошадке. Отличительной чертой галопа, прежде всего, является танцевальный синкопированный ритм с ударением на слабых долях такта.

Форма хора – простая трехчастная безрепризная (*A B C*) с четырехтактным инструментальным вступлением и заключением. Каждый раздел написан в форме классического восьмитактового периода из двух интонационно схожих предложений. В хоровой партии преобладает одноголосие с элементами двухголосия, когда мелодия движется параллельными терциями. В этой пьесе композитор запечатлел детскую игру в



тот момент, когда герой наездник не может заставить свою лошадку скакать по-настоящему. Его искреннее недоумение выражается во втором разделе, написанном в параллельном *d-moll*.

На первый взгляд, казалось бы, незатейливая короткая песня не требует от композитора больших усилий, однако чтобы полюбить детей, она должна соответствовать их психологическим возрастным требованиям. Их как раз точно почувствовал М. Стырча в третьем хоре цикла *Trenule, trenuțule*. Это проявляется в ярких изобразительных эффектах (имитации гудка паровоза в инструментальном вступлении и перестука колес в хоровом припеве «тук, тук, тук»), а также в выборе самого образа поезда, ставшим уже классическим в детской музыке символом движения вообще. Привлекательности данного хора способствует и стиль танцевального диско с джазовыми элементами, любимый детьми и весьма распространенный в детской музыке (например, в творчестве Г. Гладкова, А. Рыбникова, В. Шаинского).

Структура хора укладывается в традиционную классическую форму запев-припев с инструментальным вступлением и заключением. Если запев представляет собой период из двух предложений (8 т + 8 т), то в припеве предложения имеют разное количество тактов (6 т + 9 т), причем вокальные фразы диалогизируют с чисто фортепианными, что вносит элемент свободной импровизационности, типичной для джазовой музыки.

Совсем маленьким детям дошкольного возраста М. Стырча адресует хоровую пьеску *Kotuk (Pisicuțul)* на слова П. Кэраре. В нем композитор также обратился к одному из излюбленных детьми образов – котенку. Смысл содержания заключен в игровой ситуации, сопровождающей ребенка и котенка как дома, так и на улице. Хор пронизан радостью и оптимизмом, чему способствует танцевальный ритм, ремарка *vesel* (весело), эстрадно-джазовые гармонии в партии фортепиано.

В мелодике при всей простоте гармонично совмещаются как эстрадные интонационные формулы, так и национально-почвенные. Элементы фольклора ясно обозначены в синкопированных кадансах каждой из четырех вокальных фраз запева, а также в использовании вариантов четвертой ступени (повышенной и натуральной) и шестой (пониженной и натуральной), в мелизматике фортепианного вступления. Конечно, и в этом случае композитор не обошел вниманием имитацию *мяукания* как в запеве, так и в припеве. Доступности восприятия и исполнения способствует абсолютная квадратность структуры, мелодическое сходство предложений, а также одноголосная хоровая фактура.

Трехголосный хор для детей *Casa ta* (2007 год) написан по заказу организационного комитета национального детского хорового фестиваля *Sărbătoarea corului* и предназначен для исполнения сводным хором в составе более двух тысяч детских голосов. Эта почетная задача – объединить детей из разных школ под открытым небом – вызвала у композитора особое чувство гражданской ответственности. Мы имеем ввиду содержание хора на стихи Радмилы Попович-Параскив, которое нацелено на воспитание в детях таких ценнейших качеств, как патриотизм, любовь и гордость за свою страну, уверенность в завтрашнем дне, оптимизм мировосприятия и толерантность в общении с детьми всего мира.

Музыкальный материал хора гармонично сочетается со смыслом поэтического текста. Радостное восприятие мира, восхищение красотой голубого неба и зеленых полей, улыбки детей нашли абсолютно адекватное воплощение в средствах музыкальной выразительности. Композитор обращается к традиционным, давно апробированным для

патриотических песен универсальным приемам письма. Во-первых, это симметричная и квадратная структура запева и припева: в основе запева лежит повторенный период, каждое предложение которого имеет одинаковое количество тактов (8 + 8) и сходный интонационный материал. Припев также симметричен по строению (повторенный период), но второе предложение второго периода расширено до одиннадцати тактов, что соответствует торжественности финального окончания.

В ладовом отношении хор *Casa ta* также не представляет особой трудности, что входило в задачу композитора – сочинить массовую песню, доступную для исполнения сводным хором из тысяч детей. Песня написана в чистом диатоническом ре-мажоре (за тональностью *D-dur* издавна закрепились семантика света), где не встречается ни одного хроматизма и ни одной альтерации.

Начальная ремарка *Maestoso e molto espressivo* уже подразумевает слитную аккордовую фактуру, которая действительно строго выдерживается от начала до конца во всех трех куплетах. Структура аккордов почти всегда консонирующая, включающая либо трезвучия, либо их обращения.

Материал сопровождения также диатоничен, часто совпадает с материалом хоровой партии, однако иногда в него вклиниваются подголосочные интонации.

Что касается ритмики, то с одной стороны она универсальна для современных эстрадных песен, с другой - отражает принцип синкопирования национальной молдавской музыки. С этим связана и единственная исполнительская трудность данного хора – освоение синкопированных групп, которыми насыщен буквально каждый такт.

#### **Библиографические ссылки**

1. ШОСТАКОВИЧ, Д. *О времени и о себе*. Москва: Советский Композитор, 1980.
2. СЮBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-047-7.

## ***IX. Folclorul musical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova***

### **CONTRIBUȚII LA STUDIUL FENOMENULUI DE CREARE A MUZICII ÎN ARTA LĂUTĂREASCĂ**

THE PHENOMENON OF MUSIC CREATION IN THE LAUTAR'S ART

**DIANA BUNEA,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul tratează aspecte legate de creația muzicală în arta lăutărească. Autorul prezintă câteva precizări terminologice, analizează și ierarhizează treptele procesului de creare a muzicii de către lăutari. Acest proces, bazat pe legitățile funcționării folclorului, se bazează pe conexiunile dintre tradiție, creație, improvizație, artă interpretativă, stil/manieră de interpretare. Personalitatea artistică a lăutarului a întrunit în mod organic multiple calități, între care, cele de interpret și compozitor sunt inseparabile.*

**Cuvinte-cheie:** lăutar, creație, artă interpretativă, tradiție, improvizație.

*The article refers to creation aspects within the lautari phenomenon. The author specifies some terminological and notional aspects, analyzes and ranks the stages of the process of music creation by the lautars. This process, based entirely on the laws of folklore's functioning, is situated on the concepts and connections between tradition – creation – improvising – performing art – performing style.*

**Keywords:** lautar, creation, performing art, tradition, improvisation.

Reflectând asupra semnificațiilor ce le comportă binecunoscutele noțiuni de **compoziție și artă componistică** în tradiția lăutărească, și în muzica cultă sau, cum mai este numită aceasta în etnomuzicologie, muzica literată, am sesizat mai multe nuanțe de natură complexă. În condițiile în care planul conceptual al noțiunilor este același, nuanțele în cauză apar ca aspecte mai mult sau mai puțin pronunțate, ale semnificațiilor centrale, incluse în conținutul termenilor în cauză - de lucrare muzicală și de act creator muzical.

Spre exemplu, dacă sintagma „arta componistică a lăutarilor” este pe deplin acceptabilă din punctul de vedere al muzicii literate, unde lăutarul ar avea sensul de compozitor, apoi pentru tradiția lăutărească, în cel mai bun caz, aceasta implică două componente distincte, pentru componistica actuală - actul muzical creator și cel muzical-interpretativ, componente absolut inseparabile în cadrul folcloric tradițional. Pe lângă diferențele semantice, ce deschid în fața cercetătorului etnomuzicolog viziuni mai largi asupra fenomenelor folclorice, apare și problematica legată de alterarea trăsăturilor specifice folclorului, inclusiv al caracterului său anonim, vizat aici în cel mai direct mod.

Există mai multe momente care, după părerea noastră, ar fi relevante în elucidarea ideii centrale a comunicării noastre – *locul și rolul actului muzical creator în arta lăutarilor*. În mare parte, numeroasele studii și cercetări fundamentale axate pe problema compozitorul și folclorul au avut drept unghi de abordare direcția componistică – folclor, tratând, de cele mai multe ori,

probleme ale valorificării folclorului în arta componistică. Încercând să elucidăm problematica în cauză dintr-un vizer opus, vom încerca să o privim „din interiorul folcloric” , urmărind modalitățile de realizare, în cadrul fenomenului lăutăresc, a procesului de creație muzicală și raporturile pe care le generează.

Vorbind de noțiunea de **creație** în folclor și, implicit, în arta lăutărească, notăm, întâi de toate, mai degrabă, deosebiri, decât similaritățile cu creația componistică propriu-zisă. Situația se prezintă a fi chiar inversă, dacă e să luăm în comparație, să zicem, dihotomia *autorul și creația sa*. Dacă compozitorul este o personalitate, un geniu care aduce mereu un suflu nou în muzică, iar creațiile lui sunt profund individualizate, pe deplin distincte pe plan muzical-stilistic etc., apoi în folclor, autorul nu se poate detașa, - fără a fi taxat, - de matricea muzicală populară. Compozitorul popular anonim nu-și poate face remarcată lucrarea decât prin frumusețe, prin inspirație, prin virtuozitate, printr-un text deosebit etc., – fiecare element al creației fiind supus întru totul structurilor muzicale și stilistice ale folclorului. Astfel, privite din interiorul tradiției, creațiile compuse de lăutari apar a fi încadrate atât de perfect în calapodul muzical național încât nici nu pot fi distinse de cele populare propriu-zise.

Pasaje ce ne confirmă acest fapt putem găsi cu prisosință în literatura de specialitate. Iată doar unul, ce se referă la cunoscutul lăutar moldovean Gheorghe Murga, semnată de muzicologul Boris Kotlearov: „Ca un adevărat muzician popular, Gheorghe Murga a fost și creator și culegător de melodii populare. În persoana sa creatorul și interpretul s-au îmbinat atât de organic, *încât nu întotdeauna putem distinge, dacă o melodie sau alta este a lui proprie sau aparține tezaurului folcloric* (cursivul nostru). Putem afirma cu certitudine doar că melodiile create de el erau atât de populare/folclorice după imagine și stil, încât foarte repede deveneau un patrimoniu popular comun.” [1, p. 47, trad. noastră]. Și aceste cuvinte sunt valabile pentru toți lăutarii, din cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre. Astfel, numeroasele lucrări în stil popular, semnate de remarcabili lăutari, pe parcursul a circa 100-150 de ani, au fost asimilate pe deplin în repertoriul popular, iar astăzi doar puțini specialiști le pot confirma cu certitudine paternitatea.

Iată de ce, poate, însăși noțiunea de lăutar (și cea de rapsod, care este complementară acesteia), atât în mediul lăutăresc, cât și în concepția populară în general, include în sine și sensul de creator de muzică, „compozitor”. Totodată, pentru lăutari, după cum am arătat mai sus, și la propriu, și la figurat, nu există limită dintre creație și interpretare, iar fiecare interpretare nouă este concepută și ca o nouă creație.

Un mare rol în acest proces îl are, fără îndoială, **improvizația**. În folclor, deseori procesele de creație și improvizație se identifică, mai ales în cadrul fenomenului lăutăresc. Posedând cu măiestrie arta „improvizației controlate” (termin M. Braun) de normele artistice ale folclorului, lăutarii, de veacuri, găsesc mereu acel „mijloc de aur” în raportul dintre tradiție și inovație: pe de o parte, lăutarul re-crează tradiția, care, la rândul-i, prin însăși natura ei, îl „împinge” spre creație, fiind de esență generativă; iar pe de altă parte, el tinde spre individualizare, spre personalizarea creației sale, exprimată **prin stilul propriu de interpretare**, specific zonei și școlii lăutărești din care vine. Nu putem vorbi de originalitate în sensul direct al

cuvântului, în cazul muzicii compuse de lăutari. Aceștia nu sunt precum compozitorii de muzică cultă, care, prin definiție, dezvoltă sau chiar revoluționează limbajul muzical. Încadrându-și creația peste intangibila substanță muzical-stilistică populară, aflată în chiar subconștientul său, și pe care, poetic vorbind, „a sorbit-o odată cu laptele matern”, lăutarul îi conferă individualitate, „mergând” pe linia perfecționării interpretării artistice, a sporirii virtuozității, a creșterii rolului afectiv al textelor, al emotivității interpretării etc. Acest complex proces de realizare artistică, accentuat mai ales în epoca modernă, în ultimii aproximativ 150 - 200 de ani, odată cu dezvoltarea orașelor și emanciparea socială a lăutarilor, a condus spre **transfigurarea fenomenului lăutăresc într-o veritabilă artă lăutărească**, fapt consemnat de numeroși cercetători.

În această sintagmă, termenul de **artă** include, pe lângă semnificația tradițională de **interpretare**, și pe cea de **creație**. Această nuanță terminologică devine cu atât mai sugestivă, cu cât ne gândim că noțiunea muzicologică de **artă componistică** nu presupune în general sensul de interpretare, performanță artistică. Astăzi, rareori compozitorul este și interpret al creațiilor sale, pe când lăutarul, de regulă, își interpretează mereu propriile creații, pentru ca mai apoi acestea să fie preluate în repertoriul folcloric.

Recapitulând, dorim să scoatem în evidență acest lanț important de afinități și conexiuni terminologice, care, atât în creația folclorică, cât și în cea lăutărească, în special, „funcționează” doar într-un singur sens. Pornind de la **tradiția populară**, compozitorul-lăutar își **crează lucrarea muzicală**, inclusiv prin intermediul unui proces inedit și complex de **improvizație**, transformând actul de **interpretare** în **artă**, căreia îi conferă propriul **stil de interpretare**. Aceleași noțiuni, „aplicate” la creația componistică cultă, interacționează exact în direcția opusă: pornind de la **stilul și măiestria individuală** proprie, artistul abordează **creația muzicală**, ținând cont, într-o măsură mai mică sau mai mare, de **tradiție**, adică de **epoca și curentul artistic** căruia îi aparține lucrarea în cauză. Observăm, că în acest proces **improvizația**, de fapt, nici nu își găsește locul. Acest aspect al corelațiilor dintre creație, compozitor și interpret în muzica cultă apare a fi relevant în contextul subiectului abordat.

„Plasând” în continuare acest lanț corelativ, deja în interiorul creației populare - referitor la creația tradițională țărănească vizavi de cea lăutărească, vom sesiza noi nuanțe, principala concluzie rezumându-se la faptul, că, deși sensul vectorial al procesului în cauză este același, totuși, în cadrul tradiției lăutărești fiecare „verigă” corelativă apare mult mai reliefată. Mai mult, noțiunile de **artă și stil/manieră de interpretare** au relevanță, în special, fiind raportate la fenomenul lăutăresc. Lăutarii au dezvoltat aceste două „atribute” muzicale cu maximă măiestrie și talent, fiind admirați, după cum se știe, pe întreg mapamondul. De fapt, judecând după înregistrările de care dispunem sau după mărturiile lăutarilor înșiși, mulți dintre lăutarii noștri și-au creat propriul stil de interpretare, care se înscrie, la rândul său, în stilul local și regional. Spre exemplu, în spațiul R. Moldova, lăutarii și cunoscătorii disting cu aceeași ușurință „stilul” de la Edineț, Rediul-Mare, Drochia sau Cahul, de la Ungheni sau Basarabeasca, ca și „stilurile”

individuale de interpretare ale unor lăutari vestiți. Mai mult, în interiorul tradiției lăutărești sunt distinse și stilurile și manierele de interpretare ale „elevilor” marilor lăutari.

Totodată, trebuie să recunoaștem, că artistismul și virtuozitatea în interpretarea purtătorilor de folclor tradițional rural apar în forme mai diminuate în comparație cu cele ale lăutarilor. Considerăm, că, de fapt, atunci când interpretează o creație populară, interpretul tradițional – țăranul - nici nu-și pune drept scop realizarea unei performanțe artistice, de virtuozitate. El dă prioritate tradiției, stilului și repertoriului local, iar artistismul și performanțele tehnice apar în dependență de talentul individual și nu constituie un criteriu de apreciere esențial din partea comunității. În același timp lăutarii, care, după cum se știe, interpretează o mare parte din același repertoriu tradițional sătesc, „pun un preț mult mai mare” pe performanța artistică, pe virtuozitate și pe stilul individualizat de interpretare, descoperind noi valențe de expresivitate ale cântecului popular, îndreptățind pe deplin și aprecierea de „profesionist de tradiție orală”.

Astfel, se conturează cu claritate diferențele dintre interpretarea lăutărească și cea rurală, țărănească, care se referă la prioritățile oferite artei, măiestriei, stilului, manierei de interpretare, pe de o parte, și conservării tradiției, a repertoriului și stilului local, pe de alta. În acest context, menționăm și nuanțarea clară, ce apare între **noțiunile de lăutar și rapsod**, prin rapsod înțelegându-se, de fapt, creatorul și interpretul-țăran, termenul fiind oarecum „echivalent” cu cel de lăutar.

Un factor stimulator important care a contribuit la dezvoltarea artistismului și a virtuozității lăutarilor l-a constituit și mediul orășenesc, unde, după cum se știe, și-au desfășurat activitatea, în ultimii 150-200 de ani, majoritatea lăutarilor. Anume acolo se impunea, tot mai pregnant, în paralel cu arta lăutărească, și o viață muzicală cultă, cu care lăutarii au intrat în contact nemijlocit, pentru ca, spre sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX, să studieze deja în clasele de Conservator. Astfel, în acest proces complex de apropiere a artei de interpretare lăutărești, provenită din seva populară, de cea profesionistă, **lăutarul devine un adevărat artist profesionist**, încadrându-se, deja în tradițiile interpretative ale muzicii culte, în care, după cum bine știm, interpretului îi revine un rol, aproape la fel de esențial, ca și compozitorului.

Iată ce scria Viorel Cosma despre Nicolae Buică (1855-1932), „faimosul virtuoz român”, cum era numit în Europa, în prima jumătate a secolului XX - după cum se știe, lăutarul a absolvit clasa de vioară a lui Carl Flesch, la Conservatorul din București, și chiar, se pare, Conservatorul din Paris: „Muzica noastră a atins, prin personalitatea artistică a lui Nicolae Buică o nouă treaptă de dezvoltare, desființând sensul peiorativ de „lăutar” folosit odinioară, și trecând la semnificația superioară a zilelor noastre, de artist-violonist” [2, p. 181]. Cu siguranță, aceste cuvinte pot fi atribuite pe deplin strălucitei pleiade de lăutari ai secolelor XIX și XX.

Raportat la fenomenul lăutăresc, procesul de devenire artistică evoluează cu pași rapizi. În mod paradoxal, această evoluție s-a desfășurat în paralel cu procesul de alterare a legităților de funcționare ale folclorului, și, în special, a **caracterului său anonim**. Desigur, numele

multora dintre compozitorii-lăutari au rămas necunoscute sau, în virtutea legităților funcționării folclorului, nici nu au fost memorizate, pentru că, după cum arăta R. Niculescu, „În folclor, numele autorului nu este uitat, el nici nu este memorat!” [3, p. 12]. De asemenea, același autor arată, că purtătorii de folclor, - la care atribuim fără rezerve pe lăutari - nici nu își pun problema memorizării numelor unor autori ai cântecului popular, întrucât „Creația are, în orice împrejurări, o anumită prioritate asupra creatorului ei”, [op. cit., p. 17]. În aceste condiții, nu este de mirare că numele lăutarilor-compozitori de multe ori nu au fost fixate nici chiar de ei înșiși.

Deși cunoaștem un fond imens de lucrări lăutărești cu titluri cum sunt *Hora sau Sârba lui...*, unde pe lângă titlul popular comun, apar nume sau chiar porecle ale unor faimoși lăutari, totuși, acestea nu sunt întotdeauna relevante pe deplin în atribuirea paternității lucrărilor, pentru că numele indicat poate fi nu doar cel al autorului, ci doar al interpretului sau chiar al unui simplu admirator.

Edificatoare și chiar hazlie apare, în acest context, mărturia cunoscutului lăutar-violonist Dumitru Blajinu, care, întrebând odată un lăutar de ce și-a intitulat lucrarea *Hora lui Vlăduț* și cine ar fi fost acel Vlăduț, crezând că putea fi vre-un lăutar vechi, - a primit răspuns, precum că acel Vlăduț fusese un oarecare naș la o nuntă, care rămăsese atât de încântat de acea melodie, încât lăutarul a numit-o *Hora lui Vlăduț!*

Deși cei mai mulți dintre autorii-lăutari au rămas anonimi pe parcursul veacurilor, în perfectă conformitate cu legitatea anonimului folcloric, totuși, începând cu secolul XIX, acest caracter anonim este afectat cu seriozitate, ca să amintim aici doar de începuturile componisticii naționale, care, din câte se știe, s-a aflat în cea mai directă și strânsă legătură cu creația folclorică și, în special, cu cea lăutărească. Au cules și au iubit folclorul mulți compozitori români ai secolului XIX, ca să amintim aici doar pe Carol Miculi sau Ciprian Porumbescu, ce l-au admirat pe Grigore Vindereu, neîntrecutul lăutar-violonist bucovinean al timpului sau pe marele Enescu a compus *Sonata nr.3 în caracter popular românesc*, inspirat fiind de arcușul faimosului lăutar bucureștean Cristache Ciolac, de la care a și notat mai multe melodii.

În secolul XX, înșiși lăutarii devin compozitori, în sensul actual, muzicologic al noțiunii, iar lucrările lor în stil popular, pe care le-au pus pe note, le-au publicat sau le-au înregistrat pe disc, se încadrează în continuare în calapoadele muzicii populare. Sunt bine cunoscute creațiile strălucite, apărute la hotarul dintre secolele XIX – XX, ale unui Grigoraș Dinicu, Nicolae Buică, George Boulanger, Victor Predescu și mulți alții. Această listă s-a completat constant, pe întreg parcursul secolului XX, - în ultimii 20-30 de ani, inclusiv cu un număr impunător de autori din R. Moldova. La noi, în ultimii ani, a apărut chiar sintagma paradoxală de „compozitor de muzică populară”. Considerăm că mai potrivit ar fi, totuși, termenul de autor sau compozitor de muzică în stil popular, pentru a desemna fenomenul vizat.

Unii lăutari, atingând culmi ale măiestriei, au devenit membri ai Societății Compozitorilor Români, cum au fost Victor și Nicușor Predescu sau Paul Ochialbi, iar mulți dintre ei au interpretat muzica clasică în concerte, raportând succese răsunătoare. Numele celebrului Grigoraș Dinicu este evocator în această privință. Să ne amintim, că artistul posedă

un vast repertoriu violonistic clasic, cu care a evoluat în permanență pe scenele românești și internaționale.

Mai devreme, pe la mijlocul secolului XIX, astăzi mai puțin cunoscutul lăutar basarabean, dar faimos în acel timp, violonistul Alexandru Lemiș din Bălți apărea, pe arișele vremii, cu un repertoriu clasic, fiind înalt apreciat de contemporani.

Însă cel mai edificator exemplu rămâne a fi Ștefan Neaga, binecunoscutul clasic al muzicii noastre literate, care, după cum se știe, provenea dintr-o familie de lăutari. Este interesant, că compozitorul-lăutar a cântat în formația lui Grigoraș Dinicu, acompaniindu-l la pian, în programele sale clasice, iar creația sa, din câte bine cunoaștem, a îmbinat în mod original seva muzicii populare lăutărești cu rigurozitățile componisticii moderne.

Deși comunicarea de față nu a epuizat nici pe departe numeroasele aspecte legate de problematica anunțată, vom concluziona, prin exprimarea certitudinii, că personalitatea artistică a lăutarului a întrunit în mod organic multiple calități, între care, cele de interpret și compozitor sunt inseparabile, constituind însăși esența noțiunii de lăutar.

Muzicieni extrem de talentați, deschiși mereu pentru cunoaștere și creație, lăutarii și arta lor este parte integrantă importantă a culturii noastre muzicale populare. Aprecierea marelui rol al acestora în cultura autohtonă ține de valorificarea trecutului cultural muzical, fără de care, din câte bine ne dăm seama, nu vom putea avea un viitor pe măsură.

### **Referințe bibliografice**

1. КОТЛЯРОВ, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Москва: Советский Композитор, 1989.
2. COSMA, V. *Lăutarii de ieri și de azi*. București: Editura Du Style, 1996.
3. NICULESCU, R. *Folclorul – Sens – Valoare*. București: Editura Minerva, 1991.



**LĂUTARI VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD A MOLDOVEI  
ÎN ARHIVA DE FOLCLOR  
A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

THE VIOLONISTS OF THE NORTH OF MOLDOVA  
IN THE FOLCLORE ARCHIVES OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

**NICOLAE SLABARI,**  
lector, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În acest articol este pusă în discuție problema activității și dezvoltării de mai departe a Arhivei de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, precum și unele idei privind perspectivele acesteia. Ne vom axa pe muzica instrumentală, și în special, vom face referință la lăutarii violoniști din zona de nord a Moldovei, înregistrați în Arhiva de folclor a AMTAP. Considerăm că materialul muzical înregistrat de la ei a jucat un rol important în cercetările etnomuzicologice din ultimii 40 de ani. Prin rezultatele obținute din unele investigații de teren recente, motivăm oportunitatea de promovare a etnomuzicologiei naționale moderne care tinde spre realizarea unui nou salt.*

**Cuvinte-cheie:** Arhiva de folclor, AMTAP, muzica instrumentală, lăutar violonist, folclorul din zona de Nord a Moldovei, etnomuzicologie.

*The problem under discussion in this article is the activity and further development of the Folklore Archives of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (AMTAP) as well as some issues on its prospects. We will focus on instrumental music, in particular, we will make reference to the violinists of the North of Moldova registered in the Folklore Archive of AMTAP. We believe that the musical material recorded by them played an important role in the ethnomusicology achievements of the past 40 years. Through the results obtained from some recent field investigations we motivate the opportunity of promoting the modern national ethnomusicology, which is aiming at achieving a new leap.*

**Keywords:** Folklore Archives, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, instrumental music, violinist, folklore of the North of Moldova, ethnomusicology.

Arhiva cabinetului de folclor al AMTAP deține un fond impresionant de înregistrări de teren, unele cu valoare de unicat. Activitatea Arhivei s-a manifestat în strânsă concordanță cu dezvoltarea etnomuzicologiei ca știință în Republica Moldova, cunoscând câteva etape: I - 1945-1956; II - 1957-1967; III - 1968-1990; IV - din anul 1990 până-n prezent. În rezultat s-au conturat trei aspecte care stau la baza etnomuzicologiei naționale: 1. culegerea de materiale, după o metodă modernă; 2. transcrierea și interpretarea științifică a creațiilor muzicale; 3. studierea complexă a materialelor muzicale din trecut și prezent și utilizarea rezultatelor în activitatea de salvagardare și valorificare a folclorului.

Totuși, nu trebuie să uităm, că, exponentul de bază al celor menționate mai sus a fost și este *lăutarul* – personalitatea care păstrează și propagă cu sfințenie această bogăție spirituală a neamului.

În articolul de față vom da nume importante de lăutari violoniști din zona de nord a Moldovei, înregistrați în Arhiva de folclor a AMTAP, marcați în retrospectiva timpului, făcând și unele incursiuni la realizările etnomuzicologice care au constituit rezultatul investigațiilor de teren efectuate.

În anul 1945 la Conservatorul Moldovenesc de Stat (actualmente AMTAP) a fost înființat Cabinetul de folclor. Odată cu constituirea acestuia profesorii și studenții instituției încep o activitate folcloristică sistematică. Pe lângă colectarea folclorului la această etapă sunt realizate încercări de abordare analitică a folclorului muzical. Spre exemplu, au apărut articole în enciclopedii ca: Marea enciclopedie sovietică (ediția a 2-a), inclusiv în articol despre *Republica*

*Sovietică Socialistă Moldovenească*. Remarcăm, în mod deosebit, monografia lui B. Cotlearov despre cultura violonistică în Moldova [1] care, deja, are tenta unei sistematizări și a unei abordări științifice. Astfel, etapa anilor 1945-1956 a fost un început fructuos, cu un șir de evenimente de importanță majoră în cercetarea și valorificarea folclorului muzical. În anul 1957 Cabinetul de folclor de la Conservatorul din Chișinău se desființează și în anii ce au urmat nu s-au efectuat investigații sistematice de teren la această instituție. Începând, abia cu anul 1964 expedițiile sunt reluate.

Aceste două etape au fost cele mai anevoioase pentru Arhiva de folclor a AMTAP. Din păcate astăzi nu găsim înregistrări cu lăutarii violoniști din zona de nord a Moldovei care datează din acea perioadă. Marea majoritate a înregistrărilor au fost pierdute datorită multiplelor schimbări pe care le-a suportat fondul.

În 1968 este deschisă Catedra de Folclor la Conservatorul Moldovenesc de Stat (AMTAP), care a activat până la sfârșitul anilor 1990. Înființarea Catedrei de Folclor a constituit începutul unei perioade noi în activitatea de colectare și cercetare științifică a folclorului muzical. Șef al catedrei a fost G. Ciaicovschi-Mereșanu, un neobosit cercetător, care a rămas fidel catedrei și muncii de studiere și valorificare a tezaurului folcloric pentru toată viața.

Începând cu acest an se desfășoară o activitate folcloristică planificată. Anual, în cadrul practicii folclorice a studenților, se întreprind expediții, se efectuează investigații de teren individuale de către lectorii catedrei. Este înregistrat nu numai folclor românesc dar și ucrainean, rusesc, bulgăresc, găgăuz, țigănesc, evreiesc și altor etnii conlocuitoare. În prezent arhiva de folclor AMTAP dispune de circa 16 mii exemplare culese de pe teritoriul Republicii Moldova, Bucovinei și sudului Basarabiei - Ucraina.

Astfel, printre primii lăutari violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, incluși în Arhiva de folclor a AMTAP<sup>1</sup> au fost: **Chitic P.** (n. 1940 s. Trebisăuți, r. Briceni) cu melodiile *Romanță, Sârba, Romanță*; și **Angheluș G.** (n. 1910 s. Trebisăuți, r. Briceni) cu melodiile *Sârba evreiască, Sârba, Hangu, Doina, Sara bună, Freilih, Polka, Sârba, Polca furată, Sârba, Dezbroboditul miresei, Moldoveneasca racilor, Hora moldovenească, Sârba, Sârba iepurarilor, Sârba*, melodiile cărora au fost înregistrate în expedițiile folclorice efectuate de C. Rusnac în anul 1969.

În același an, la festivalul de folclor *Stepa Bălților* din Bălți, de membrii Arhivei de folclor sunt înregistrați alți lăutari violoniști ca: **Cabinețchii F.** (n. 1910 s. Balanul Vechi r. Râșcani) cu melodia *Hangul*; **Neniță S.** (n. 1932 s. Vărătic r. Râșcani) cu melodia *Potpurii pe teme moldovenești*; **Iacovlev G.** (n. 1914 s. Ochiul Alb r. Râșcani) cu melodia *Ciurul*; **Axentie V.** (n. 1923 s. Ochiul Alb, r. Râșcani) cu melodia *Merișorul*.

Un an mai târziu (1970) C. Rusnac și I. Vichilu efectuează o altă expediție folclorică în zona de nord a Moldovei, revenind la lăutarul violonist **Angheluș G.** de la care înregistrează noi melodii: *Sârba, Sârba, Frumușica, Trei lemne, Sârba, Hangul, Șapte săptămâni de post, Hora, Când măicuța m-a făcut, Ce șezi babă la pârâu, Sârba, Hangul, Sârba, Hangul, Vivat, La îmbroboditul miresei, La scosul dansului, Vivat Sârbă, Hangul, Sârbă, Vals, Sârbă, Sârbă, Corobocica, Melodie de cântec, Sârbă*.

---

<sup>1</sup> Arhiva de Folclor a AMTAP. Registrele nr. 1 index 123 (2-4), 126-128, 219 (6-7), 220 (5), 221 (1, 6-7); nr. 2 index 398, 399 (1-3), 402 (2)-405 (3), 514 (4), 515 (3-9); nr.3 index 880 (5-6), 890 (1)-894 (3), nr. 8 index 1561 (9-14), 1569 (8)-1571 (11).

Următorul val de înregistrări cu lăutarii violoniști în arhiva de folclor a AMTAP sunt efectuate de etnomuzicologul Ia. Mironenco, într-o expediție folclorică realizată în 1972. De altfel, trebuie să menționăm că Ia. Mironenco și-a adus aportul într-un mod deosebit, completând fondul Arhivei de Folclor cu un număr considerabil de melodii. Pe lângă faptul că a înregistrat un bogat material folcloric, a scris un număr impunător de articole științifice și monografii. În expediția menționată au fost înregistrați de el următorii lăutarii violoniști: **Babinețchii V. G.** (n. 1916 s. Bălan, r. Râșcani) cu melodia *Galașul*; **Babinețchii F. N.** (n. 1910 s. Bălan, r. Râșcani) cu melodia *Polca, Polca, Sârba, Sârba, Ganca, Ciuboșica, La pahar*.

Anul 1974 datează cu o nouă investigație de teren, efectuată de V. Ivancenco, în care este descoperit lăutarul violonist **Șevciuc G.** (n. 1917 s. Sudarca, r. Dondușeni) cu următoarele melodii înregistrate: *Hora de mână și Mărunțica*.

Registrele Arhivei de folclor a AMTAP datează în 1975 cu o altă expediție folclorică. Constantin Rusnac revine în zona de nord a Moldovei, și mai înregistrează de la vestitul lăutar violonist **Angheluș G.** (n.1910 s. Trebisăuți, r. Briceni) diverse melodii ca: *Sârba lui Simionică Mârza, Sârba lui Simionică Mârza, Hangu, La scos dansul, Zestrea, Vivat, Vivat, La dezbrăcatul miresei, La îmbrăcatul miresei, De ascultat la masa, Sârba, Vals, Hangu, Vivat, Freilih, Bălți-Freilih, Freilih, Sârba, Sârba, Hangu, Vengherca, Mazurca, Hangu, Sârba, Sârba*.

La sfârșitul anilor '80 membrii Arhivei de folclor a AMTAP efectuează mai multe investigații de teren în urma cărora sunt descoperite noi personalități ale artei violonistice lăutărești. Aceștia sunt: **Chetrari G.** (n. 1919 s. Vărătic, r. Râșcani) cu melodiile: *Peste văi peste ogoare, Radu mamei, Alunelul, Trei lemne, Pojarul, Cântec de pahar, Cântec de joc, Sârba de nuntă, Dansul miresei, Cântec de jalea miresei, Marș de nuntă, La scoaterea zestrei, Cântec de pahar, Vals, Sârba, De pornire la armată, Vals, Cântec de pahar, Pe iarbă și pe toloacă, Cracoviac, Cântec de spre Barbu Lăutarul, Acolo-n vale, Polca, Undeva pe cea străduță, Când e mierlița bolnavă, Moșule cu vinul bun, Sârba, Sârba amestecată*; și **Neniță S.** (n. 1932 s. Vărătic, r. Râșcani) cu melodiile: *Jelea miresei, Joc după legatul miresei, Dansul miresei, Joc, Joc, Ciocârlia, Breaza, Procedeu lăutăresc, Improvizație, Hora lui Smelovschii, Polcă*; înregistrați de S. Badrajan în 1988.

În ultima etapă de activitate a Arhivei de folclor a AMTAP s-au efectuat doar unele investigații periodice, fluxul melodiilor înregistrate în fond fiind foarte redus (în special începând cu anul 1997). În perioada anilor 2007-2009, personal, am efectuat câteva investigații de teren în zona de nord a Republicii Moldova (în special în s. Larga, r. Briceni; s. Colicăuți, r. Briceni; r. Briceni; r. Edineți; s. Grinăuți, r. Râșcani; s. Iabloana, r. Glodeni; s. Cuhnești, r. Glodeni; r. Glodeni). Prin urmare, am avut marea ocazie să comunic cu unii lăutari violoniști din zonă, înregistrând melodii și acumulând date despre personalități mai puțin cunoscute ca: **Cioclea V.** - născut la 8 decembrie 1958, în s. Larga, r. Briceni. Tatăl – **Ion Cioclea** un mare lăutar prin anii '50. Anume de la el, Victor a moștenit darul de a mânui cu iscusință toate instrumentele muzicale, dar în temei vioara și trompeta. Am înregistrat: *Foxtrot, Hangu de la Coteala, Huser, Huser, Huser, Huser ca la trombon, Marș, Marș, Sârba auzită la Tudor Căldare, Sârba de concert, Sârba de la hramul satului Larga, Sârba lui Gonțearuc, Sârba lui moș Cojocarul, Sârba lui Tudor Gronic*; **Lavric Gh.** fiul violonistului **Dumitru Lavric** - născut la 22 aprilie 1964 în s. Colicăuți, r. Briceni. Am înregistrat: *Hora, Hora lăutărească, Sârba*; **Ștefăneț S.** – născut la 10 aprilie 1929, în s. Grinăuți, r. Râșcani și decedat recent la 09 februarie 2009, un lăutar cu o activitate deosebită. Pe parcursul vieții a activat în funcția de dirijor al orchestrei din s. Grinăuți, instrumentist în orchestra „Lăutarul” din or. Bălți, dirijor al orchestrei

de fanfară din s. Mărăndeni, profesor de vioară și conducător al tarafului de la școala de muzică din r. Fălești, iar din 2002 până în mai 2008, profesor de vioară, trompetă și saxofon la școala de muzică „G. Enescu” din Bălți. La jubileul de 50 ani al școlii înființează o orchestră simfonică pentru care face un șir de aranjamente din repertoriul propriu. Am înregistrat: *Vals Gingășiu, Marandeanca (mars), Moldova înfloritoare (mars), Vals – Cer albastru.*

În urma investigațiilor efectuate am cunoscut așa personalități ca: **Bălău - Căldare Dumitru** – născut la 25 octombrie 1923 s. Bașcani, r. Soroca. Un vestit lăutar care și astăzi mai cântă. În 1949 a întemeiat o orchestră de fanfară la Drochia. În anii 1970- 1972 a efectuat un șir de înregistrări la Radioul Național. Recent a participat la Festivalul-concurs „Fillip Toderașcu” ed. IV 2008 unde a interpretat: *Balada, Hora lui moș Pavel, Sârba de la Chetrosu.*

Într-un dialog cu Ion Popov, dirijorul orchestrei „Ciocârlia” de la Edineț, au fost menționați mai mulți lăutari violoniști, printre care: **Coca C.** (1906 – 1974) a activat în Orchestra Militară Română ca flautist și în orchestra „Ciocârlia” (Edineț) ca violonist; **Coca V.** (1924 – 1987) a activat ca violonist în orchestra „Ciocârlia” din 1944 până la sfârșitul vieții; **Coca M.** (1922 – 1974) – altist (violă) în orchestra „Ciocârlia”; **Ciobanu M.** (1920 – 1986) evoluează în orchestra „Ciocârlia” ca violonist având un șir întreg de mențiuni de la diferite manifestări și concursuri; **Ciobanu A.** fiul lui Mechiu Ciobanu, n. 1952, posedă mai multe instrumente muzicale, inclusiv și vioara; **Ciobanu Al-dru.** (1928 – 1986) a reorganizat activitatea orchestrei „Ciocârlia”, devenind dirijor până la venirea în 1970 a lui Nicolae Botgros; **Ciobanu N.** a activat în orchestra „Ciocârlia” din 1970 până în 1972 apoi a plecat în capitală; **Nicolae Banu** (1922 -1972), lăutar vestit în zona de nord a Moldovei, vine în orchestra „Ciocârlia” în 1944 ca violonist și trompetist. Din generația tânără de violoniști ai acestei orchestre au fost menționați: **Ciobanu I.** – născut la 15 septembrie 1984, r. Edineț. A participat la Festivalul-concurs „Lăutarii Moldovei”, ediția a II-a 2005, premiat cu locul II. A cântat în orchestrele „Ciocârlia” de la Edineț, „Barbu lăutarul” de la Bălți; **Ciobanu V.** – născut la 28 martie 1986, r. Edineț. A participat la Festivalul-concurs „Lăutarii Moldovei”, ediția a II-a 2005, premiat cu locul I. În prezent este student la AMTAP. A cântat în orchestrele „Ciocârlia” de la Edineț, „Barbu lăutarul” de la Bălți, și „Orchestra fraților Advahov” din Chișinău; **Popov B.** – născut în 1981, r. Edineț, participant la Festivalul-concurs „Lăutarii Moldovei” din Edineț 2001. A interpretat *Hora rară, Horă, Sârbă*; **Strungaru I.** – născut în 1981, r. Edineț, participant la Festivalul-concurs „Lăutarii Moldovei” din Edineț 2001. A interpretat *Studiu lăutăresc, Hangul, Sârba*; **Bînzaru A.** – născut în 1978, or. Bălți. Un lăutar violonist fără studii muzicale, care a activat în orchestra „Ciocârlia” și mai apoi în orchestra „Barbu Lăutarul”. Este premiant de gr. I la Festivalul „Lăutarii Moldovei” ediția I, clasa de amatori instrumentiști și gr. III la Festivalul „Dumitru Botgros” ediția I de la Cahul, la Festivalul-concurs al interpreților „Filip Toderașcu” ediția III 2006, a interpretat *Doină, Hora de la Nord, Sârba moldovenească.*

Au mai fost menționați și alți lăutari ca: **Cebanu V.** - s. Țaul, r. Dondușeni, care activează ca maestru de concert și instrumentist în orchestra „Alboteanca” din localitate. Este premiant de gr. II la ediția a II-a a Festivalului-concurs „Filip Foderașcu”, la ediția III a interpretat *Doina, Hora, Bătuta, Sârba*; **Gămureac I.** – născut în 1960, s. Zăicani r. Râșcani. În prezent – violonist la Ansamblul Academic de Stat „Joc”. A participat la Festivalul-concurs „Fillip Toderașcu” ediția III, 2006, a interpretat *Doină, Sârba de la Zăicani, Hora lăutărească.*

În cadrul expediției efectuate în r. Glodeni am discutat cu membrul orchestrei „Arțărășii”, Mânzatu T. care mi-a oferit informații despre următorii lăutari violoniști din localitate: **Bodean A.** (01.07.1948 – 1999) s. Iablona, r. Glodeni, care în anii '90 a activat în

orchestra „Ceteraș” de la Căminul Cultural din s. Iablona, r. Glodeni. În activitatea sa profesională a deținut funcția de director al școlii medii din s. Iablona și șef al consiliului raional de cultură până în anul 1990. Din 1990 până la sfârșitul vieții a deținut funcția de șef de studii la școala medie din s. Iablona; **Botnaru A.** fiul lui **Nicolaie Botnaru**, – născut în 1969 s. Iablona r. Glodeni. Activează ca violonist și bracist (violă) în orchestra „Ceteraș” Până în 1992 a fost conducător artistic la Casa de Cultură din s. Iablona; **Tîltu J.** – născut în 1986, actualmente este violonist interpret în orchestra condusă de Frații Advahov; **Leșciuc I.** – născut în 1957, din 1979 activează până în prezent în orchestra „Ceteraș” din s. Iablona; **Buga N.** – născut în anii 30 în s. Iablona, r. Glodeni. Nu a avut studii muzicale. A activat în duet cu un al violonist **Jereghea D.** fiind un duet deosebit deoarece în acele timpuri nu se prea cânta astfel; **Berbeci I. zis (Ganiușa)** – născut în 1915, s. Cuhnești, r. Glodeni; **Covali S.** născut în 1946, s. Camenca, r. Glodeni; **Ceica V.** născut în 1922, s. Iablona, r. Glodeni; **Berbeci Dumitru** – s. Cuhnești, r. Glodeni; **Gheorghe Țurcă** – s. Balatina, r. Glodeni; **Scobioală Vasile** – r. Glodeni; **Curbet Eugen** – s. Cuhnești, r. Glodeni; **Iațco M.** – originară din s. Cuhnești, r. Glodeni, participantă la festivalurile de folclor din Botoșani ”Satule, mândră grădină” premiată cu premiul I, „Filip Toderașcu” ediția III; **Romandași I.** – născut în s. Petreni, r. Drochia, actualmente locuiește în s. Sadovoie, r. Glodeni. Este laureat la ediția III al Festivalului-concurs „Filip Toderașcu” 2006.

Astăzi, marea majoritate a înregistrărilor cu violoniști din zona de nord a Moldovei, păstrate în Arhiva de folclor a AMTAP, le putem găsi descifrate și incluse într-un șir de colecțiile de folclor ca: *Doine, cântece, jocuri, Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești* de G. Ciaicovschi-Mereșanu; *Ca la noi în sat, Cucușor cu pană sură, Piese pentru instrumente populare* de C. Rusnac; *Молдавские народные танцы* de E. Junghietu; *Folclor muzical din Moldova* de P. Stoianov și E. Junghietu; *500 melodii de jocuri din Moldova* alcătuită de P. Stoianov; *Piese pentru taraf* de Ia. Mironenco; *La vatra horelor, Așa-i jocul pe la noi*, alcătuită de V. Curbet; *Jocuri populare nistrene, Zii lăută, Satule, Vatră frumoasă, Antologie de folclor* alcătuite de D. Blajinu; *Cânt pe malul Prutului* de I. Cobălă ș. a.

În domeniul cercetărilor științifice multe din imprimările cu lăutarii violoniști au servit ca exemple muzicale în studiile elaborate de etnomuzicologi din Republica Moldova cum ar fi:

L. Berov care a realizat prima încercare de clasificare a instrumentelor muzicale populare la noi. Iar lucrarea *Молдавские народные музыкальные инструменты* [2] o putem considera și începutul cercetărilor în domeniul organologiei populare la noi în republică.

B. Cotlearov prin activitatea sa științifică a contribuit substanțial la dezvoltarea nu numai a etnomuzicologiei, dar și a altor domenii ale științei muzicale naționale. Sunt publicate circa 300 de lucrări ale acestui muzician, cunoscute nu numai la noi în țară, dar și peste hotarele ei.

Gleb Ciaicovschi-Mereșanu o personalitate marcantă a culturii muzicale din Moldova, a cărui activitate s-a proiectat adânc în procesul evoluției etnomuzicologiei naționale, lăsând posterității o vastă moștenire documentară, artistică și științifică.

Personalitatea științifică a lui Petru Stoianov este legată de cercetarea folclorului muzical moldovenesc și bulgăresc, în special, s-a adresat problemelor de morfologie. Dintre numeroasele lucrări editate vom evidenția trei, de o valoare incontestabilă, și anume: *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма, Ритмика молдавской дойны, Вопросы формирования лада и мелодий в молдавской народной песне* [3].

Eleonora Florea se remarcă în domeniul cercetării științifice a folclorului muzical prin două monografii valoroase, și anume: *Музыка народных танцев Молдавии* [4] și *Молдавский музыкальный эпос*. Ambele tratează teme nestudiate la noi la momentul editării, diferențiindu-

se prin caracterul lor monografic, dar mai ales este important faptul că materialul în baza căruia s-a efectuat cercetarea a fost selectat și transcris după toate rigorile științifice de însași autoare.

O activitate intensă în domeniul etnomuzicologiei și organologiei populare o realizează în prezent V. Ghilaș, care are la activ un șir de articole și monografii. Evidențiem în special monografia *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* [5]. Atât tema cât și obiectul de studiu al monografiei, constituie o serioasă piatră de încercare pentru autor, fiind de maximă actualitate și complexitate, încă puțin studiate la noi.

O valoare științifică incontestabilă prezintă monografia lui V. Chiseliță - *Muzica instrumentală din Nordul Bucovinei: repertoriul fluierelor*. Originalitatea tematicii, profunzimea demersului analitic, seriozitatea documentării și argumentării pledează în favoarea unei lucrări științifice de excepție, valorificând direcții prioritare ale metodologiei sistematice din domeniul organologiei și etnomuzicologiei contemporane. Vom menționa că V. Chiseliță a realizat un șir de articole și lucrări științifice axate pe repertoriul instrumental din zona de Nord a Moldovei printre care menționăm *Aspecte interculturale în muzica de joc din nordul Bucovinei și Basarabiei* [6].

Un alt studiu științific important de valoare națională este *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecele miresei* [7] realizat de S. Badrajan în care sunt abordate un șir de aspecte teoretice și documentare din cadrul obiceiului nunții. Realizările obținute în această lucrare științifică depășesc spațiul studierii prin apropierea de întreg poporul român, și prin comparații cu elemente prezente și la popoarele europene.

Actualmente, etnomuzicologia națională contemporană a depășit stadiul superficial al teoretizărilor de dragul teoriei. Materialul destul de bogat înregistrat în ultimii 40 de ani în Arhiva de folclor a AMTAP, experiența obținută în contact direct cu folclorul muzical, transcrierile muzicale complete prin metoda sinoptică, însușirea creatoare a metodelor și a realizărilor științifice ale înaintașilor și capacitatea de previziune științifică, contopită cu munca pasională a cercetătorilor de astăzi, sunt o bază sigură pentru dezvoltarea în continuare a etnomuzicologiei noastre. Deși, firavă și destul de ignorată de valurile majoritare, dominante ale științelor și abordărilor etnologice, etnomuzicologia națională modernă tinde spre realizarea unui nou salt de interpretare și merită o atenție deosebită în activitatea de mai departe.

### Referințe bibliografice

1. КОТЛЯРОВ, Б. *О скрипичной культуре Молдавии*. Кишинев, 1955.
2. БЕРОВ, Л. *Молдавские народные музыкальные инструменты*. Кишинев, 1964.
3. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев, 1980.
4. ФЛОРЕА, Е. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев, 1983.
5. GHILAȘ, V. *Timbrul în muzica tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001. ISBN: 9975-9680-0-7.
6. CHISELIȚĂ, V. *Aspecte interculturale în muzica de joc din nordul Bucovinei și Basarabiei*. În: *Arta*, 2001. Chișinău, 2001, p. 69-74.
7. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecele miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN: 9975-903-53-3.

## *XI. Miscelaneu*

### СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

MUZICA NOUĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA  
SUB ASPECTUL MANAGEMENTULUI ARTISTIC

THE NEW MUSIC IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA  
FROM ARTS MANAGEMENT POINT OF VIEW

**ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,**

конференциар, доктор искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Articolul “Muzica nouă din Republica Moldova sub aspectul managementului artistic” semnat de V. Tcacenco, dr., conf. univ. de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, abordează aspectele manageriale ale festivalului internațional “Zilele Muzicii Noi” care se organizează anual de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor. Autoarea formulează misiunea festivalului în cauză, analizează unele aspecte ce țin de marketing, axându-se pe strategiile de program, dezvoltarea grupului-țintă, comparând festivalul din Moldova cu “Două zile și două nopți de muzică nouă” din Odesa. Autoarea elaborează și niște recomandări care pot contribui la dezvoltarea festivalului. Printre ele menționăm: rebranding, atragerea noilor segmente ale publicului, revitalizarea unor inițiative apărute în anii ‘90 (inclusiv în programe a mono-operelor, a muzicii electro-acoustice etc.).*

**Cuvinte-cheie:** management artistic, management al festivalurilor, dezvoltarea auditoriului, grupul-țintă, aspecte de marketing la festivalurile de muzică contemporană

*The article “The new music in the Republic of Moldova from an arts management point of view” written by V. Tcacenco, Ph.D. in Arts Studies, associate professor of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, is dedicated to the management aspects of the international festival The Days of New Music, organized annually by the Composers’ and Musicologists’ Union. The author formulates the mission of the festival, analyses some marketing aspects. She is focusing on the product strategies, the target group development, comparing the Moldovan festival with “Two Days and Two Nights of New Music” held in Odessa. The author also elaborates some recommendations how to improve the festival practice such as: festival rebranding, attracting new segments of the public, revitalizing some positive initiatives of the 90’s including in the programs mono-operas, electro-acoustic music etc.*

**Keywords:** arts management, festival management, audience development, target group, marketing aspects of contemporary music festivals

Предлагаемая вашему вниманию статья ни в коей мере не ставит своей целью критику существующих организаций, музыкальных инициатив, персоналий. Ее основная цель – в первом приближении проанализировать ситуацию, сложившуюся в последние 20 лет в сфере менеджмента фестивалей современной музыки, сравнить ее с проектами, существующими в родственном нам культурном и географическом пространстве.

В Республике Молдова существует единственный фестиваль современной музыки – *Zilele muzicii noi*, ежегодно организуемый Союзом композиторов и музыковедов, (инициатор и президент фестиваля – Г. Чобану). Миссия фестиваля множественна. Она состоит:

1. в представлении панорамы современной музыки - от классики *авангарда первой и второй волны* - до недавно созданных сочинений;

2. в продвижении новых опусов композиторов Республики Молдова, в том числе, молодых (за годы существования фестиваля выросли новые (пусть и немногочисленные) поколения композиторов, музыка которых нашла путь к слушателю, а у начинающих композиторов появилась возможность работы и неформального общения с зарубежными исполнителями современной музыки).

Подчеркнем, что фестиваль *Zilele muzicii noi* выполняет важнейшую роль, выживая в условиях неблагоприятного спонсорского климата, равнодушия властей, неразвитости культурной политики в стране.

И все же наиболее уязвимым местом фестиваля остается его маркетинговая стратегия, его отношения с публикой. Эта проблема носит системный характер и должна решаться с позиций так называемых «4 Р» (*культурный продукт, способы его распространения, технологии продвижения, ценовые политики*). Важно также изучение опыта аналогичных фестивалей, осуществляющих сходные задачи. Наиболее удачной моделью такого рода является фестиваль *Два дня и две ночи новой музыки*, ежегодно проводимый в Одессе.

Его концепция основана на известной условности термина "новая музыка". В трактовке идеологов фестиваля, *«это - музыка, написанная по современным композиторским технологиям; это - музыка-эксперимент, позволяющий все, что имеет право называться профессиональным творчеством; это - музыка, возвращающая нас к синкретическому творчеству»* [1].

Другим важным элементом фестиваля стало обогащение его концепции *аутентичными музыкальными традициями* Индии, Армении, Аляски, Кореи, Монголии, Азербайджана, Греции, что способствовало демократизации элитарного форума и притоку в концертные залы множества молодых слушателей и зрителей, которые нередко находят путь к современной музыке, минуя классическую традицию.

Эту тенденцию отмечает и молодой российский композитор Сергей Невский: *«благодаря возможностям новых медиа, появился огромный слой новой публики, которая воспринимает современную музыку не как продолжение традиций (которым она, несомненно, является), а как нечто странное, причудливое, резонирующее с их восприятием действительности. То есть сразу идет к авангарду, не знакомясь с классикой»*[4].

И, наконец, третьим маркетинговым «трюком» фестиваля стал подзаголовок *фестиваль современного искусства*, не только расширивший жанрово-видовую палитру, но и позволивший привлечь разные категории публики. Подобная концепция оказалась жизнеспособной.

На этом фоне так называемая *target group* (целевая группа, аудитория) нашего фестиваля выглядит более скромно, а вопрос - для кого организуются фестивали *Zilele muzicii noi*, остается ключевым. Для музыкантов-профессионалов (преподавателей и студентов, композиторов и музыковедов), т.е. для очень узкой части слушателей, лояльных к этому типу музыки? Каково число потенциальных потребителей этого культурного продукта - несколько десятков? В этом случае вряд ли целесообразна аренда довольно больших залов, если публика не заполняет их даже на 10 %. Возможно, нужно искать какую-то иную формулу (хотя бы для организации камерных концертов).

Как выстроена программа нашего фестиваля? Здесь существует традиционное деление на камерные и симфонические концерты, а имена композиторов и исполнителей



на афишах зачастую ничего не говорят не только публике, но и части профессиональных музыкантов. Таким образом, подобная форма не является привлекательной, провокационной для публики.

В свою очередь, форма одесского фестиваля как «культурного продукта» заслуживает отдельного описания. Вот как его характеризует Л. Олейник: *«представьте себе 24-часовой нон-стоп новой музыки, разделенный на двое суток. Этот марафон стартует после полудня и продолжается до "третьих петухов". Затем несколько часов перерыва, дабы немного прийти в себя от перенасыщения впечатлениями и, главное, пообщаться с мировыми звездами и живыми творцами новой музыки, с коллегами-марафонцами»*[1]. Идея «нон-стоп», позаимствованная из практики «общества потребления», парадоксальным образом обрела неповторимую и плодотворную форму, прежде всего, благодаря уникальному способу «работы» со временем. Как признается один из участников фестиваля, *«нелегко прослушать два дня и две ночи необычной и для многих непривычной музыки, но такой активный "штурм" нового искусства дает возможность полного в него погружения. Не секрет, что к некоторым вещам нашему сознанию требуется приспособиться, привыкнуть, и лишь потом появляется заинтересованность и понимание»* [2].

Таким образом, организаторам удалось создать неповторимую коммуникативную ситуацию, которая глубоко укоренена в истории человеческой культуры и в самой человеческой психологии. Сказанное подтверждается словами Е. Зинькевич: *«провокативная атрибутика фестиваля, демонстративно оппозиционного филармоническим "восседаниям": его пространственно-временной логотип (два нон-стоп марафона), "диско-течная" среда обитания (с неизменным "ди-джеем - Кармеллой Цепколенко), привкус хэппенинга, раскрепощенность исполнителей и слушателей (еще одно напоминание о молодежных музыкальных радениях). В целом же все воспринималось как реинкарнация средневековых мистерий (ночной окрас фестиваля - память о ее античных корнях) с тем же сочетанием "сакрального" (предмет поклонения - "новая музыка") и мирского, высокого ("серьезные" концертные блоки) и "богохульного" (пост-модернистская пародийность, предмет которой - "священное искусство»* [1].

Подобная форма привлекает самую разную публику, тем самым расширяя и диверсифицируя аудиторию фестиваля. Вот еще одно свидетельство участника фестиваля: *«Наверное, самое удивительное на "Двух днях и двух ночах..." - это публика. Такое трудно представить на другом фестивале и, тем более в другом городе - джинсово-сережечные «неформалы», плотные лысые граждане в кожаных куртках, уважаемые буржуа и пестрая богема, затаив дыхание, ночь напролет слушают музыку, мягко говоря, сложную для восприятия»* [2].

Даже работа со временем на фестивале рассчитана психологически точно: каждый его слушатель как бы «вырывается» из уз повседневности, нарушив график рабочих будней. Это - как праздник, когда можно лечь спать попозже, когда ждешь новых ощущений, а традиционная ситуация слушания музыки помещена в новый контекст (на подобном принципе построена знаменитая европейская *Музейная ночь*).

Маркетинговый потенциал фестиваля *Два дня и две ночи новой музыки* осваивается успешно: лучшие программы фестивалей записаны на компакт-диски и тиражируются в Германии, совместно с немецкими и швейцарскими коллегами создана

*Ассоциация Новой Музыки*, ставшая с 1997 г. членом ISCM. Еще одна инициатива фестиваля – *Странствующая Академия Искусств*, созданная при содействии В. Задерацкого. В Монголии организован Фестиваль новой и традиционной музыки *Стук копыт*. Возник *Музыкально-информационный центр Одесса-Украина*, занимающийся созданием и обновлением электронных баз данных о современной украинской музыке, присоединением к международным информационным ресурсам, изданием on-line журнала *Musica Ukrainica* и др. Возникло нечто, напоминающее холдинг (группу компаний, связанных общими целями завоевания рынков, видами деятельности, обладающих неким синергетическим свойством – каждый из элементов системы взаимодействует с другим, развивая и поддерживая его). Это важный компонент стратегии фестиваля *Два дня и две ночи новой музыки*.

Таким образом, одесский фестиваль стал не только «формой выживания профессиональной музыки», но и перспективным деловым проектом. В выигрыше от этого начинания все – одесские композиторы, чья музыка востребована; исполнители, знакомящиеся с европейскими традициями интерпретации современной музыки; публика, у которой раз в год есть праздник, неповторимый культурный опыт; власти, еще раз подтверждающие репутацию Одессы как города культуры. Не следует сбрасывать со счетов и тот факт, что Одесса, помимо своей функции города-порта с его открытостью инокультурным влияниям, еще в 10-е годы XX века была одним из центров литературного и музыкального футуризма. Не случайно, президент фестиваля Б. Вульф комментирует уникальность Одессы так: «я не могу представить какой-либо другой город, в котором мог бы существовать подобный фестиваль. Здесь люди очень открыты к восприятию, и здесь чувствуется особая магия».

Почему в Молдове не удалось создать нечто подобное? Во-первых, фестиваль современной музыки накладывается здесь на иную социо-культурную матрицу, связанную с высокой степенью традиционности культурных предпочтений, общей неразвитостью авангардистских практик, давлением традиционалистского направления, как в композиторском творчестве, так и в концертной деятельности.

Опыт *Двух дней и двух ночей новой музыки* еще раз подтверждает тезис о том, что успех любого фестиваля в значительной мере связан с *инновационностью фестивальной модели* на разных его уровнях – творческом, менеджерском, маркетинговом, на умении создать неповторимое культурное событие, *event*, тем самым привлекая и удерживая аудиторию.

На наш взгляд, был бы целесообразно провести *ребрендинг* нашего фестиваля, переформулировать *его миссию*, пересмотреть программную стратегию, направив ее на *развитие собственной аудитории*. Для решения этой задачи необходимо привлечение новых сил, заинтересованных в смене концепции фестиваля, места действия, в применении профессиональных маркетинговых технологий, способных дать фестивалю «второе дыхание».

Существуют определенные резервы и в сфере программной стратегии, т.е. самого содержания того культурного продукта, который выносится на афиши фестиваля и обладает (или не обладает) маркетинговым потенциалом. Во-первых, можно было бы развить тенденции, с успехом заявившие о себе на фестивалях 1990-х годов, которые способны привлечь и более возрастную театральную публику, и молодежь, нацеленную на эксперимент. Речь идет о спектаклях в жанре монооперы (*Сага короля Геральда, Леди*

Лазарус и др.) [5], представленных на фестивале в 1994 английской исполнительницей Ф. Линч. Во-вторых, определенным потенциалом обладает электроакустическая музыка, рынок которой в Молдове представлен лишь клубно-дискотечной версией. Между тем, это благодатная почва для привлечения молодежной и подростковой аудитории, с одной стороны, и для мультимедийных проектов, синтеза звукового ряда с изображением, движением и словом, с другой. И, наконец, необходимо использовать творческий и менеджерский потенциал новых поколений композиторов, которые, привнеся свое видение современной культурной реальности, свои каналы коммуникации, могли бы также способствовать обновлению концепции фестиваля *Zilele muzicii noi*.

### Библиографические ссылки

1. ОЛЕЙНИК, Л. *Два дня и две ночи в Одессе*. In: *Musica Ukrainica*: интернет-журнал. Фестивали [online] [цит. 27 окт. 2011]. Режим доступа: <[http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-olijnyk-2d2n-01.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-olijnyk-2d2n-01.html)>.
2. ДЕСЯТЕРИК, Д. [Фрагмент статьи *Сила ночи, сила дня*, из газ. "День", 25 апреля 2002 о фестивале *Два дня и две ночи*]. In: *Преса про Фестиваль. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва, Одеса* [online] [цит. 28 окт. 2011]. Режим доступа: <<http://www.anm.odessa.ua/fest/u-f-press.html>>
3. КИЛЬТЕР, У. [О фестивале *Два дня и две ночи*: фрагмент статьи из газ. *Работа и Отдых* № 17 (215), 08.05.2003. In: *Преса про Фестиваль. Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва, Одеса* [online] [цит. 28 окт. 2011]. Режим доступа: <<http://www.anm.odessa.ua/fest/u-f-press.html>>.
4. НЕВСКИЙ, С.; МОРДВИНОВ, М. *Новая академическая музыка не собирается сдаваться*. Интервью с С. Невским и М. Мордвиновым. In: *Theory & Practice: Посты* [online] [цит. 30 окт. 2011]. Режим доступа: <<http://theoryandpractice.ru/posts/1760-int...>>.
5. BARBAS, V. *Reflexe interculturale în mono-opera Ateh, sau revelațiile prințesei Khazare de Ghenadie Ciobanu*. В: *Arta*, 2010. Ser. Arte audio-vizuale. Chișinău, 2010, p. 87-90.

## МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТОНАЦИЯ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОБЪЕКТА

INTONAȚIE MUZICAL-POETICĂ: DEFINIRE A OBIECTULUI

THE MUSICAL-POETICAL INTONATION: DEFINITION OF THE OBJECT

**ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ,**  
композитор

*Статья представляет собой фрагмент из первой главы новой, пока не опубликованной книги В. Дашкевича «Теория интонации». Автор предлагает расширенное понятие интонации (интонация в биологическом мире, в человеческом обществе), вводит понятие интонационного резонанса; применяя интонационный подход к проблеме лада и тональности, характеризует ладовые и тональные интонационные силы.*

**Ключевые слова:** интонация, музыкально-поэтическая интонация, интонация в биологическом мире, интонация в человеческом обществе, интонационный резонанс.

*The article is an excerpt from the first chapter of a new, not yet published book by V. Dashkevich "The theory of intonation." The author offers an expanded concept of intonation (the intonation in the biological world, in human society), introduces the concept of intonation resonance; using an intonational approach to the mode and tonality problem, he characterizes the modal and tonal intonation forces.*

**Keywords:** intonation, musical-poetical intonation, intonation in the biological world, intonation in human society, intonation resonance.

Человечество переживает кризисный период своей истории. Разделенное на множество социальных, национальных, классовых, профессиональных и прочих барьеров, оно стало опасным само для себя. Актуальным является поиск всего, что нас сближает, что преодолевает образ «чужого, вызываемого этими барьерами. Проблема единой науки о человеке, включающая влияние культуры на человечество, структурные процессы, управляющие массами, неопознанные человеком способы воздействия на его психику, влияние демагогии, бюрократии, социальных тормозов - все это должно получить своё отражение в новой науке о человеке. Мы хотим предложить ключ, позволяющий проникнуть в таинственное здание человеческой психики,

Этот ключ – интонация. Мы понимаем под ней свойство живой материи и прежде всего - человека передавать акустический сигнал, информирующий аудиторию - других представителей этого вида живой материи - о конфликте с окружающей средой. Изучение этой проблемы открывает нам три ее сущности,

1). Сущность интонации как способа передавать информацию о жизненно важных явлениях - о холоде, голоде, боли, одиночестве, страхе и прочих проявлениях конфликта с окружающей средой. Такой подход позволяет нам понять интонационный процесс, будь то пение птиц, завывание волка или сочинение музыки, как процесс, в котором каждая интонация определяется способностью к передаче информации.

2). Сущность интонации как особой формы психической связи, соединяющей индивидуальное психическое восприятие в коллективное, иначе говоря – создающей воспринимающую аудиторию как форму коллективной психики. Коллективная психика возбуждается под действием интонации для принятия коллективного решения с целью разрешить конфликт с окружающей средой. Воздействие интонации на коллективную психику позволяет лучше изучить эту психику, снять мистический покров с ее работы, определить реальный смысл ее действия на нас, выработать противоядие против массового психоза, делающего толпу неуправляемой.

3). Сущность интонации как высшей формы организации и гармонизации нашей психики - искусства. Эта сущность заключается в объединяющей роли искусства, выраженной словами Шиллера и музыкой Бетховена в 9 симфонии: «Обнимитесь, миллионы!» Эта сущность говорит об интонации как о ключе личности, частице его души.

### **1. Интонация в биологическом мире.**

Интонация - наиболее очевидное и в то же время трудно объяснимое понятие в музыке. Зафиксировать интонацию в отличие от мелодии, ритма, гармонических аккордов, полифонических сочетаний практически невозможно. Можно только стремиться к ее более точной нотной записи, и все равно лишь чуткий и талантливый исполнитель передаст эту интонацию верно, причем каждый это сделает по-своему. Мастер может ошибиться, взять не ту ноту и все же передать интонационный смысл исполняемого произведения, которого не поймет точно по нотам играющий подмастерье.

Кроме музыкального, у интонации есть множество других употребительных смыслов. Есть вопросительная и восклицательная интонация, есть актерская и авторская интонация, есть жаргонная, местная интонация, гортанная и горловая, трагическая и комическая, всего не перечислить, Иногда смысл сказанного противоречит интонации, и мы больше доверяем ей, говоря - не в словах дело ...». Наконец, интонация есть у

животных и - кто знает? - может быть, и у растений. Во всяком случае, так считают сказочники и поэты, а недавно к их мнению присоединился американский ученый Берд в своем труде «Тайная жизнь растений» [1]. И все же общее у всех видов интонации есть. Это общее - желание живой материи быть услышанной, рассказать о себе. В интонации всегда есть тот, кто ее создает и тот, к кому она обращена. Так возникает интонационное общение.

Интонация, как все живое, неповторима. Вой степного волка неповторим так же, как и пение скрипки Паганини. Пение птиц вызывает у нас сильное художественное впечатление, но оно возникло не случайно - совершенство их пения это следствие естественного отбора - кто лучше поет, у того больше интонационной энергии, тот способен пением передавать информацию на далекие расстояния. Птицы - первые художники интонации и наши учителя.

Итак, что такое интонация? Чем она отличается от тех звуков, которые мы слышим в природе? Шум моря, плеск ручья, грохот грозы - являются эти звуки интонацией или нет? Что означает лай собаки, мяукание кошки, рык льва? Есть ли между двумя этими категориями звуков принципиальная разница? Безусловно. Голоса природы, как бы впечатляющи они ни были, отражают только физические явления. Голоса животных вызваны какой-то причиной - собака чует чужого, кошка просит молока. Это уже признак интонационной речи, которая способна вызвать физиологическое воздействие на психику. Рык льва и лай собаки отпугивает, мяукание кошки вызывает сочувствие. При этом по интонации мы понимаем, разъярен лев или спокоен, ласкается кошка или просит есть. Значит, интонация способна передавать довольно объемную информацию даже на уровне языка животных. Животные особенно чутки к интонации, потому что иного языка у них нет. Но и человек способен по интонации понять другого, даже если это иностранец и говорит на незнакомом языке. Мы способны понять, радуется он или огорчен, больно ему или нет.

Всё живое в мире общается с помощью интонации. Это общение объединяется в единый интонационный резонанс, развитие которого – часть нашей истории. Но, к сожалению, никакие раскопки не помогут нам услышать интонацию, ушедшую в прошлое (во всяком случае, это верно до эпохи изобретения магнитофона). Мы можем только с помощью научного метода попытаться разобраться в этом процессе и выявить присущие ему закономерности.

## **2. Интонация в человеческом обществе**

Поэтому постараемся понять, какова природа интонационного общения в животном мире и уже потом подойти к его роли в человеческом обществе. Мы уже отметили, что способны определить по мяуканию кошки, голодна ли она, испытывает она боль или гнев, Всё это информация о ее состоянии в окружающей среде. Но в природе не бывает ничего без причин, и интонационный сигнал - не исключение. Если кошка сыта, спокойна, если ей ничего не грозит, она не мяучит. Удовлетворение средой обитания не вызывает интонацию. Отсюда мы можем сделать **первый вывод** - интонационный сигнал сообщает о конфликте со средой обитания. Как же так, спросите вы, а песня влюбленного или вопль выигравшего по лотерее? Человек может умереть от счастья так же, как и от горя - ведь при этом у него резко увеличивается давление, происходит гормональный стресс и т. д. Любое отклонение от физиологической нормы, нарушающее нормативное

функционирование всех служб жизнеобеспечения (т. н. гомеостазис) опасно и поэтому вызывает предупредительный интонационный сигнал.

**Второй вывод** - такой сигнал произволен, т. е. не зависит от сознания. (Крик человека от боли.) Он посылается и воспринимается не корой головного мозга, а подкоркой, отвечающей за регуляцию нашего состояния. Поэтому интонационные явления носят подсознательный характер,

**Третий вывод** - Интонация всегда имеет индивидуального автора и коллективную воспринимающую аудиторию. Аудитория и автор, как правило, принадлежат к одному биологическому виду, из чего следует, что информация, которая несет интонационный сигнал, закодирована и адресована коллективному подсознанию вида, связанного общими биологическими интересами. Это и понятно - лиса не должна знать, где питается заяц, а в интонационном сообщении может быть указан заячий маршрут. Впрочем, из этого правила бывают исключения - например, мы понимаем интонацию домашних животных - кошек, собак (конечно, очень приблизительно). Предупредительный сигнал разъяренного льва предназначен для всех. Он парализует слабых страхом. Есть и более сложные отклонения - например, сорока служит своего рода межвидовым информатором, петух межвидовым будильником и т. п.

Итак, интонация живет и развивается столько же, сколько живет и развивается биологический мир. Человек прошел **первый этап интонационного общения**, как и животное. Сначала он научился издавать простейшие интонационные сигналы, подражая животным - мычанию, рычанию. При этом он и сам мычал и рычал, выражая свое эмоциональное состояние - гнев и радость, боль или мольбу. Но его язык был гибче языка животных, и он был способен комбинировать эти интонации в более сложные сочетания. Его ухо контролировало и анализировало эти сочетания очень быстро и точно, а его память накапливала и классифицировала этот интонационный арсенал, связывая его с самыми разными сторонами эмоциональной жизни человека с трудом, любовью, отдыхом.

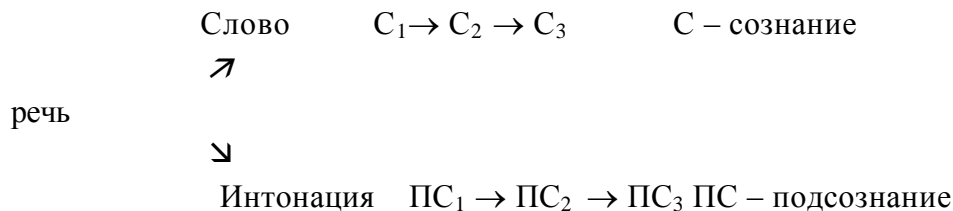
На первом этапе интонационного общения произошло явление, приблизившее интонацию к музыке. Это был ритм. Древние люди научились пользоваться ритмом для создания т. н. интонационного резонанса - настройки коллективной психики аудитории на одну резонансную волну, на общую скорость передачи информации. Особенно в этом преуспели шаманы. Еще больше приблизило интонацию к музыке бессловесное пение, особенно пение матери - так в интонационный мир вошла любовь.

Но человек интенсивно развивался, и скоро ему понадобилось назвать все, что окружало его в мире - солнце, луну, звезды, деревья, животных, самого себя. Так в интонационный мир вошло Слово. Два миллиона лет назад человек интонировал, пел, ритмично играл на бубне. Около пятидесяти тысяч лет назад он стал овладевать словом. Скачала ему было очень трудно - его гортань не была для этого приспособлена, а в его мозгу не было речевого отдела. Поэтому первые слова он пропевал. Так начался второй этап интонационного общения - **музыкально-поэтическая интонация**. Это было самое мощное средство интонационного воздействия. Музыкальная мелодика обогатилась поэтической интонацией. Музыкально-поэтическая интонация внесла в интонационный язык новую выразительность - поэтическое слово, совмещенное с ритмом и гармонией. Музыка стала магическим, ни с чем не сравнимым средством воздействия на психику. Первые поэты пели свои стихи. Так пел Орфей, Гомер, так слагались мифы и эпосы.

Разделение стихов и музыки в музыкально-поэтической интонации произошло уже в эпоху Возрождения.

Но постепенно первые слова стали накапливаться в речевом отделе мозга Homo sapiens, а его гортань смогла справиться с их произношением без пропевания. Слова обозначали не просто понятия и имена - из них стали строить простые предложения, а потом и сложные предложения. Интеллектуальный аппарат человека выработал для их построения новую форму мышления - логику. Так появился третий этап интонационного общения – **Речь, Слово**. Но теперь у человека заработали оба полушария - древнее, правое, которое получало и перерабатывало музыкальную. интонационную информацию, и левое, которое стало перерабатывать логическую интонацию, Слово. Если музыка и интонация были языком подсознания, то слово стало языком сознания. Получив свой язык, сознание стало настолько интенсивно развиваться, что человечество до сих пор всерьез думает, что в начале было Слово, - но это не так - в начале была интонация, потом появилась музыка - музыкально-поэтическая интонация, и только после этого возникло Слово. Поэтому мы считаем Слово языком сознания, а Музыку - языком подсознания.

Эти размышления неизбежно ведут к одному выводу: в процессе интонационного общения человек пришел к **осознанному** использованию интонационных сочетаний. Первое Слово было первым проявлением его сознания, и развитие слова как языка стало адекватно развитию познания. При этом произошло важнейшее разделение - слово стало осознанным сигналом, а интонация осталась неосознанным сигналом. Но ведь в человеческой речи есть и то и другое - и Слово и Интонация, причем слово - это информация сознания, а интонация - это информация подсознания. Это приводит нас к пониманию речи, как двухканального информативного процесса.



В этом процессе принимают участие два раздела человеческой психики - сознание ( $C_1 C_2 C_3$ ) разных общающихся людей и их подсознание ( $PC_1 PC_2 PC_3$ ). По каждому каналу идет своя информация, и содержание этой информации может быть несходным. Может быть, поэтому Ф. Тютчев сказал: «Мысль изреченная есть ложь». Ведь мы воспринимаем не только то, **что** сказано (слово), но и то, **как** сказано (интонация). А женщины более чутки именно к интонационному компоненту, нежели к логическому. Мать, если ее ребенок болен, чувствует это по одному слову «мама», самому интонационно выразительному слову. Видимо, подсознание – орган, отвечающий за состояние человека (что особенно важно при вынашивании плода) - у женщин развит сильнее, чем у мужчин. Наоборот, для отца более важно, чтобы ребенок логично объяснил, что с ним случилось. Это говорит о большем развитии у мужчин сознания - органа, определяющего поведение человека. Мы можем составить таблицу двух компонентов речи.

	<i>Слово</i>	<i>Интонация</i>
<i>отдел</i>	сознание	подсознание
<i>определяет</i>	поведение	состояние
<i>сигнал</i>	произвольный	непроизвольный

<i>главное</i>	что сказано?	как сказано?
----------------	--------------	--------------

В музыкально-поэтической интонации оба этих компонента гармонизованы в единое целое.

### **3. Интонационный резонанс**

Музыкально-поэтическая интонация стала самой организованной формой общего интонационного процесса, частью которого она является. Она оказалась способна создавать совершенно особое состояние человека - интонационный резонанс, обладающий гипнотическим воздействием на человеческую психику. Происходит это так: колебания музыкально-поэтической интонации (сокращенно МПИ) создают ритм, который способен настраиваться на внутренний ритм подсознания и при особых условиях попадать с ним в резонанс. Такой резонанс резко усиливает смысловое и эмоциональное воздействие МПИ и распространяет его с отдельной личности на громадные массы людей. Благодаря интонационному резонансу они могут совершать коллективные действия - петь, плясать, маршировать, пахать. Но его воздействие может быть и более глубоким - когда возникает новая для какой-то социальной группы мысль, передача ее становится возможной именно благодаря интонационному резонансу. С него начинается искусство музыки и поэзии. Иначе говоря, искусство музыки и поэзии - искусство возникновения интонационного резонанса, В идеале интонационный резонанс направлен на объединение людей в единое человечество, но, увы... в истории человечества интонационный резонанс выполняет далеко не всегда положительную роль. К сожалению, им часто пользовались и пользуются для разжигания чувств агрессии, насилия, социальной ненависти. Идеальный уровень его применения, о котором говорил Бетховен (музыка, передающаяся от сердца к сердцу) - удел избранных.

Интонационный резонанс гармонизирует слово и интонацию, сознание и подсознание, поведение и состояние, смысл слова (что сказано) и выразительность (как сказано). Можно еще раз сказать, что музыка и поэзия - это искусство вызывать интонационный резонанс. На чем основано это явление? Прежде всего, на первичном качестве интонации – возбуждать подсознание воспринимающей аудитории, объединяющейся в коллективный психический орган. Этот орган - назовем его «коллективное подсознание» - под влиянием ритмически организованной музыкально-поэтической интонации настраивается на ее пульсацию. При совпадении с собственным ритмом коллективного подсознания возбуждение усиливается и приводит коллектив к единому алгоритму поведения, выражающегося в танце, марше, общем трудовом ритме. Почему это происходит? Подсознание воспринимает информацию по естественному двоичному биологическому коду – комбинациям двух символов «да» и «нет». Но ритм построен так же – в его основе двоичный код из комбинаций сильной, ударной доли (символ «да») и слабой, безударной доли (символ «нет»). Поэтому подсознание воспринимает ритмическую информацию как бы без перевода. Когда количество и скорость ритмической информации, содержащейся в музыкально поэтической интонации, совпадает с оптимальной способностью коллективного подсознания ее воспринять, наступает явление интонационного резонанса. Такая интонация называется резонансной. Ее воздействие зависит от исторического период, и социальных условий, потому что они определяют состояние человека в среде обитания, а, следовательно, и уровень восприятия информации его подсознанием. Этот уровень в ходе исторического развития повышается, следовательно, резонансная интонация постоянно видоизменяется. Мы наблюдаем это как



изменение моды в музыке (особенно это относится к танцевальной музыке, где ритм имеет первостепенное значение). Важно отметить, что резонансное воздействие еще не означает высокое качество музыки - его создают все компоненты МПИ - музыкально поэтической интонации - мелодия, ритм, гармония.

История музыкальной культуры говорит о том, что развитие интонационного процесса происходит скачкообразно - старую интонацию вытесняет новая, способная передать большее количество информации. Такой процесс сопровождается интонационными кризисами. Этот процесс мы должны понять, чтобы уметь за интонационными кризисами разглядеть социальные причины.

Новый взгляд на музыкальное искусство заставляет нас ответить на ряд вопросов. Эти вопросы таковы:

- 1) Под влиянием каких сил происходит развитие интонации?
- 2) Какова социальная роль МПИ?
- 3) Каковы закономерности развития интонационного процесса?
- 4) Что такое мелодия, ритм, гармония с точки зрения теории МПИ?
- 5) Как развивается ладовое и тональное мышление в ходе исторического интонационного процесса?
- 6) Какова сущность МПИ, ее главная задача?

Но необходимо пояснение, касающееся психической сущности интонации. В начале XX века гениальный психиатр Зигмунд Фрейд разработал теорию психоанализа. Эта теория разделила психику человека на два основных раздела - сознание и подсознание (термин «подсознание» у Фрейда именовался понятием «бессознательное»). В чем смысл этого разделения? Сознание (у Фрейда «Я») отвечает за восприятие внешнего мира и приспособление к нему на основе учета возможных неудовольствий. Иначе говоря, сознание руководит нашим осознанным поведением. Подсознание (у Фрейда «Оно») - это «нижний этаж» психики, отвечающий за бессознательную деятельность и жизнеобеспечение организма. «Оно» также регулируется принципом неудовольствия и руководит нашим состоянием, проявляющим неосознанные инстинктивные порывы - подсознательное влечение, агрессию, страх, секс. Фрейд выделил еще один раздел в схеме человеческой психики - предсознание или «Сверх-Я». Это моральная цензура, совесть, которая ориентируется на некий идеальный образ - «Я-Идеал». «Сверх Я» смягчает, по Фрейду, варварские наклонности «Оно» и подсознательно подсказывает «Я» цивилизованные варианты поведения. Но часто между «Я» и «Оно» возникают конфликты, приводящие к попытке вытеснить избыточную неудовлетворенность. Следствием таких конфликтов бывают психические заболевания, например истерия. Техника психоанализа помогает снять эти конфликты и облегчить заболевание.

В этой схеме Фрейд с трудом мотивировал логику появления понятий «Я-Идеал» и «Сверх-Я», что ему часто ставилось в вину. Сам Фрейд это горячо переживал. Он писал: «Несчетное число раз психоанализ упрекали в том, что он не интересуется высшим, моральным в человеке. Этот упрек несправедлив. «Я-Идеал», или «Сверх-Я», - выражение нашего отношения к родителям является высшим существом. Социальные чувства плкются на идентификации с другими людьми на основе одинакового «Я-Идеала», который является выражением самых мощных движений «Оно». Здесь совмещены истина и противоречие. Истина - формирование социального идеала.

способного быть моральным ориентиром. Противоречие – невозможность объяснить его формирование только внутри психики одной личности. Это противоречие пытался разрешить ученик Фрейда Карл Юнг. В своей работе «Архетипы коллективного бессознательного» [1] он высказал гениальную догадку о том, что должно существовать не только личное подсознание, «Оно», но и коллективное подсознание – «Сверх-Оно». По Юнгу коллективное подсознание проявляется в народном творчестве – создании поэзии, мифологии, эпоса, религии. Это творчество создает коллективные моральные ориентиры и становится социальной силой, влияющей на историю народов. Но каким образом материализуется действие коллективного подсознания, Юнг не объяснил, поэтому его догадка была принята за некую полумистическую фантазию.

Каких же знаний о коллективном подсознании нам не хватает для того, чтобы воспринимать его как реальность? Прежде всего, его знаний языка. Наши сознания, наши «Я» общаются, то есть передают и получают информацию с помощью слова. На этой базе сознанию остается только накопить и переработать нужную информацию, и оно становится способным управлять нашим поведением. Как же общаются наши подсознания, каков язык, позволяющий коллективному подсознанию объединить воедино коллектив любого уровня - семью, род, племя, нацию, класс, государство, человечество, - чтобы уберечь его от агрессии внешней среды, спасти от врагов, помочь выжить? Таким языком и является интонация. Поэтому человеческая речь предстает перед нами как двухканальная связь. Сознание по своему каналу получает сознательную информацию с помощью Слова, подсознание по своему каналу получает подсознательную информацию с помощью Интонации. Изучив интонацию, мы поймем смысл и существо коллективного подсознания, этот таинственный мир нашей психики, основу нашей духовной жизни.

#### **4. Ладовые и тональные интонационные силы**

Интонационный подход к проблеме лада и тональности позволяет по-новому подойти к этой, привычной для любого музыканта, проблеме. В основе теории МПИ лежит аксиома о том, что МПИ - единственный фактор формообразования в музыкальном искусстве. После того как формообразующее действие старой МПИ будет исчерпано, она заменяется новой МПИ. Через какие же силы происходит это формообразование, и в чем его смысл?

МПИ - часть общего исторического интонационного процесса. Корни первичной интонации являются ее корнями... Проследим картину интонационного общения в доисторические времена. Оно связывало людей, оно же их разделяло. На основе общей интонации возникали целые народы. Но вначале это были просто группы людей, которые соединялись для того, чтобы вместе обороняться или охотиться. Их объединяли общие интересы - вместе было легче, чем в одиночку. И интонационные силы, связывавшие такую группу, подчеркивали их согласованность. Общая интонация помогала вместе действовать, действовать на основе равенства. Даже когда появлялся лидер, выполнявший диспетчерские функции, он являлся таковым, пока этого хотело общество. Таким образом, он был «первый среди равных», а не главный. Такой принцип согласования интонационных сил способствовал рабочему процессу.

Но постепенно выделился более сильный, вожак, подчинивший себе других. Он брал себе львиную долю добычи, он организовывал иерархию подчинения своих слуг, из которых одни пользовались большими привилегиями, другие меньшими. Интонационная связь такой группы людей отражала эту иерархию - вожаку принадлежала командная

интонационная функция, другим подчиненная. Это тоже была интонационная организация, и она тоже помогала управлению - но это был принцип управления одного, ставшего как бы интонационным центром, другими, выполнявшими его команду.

Два этих интонационных принципа управления особенно ярко выразились в процессе формирования музыкально-поэтической интонации. Первый принцип получил название ладового (от слова «лад», т. е. согласие). Второй стал называться тональным (т. е. отражающим командную роль основного звука, или тона),

В разные исторические периоды в музыке преобладало то ладовое, то тональное мышление. Уже смысл понятия «лад» говорит о том, что оно свойственно коллективной психике, т. е. подсознанию. Мы говорили, что интонационный сигнал возбуждает аудиторию на коллективное разрешение проблемы, о которой он сигнализирует. Интонационный сигнал посылается индивидуальным подсознанием автора интонации и принимается коллективным подсознанием аудитории, которое является своего рода решающим устройством. Оно и становится создателем коллективной, или, как мы говорим, ладовой, силы в музыкально-поэтической интонации. Не случайно особенно ярко ладовое мышление проявляется в музыкальном фольклоре. Каждый народ создает свои неповторимые ладовые краски, и мы никогда не перепутаем грузинскую народную песню с русской или китайской.

Тональное мышление, основанное на командной интонационной функции - свойство индивидуальной психики, т. е. сознания. Именно поэтому оно построено на господстве одного из звуков лада над всеми остальными. В тональной системе оно реализуется как управление основного тона, посылающего ладу управляющий сигнал - доминанту, и получающего от него сигнал обратной связи - субдоминанту. Такую систему в наиболее совершенной форме создала Венская школа - Гайдн, Моцарт, Бетховен. В русской музыке тональное мышление наиболее свойственно Чайковскому, а ладовое - Мусоргскому.

Говоря о ладовых и тональных силах, мы должны помнить, что в чистом виде они практически не встречаются. Это как бы центробежная (ладовая) и центростремительная (тональная) силы, обе необходимые музыкально-поэтической интонации для организации звуковой материи. Но история музыки говорит о том, что вытеснение старой интонации новой сопровождается сменой основного принципа построения этой звуковой материи. Ладовое мышление в старой МПИ сменяется тональным в новой и наоборот, что создает своего рода маятник, в котором стрелка становится то на Л (лад), то на Т (тональность). Но за этим явлением стоит более существенное - это свидетельствует о кризисе не только интонационном, но и социальном - ведь за ладовой силой стоит подсознание, т. е. коллективная психика, а за тональной - сознание, т. е. индивидуальная психика. Отсюда следует существенный вывод - смена социальных эпох подобна смене интонационных и происходит в результате доминанции то процессов сознательного, то процессов подсознательного мышления, что создает в эволюции человечества маятник подсознательных и сознательных сил.

### Библиографические ссылки

1. ТОМПКИНС, П.; БЕРД, К. *Тайная жизнь растений*. М.: Гомеопатическая Медицина, 2006.
2. ЮНГ, К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного. Пер. А. М. Руткевича. В: Юнг, К.-Г. *Архетип и символ*. Москва, 1991.

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ISSN 1857-2251

**ANUAR ȘTIINȚIFIC:  
MUZICĂ, TEATRU, ARTE PLASTICE**

Arta muzicală

*(ÎN BAZA MATERIALELOR CONFERINȚELOR ȘTIINȚIFICE  
INTERNAȚIONALE ȘI NAȚIONALE  
DIN CADRUL PROIECTULUI  
REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚIILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA)*

Departamentul Activității Editoriale,  
Poligrafie și Aprovizionare cu Cărți

Firma poligrafică „VALINEX” SRL,  
Chișinău, str. Florilor, 30/1A, 26B  
tel./fax 43-03-91  
e-mail: [info@valinex.md](mailto:info@valinex.md)  
<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 19.12.2011  
Coli editoriale 21,49. Coli de tipar conv. 30,46.  
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.  
Hârtie de ofset. Tirajul 200.