

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 CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE NAȚIONALE  
DIN CADRUL PROIECTULUI  
*REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA*)

Nr. 3 (16) 2012



VALINEX SRL  
Chișinău

CZU 78:378.67(478-25)(082)=135.1=161.1

A 15

### 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), [et al.]. – Ch.: AMTAP, 2012 (Tipogr. "Valinex"). – ISSN 1857-2251. – ISBN 978-9975-9925-4-1.

Nr. 3 (16) 2012: Arta muzicală: (în baza materialelor conf. șt. naț. din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Rep. Moldova). – 2012. – 256 p. – Texte: lb. rom., rusă. – Rez.: lb. rom., engl. – Bibliogr. la sfârșitul art. și în notele de subsol. – 200 ex.

ISBN 978-9975-9925-5-8.

-- I. Artă muzicală.

78:378.67(478-25)(082)=135.1=161.1

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISBN 978-9975-9925-4-1

ISBN 978-9975-9925-5-8

ISSN 1857-2251

## CUPRINS

### *I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări*

**VLADIMIR AXIONOV**

**REFLECȚII CU PRIVIRE LA EVOLUȚIA CREAȚIEI COMPONISTICE MODERNE**  
 REFLECTIONS CONCERNING THE EVOLUTION OF MODERN COMPOSITION CREATIVITY  
 ВЛАДИМИР АКСЕНОВ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭВОЛЮЦИИ СОВРЕМЕННОГО  
 КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА .....9

**GHENADIE CIOBANU**

**EDIFICAREA PROFESIONALISMULUI ÎN COMPONISTICA MUZICALĂ  
 BASARABEANĂ DIN PERIOADĂ INTERBELICĂ**  
 THE BUILDING OF PROFESSIONALISM IN BESSARABIAN MUSICAL COMPOSITION IN  
 THE INTERWAR PERIOD  
 ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ. СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В БЕССАРАБСКОМ  
 КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В МЕЖВОЕННЫЙ ПЕРИОД .....22

**ION GAGIM**

**„MUZICA” DE DINCOLO DE MUZICA LUI GHEORGHE MUSTEA**  
 „MUSIC” BEYOND THE MUSIC OF GHEORGHE MUSTEA  
 ИОН ГАЖИМ. «МУЗЫКА» ЗА ПРЕДЕЛАМИ МУЗЫКИ ГЕОРГИЯ МУСТИ .....28

### *II. Muzica simfonică*

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО**

**СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ ПТИЦЫ И ВОДА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ КАК  
 ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОРСКИЙ ПРОЕКТ**  
 ELENA MIRONENCO. TABLOURI SIMFONICE PĂSĂRILE ȘI APĂ DE GHENADIE CIOBANU  
 CA PROECT COMPONISTIC UNIC  
 THE SYMPHONIC PICTURES *BIRDS AND WATER* BY GHENADIE CIOBANU  
 AS INDIVIDUAL COMPOSITION PROJECT .....38

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ**

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ  
 В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА: К ВОПРОСУ О  
 РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ ОРГАНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ**  
 SNEJANA PÎSLARI. REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE GÂNDIRII ORCHESTRALE  
 ORGANISTICE ÎN PRIMA PARTE A *DANSURILOR SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS  
 PECULIARITIES ABOUT THE IMPLEMENTATION OF ORGAN THINKING PRINCIPLES IN  
 ORCHESTRATION OF PAVEL RIVILIS'S *SYMPHONIC DANCES*, FIRST PART .....46

### III. Muzica concertantă

**ЕЛЕНА САМБРИȘ**

**ПЛАЧ ИЕРЕМИИ Д. КИЦЕНКО: ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРОВЫХ КАНОНОВ**

ELENA SAMBRIȘ. *LAMENTO LUI IEREMIA* DE D. KITSSENKO: CĂILE DE ÎNNOIRE A CANOANELOR DE GEN

*JEREMIAH'S LAMENT* BY D. KITSSENKO: WAYS OF RENOVATION OF GENRE CANONS ...56

**АЛЕНА ВАРДАНИЯ**

**РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

ALIONA VARDANEAN. *RAPSODIA-CONCERT* PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

*RHAPSODY-CONCERTO* FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU: DRAMATURGY AND COMPOSITION FEATURES ..... 64

**NATALIA CHICIUC; SERGIU MUȘAT**

**CELE TREI CONCERTE PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE COARDE ALE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA**

THREE *CLARINET AND STRING ORCHESTRA CONCERTOS* BY OLEG NEGRUȚA

НАТАЛЬЯ КИЧУК; СЕРГЕЙ МУШАТ. ТРИ КОНЦЕРТА ДЛЯ КЛАРНЕТА

*С ОРКЕСТРОМ* О. НЕГРУЦЫ..... 71

### IV. Muzica de cameră

**ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН**

**ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ДОСОФТЕЮ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ**

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. *CÂNTĂRI UITATE: ÎNCHINARE MUZICALĂ LUI DOSOFTEI* DE GHENADIE CIOBANU: CONCEPTE COMPOZIȚIONALĂ

*FORGOTTEN SONGS: MUSICAL OFFERING TO DOSOFTEI* BY GHENADIE CIOBANU: COMPOSITIONAL CONCEPT ..... 76

**ОЛЬГА СИГАНОВА**

**В. ПОЛЯКОВ. ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ПАМЯТИ С. ПРОКОФЬЕВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

OLGA SIGANOVA. TREI PIESE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN MEMORIA LUI S. PROCOFIEV DE V. POLEACOV: ESEU ANALITIC

THREE PIECES FOR VIOLIN AND PIANO IN *MEMORY OF S. PROKOFIEV* WRITTEN BY V. POLEACOV: ANALITICAL STUDY ..... 86

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА; СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА**

**ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО**

**Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ**

NADEJDA COZLOVA; SVETLANA ȚIRCUNOVA. TRIO PENTRU CLARINET, VIOLONCEL ȘI PIAN DE B. DUBOSARSKI: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ȘI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ

TRIO FOR CLARINET, CELLO AND PIANO BY B. DUBOSARSKY: PECULIARITIES OF COMPOSITION, DRAMATURGY AND ARTISTIC INTERPRETATION.....92

#### **АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА**

**ADIO ДЛЯ КВАРТЕТА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА, КАК ПРИМЕР ПОСТАВАНГАРДНОЙ  
КОМПОЗИЦИИ**

ANASTASIA GUSAROVA. ADIO PENTRU CVARTETUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT LUI VLADIMIR BELEAEV CA EXEMPLU AL COMPOZIȚIEI POST AVANGARDISTICE

ADIO (FAREWELL) FOR QUARTET OF WOOD WIND INSTRUMENTS BY VLADIMIR BELEAEV AS AN EXAMPLE OF POST AVANT-GARDE COMPOSITION .....101

#### **VICTOR TИHONEAC**

**ISTORIOARE AMUZANTE (ȘASE CROCHIURI) PENTRU  
CVARTET DE COARDE ȘI CLARINET DE Z. ТКАСІ  
SUB ASPECTUL INTERPRETATIV**

FUNNY STORIES (SIX SKETCHES) FOR STRING QUARTET AND CLARINET BY Z. ТКАСІ UNDER THE INTERPRETATION ASPECT

ВИКТОР ТИХОНЯК. ЗАБАВНЫЕ ИСТОРИИ (ШЕСТЬ ЗАРИСОВОК) ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА З. ТКАЧ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ .....104

#### **НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ**

**ЛИТАНИИ Д. КИЦЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО НАЧАЛ**

NATALIA OZARENSKAIA. LITANII DE D. KITSSENKO SUB RAPORTUL „CUVÂNT-MUZICĂ”

LITANIES BY D. KITSSENKO: POETRY-MUSIC INTERACTION .....112

#### **ИРИНА САВИНА**

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕРТНОМ РЕПЕРТУАРЕ ВЕДУЩИХ  
ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ КАФЕДРЫ ФОРТЕПИАНО  
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

IRINA SAVINA. CREAȚIILE CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN REPERTORIUL CONCERTISTIC AL PROFESORILOR CATEDREI PIAN, ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

CHAMBER MUSIC PIECES BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE CONCERT ACTIVITY OF LEADING TEACHERS OF THE PIANO DEPARTMENT, FROM THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS .....120

### ***V. Muzica pentru pian***

#### **ТАМАРА МЕЛЬНИК**

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА  
О. ТАРАСЕНКО**

TAMARA MELNIC. UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI PENTRU PIAN A LUI O. TARASENCO  
SOME ASPECTS OF O. TARASENCO'S PIANO CREATION..... 128

#### **INNA HATIPOVA**

##### **GENUL DE PRELUDIU ÎN MUZICA PENTRU PIAN A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA**

THE PRELUDE' GENRE IN THE PIANO MUSIC BY COMPOSERS  
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ИННА ХАТИПОВА. ЖАНР ПРЕЛЮДИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ  
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА..... 136

#### **HRISTINA BARBANOI; CRISTINA PARASCHIV**

##### **BACH FOR ALL TIMES DE GHEORGHE NEAGA: PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE ȘI DE GEN**

BACH FOR ALL TIMES BY GHEORGHE NEAGA: COMPOSITION AND GENRE  
PECULIARITIES

ХРИСТИНА БАРБАНОЙ; КРИСТИНА ПАРАСКИВ. ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ  
ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БАХ НА ВСЕ ВРЕМЕНА Г. НЯГИ..... 143

#### **ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА**

##### **ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

LUDMILA REABOȘARCA. PARTICULARITĂȚILE INTERPREȚĂRII CREAȚIILOR  
PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF PIANO WORKS  
WRITTEN BY MOLDOVAN COMPOSERS ..... 148

#### **ЕЛЕНА ГУПАЛОВА**

##### **АВТОРСКИЕ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ, ПОЛЬЗУЮЩИЕСЯ ПРИОРИТЕТОМ В УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

ELENA GUPALOVA. CULEGERILE DE AUTOR DIN CREAȚIILE COMPOZITORILOR  
AUTOHTONI DE MAXIMĂ RĂSPÂNDIRE ÎN PRACTICA DIDACTICĂ DIN REPUBLICA  
MOLDOVA

AUTHOR EDITIONS OF THE WORKS BY DOMESTIC COMPOSERS WITH THE  
PRIORITY IN EDUCATIONAL PRACTICE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA..... 154

## ***VI. Muzica vocală***

#### **ГАЛИНА КОЧАРОВА**

##### **ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА: ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И СРЕДСТВА ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА**

GALINA COȘEAROVA. CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI PE VERSURI DE  
AGNESA ROȘCA: COMPLEXUL DE IMAGINI ȘI METODELE REALIZĂRII  
CONCEPȚIEI DE AUTOR

VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY:  
SYSTEM OF IMAGES AND WAYS OF REALIZING THE AUTHOR'S CONCEPTION..... 164

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ****О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ  
В ЦИКЛЕ В. ЧОЛАКА ЧЕТЫРЕ СОНЕТА ДЛЯ БАСА И ФОРТЕПИАНО НА  
СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА**MARGARITA BELĂH. DESPRE CORELAȚIA COMPONENTELOR POETICE  
ȘI MUZICALE ÎN CICLUL LUI V. CIOLAC PATRU SONETE PENTRU BAS ȘI PIAN  
PE VERSURI DE LOPE DE VEGAON THE CORRELATION OF POETICAL AND MUSICAL COMPONENTS IN  
V. CIOLAC'S CYCLE *FOUR SONNETS FOR BASSO AND FORTEPIANO**ON VERSES BY LOPE DE VEGA* .....174**ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО****ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. СТЫРЧИ НА СТИХИ А. БЛОКА:  
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ**VICTORIA NICHIȚENCO. CICLUL VOCAL DE M. STÂRCEA PE VERSURILE  
LUI A. BLOK: PROBLEMA RAPORTULUI CUVÂNT – MUZICĂ

VOCAL CYCLE BY M. STÂRCEA BASED ON POEMS BY A. BLOK:

THE PROBLEM OF WORD – MUSIC CORRELATION .....184

**ТАТЬЯНА КОАДЭ****КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б. ДУБОССАРСКОГО:  
ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И КОМПОЗИЦИОННО-  
ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ**TATIANA COADĂ. OPERELE VOCALE DE CAMERĂ ALE LUI B. DUBOSARSCHI:  
PARTICULARITĂȚILE TEXTELOR POETICE ȘI SPECIFICUL COMPOZIȚIONAL-  
DRAMATURGICCHAMBER-VOCAL WORKS BY B. DUBOSARSKY: FEATURES OF POETIC TEXTS  
AND THE SPECIFICITY OF THE DRAMATURGIC COMPOSITION TECHNIQUES .....190***VII. Muzica corală*****НАДЕЖДА КАУЛЯ****ХРОНОЛОГИЯ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП**NADEJDA CAULEA. CRONOLOGIA CANTATELOR ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA MOLDOVA: PRIMA ETAPĂCHRONOLOGY OF THE CANTATAS IN THE WORKS BY THE COMPOSERS FROM  
THE REPUBLIC OF MOLDOVA: INITIAL PHASE.....196**FEDORA BURLAC****PRINCIPII DE INTEGRITATE COMPOZIȚIONALĂ ÎN CICLUL  
DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC**PRINCIPLES OF COMPOSITION INTEGRALITY IN THE CYCLE  
*MAGIC CHARMS* BY IGOR IACHIMCIUC

ФЕДОРА БУРЛАК. ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ЕДИНСТВА В ЦИКЛЕ

*DESCÂNTECE* ИГОРЯ ЯКИМЧУКА .....207

**HRISTINA BARBANOI****ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN IMNELE SF. LITURGHII DE M. BEREZOVSCHI (ÎN BAZA IMNULUI CUVINE-SE CU ADEVĂRAT)**APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *DIVINE LITURGY HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI (BASED ON *IT IS TRULY MEET* HYMN)

ХРИСТИНА БАРБАНОЙ. ТРАКТОВКА ПСАЛТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ В «ГИМНАХ СВ. ЛИТУРГИИ» М. БЕРЕЗОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ГИМНА «ДОСТОЙНО ЕСТЬ») .....214

***VIII. Portrete de creație*****ЛАРИСА БАЛАБАН****НИКОЛАЙ ЧОЛАК: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

LARISA BALABAN. NICOLAI CIOLAC: SCHIȚE DE PORTRET DE CREAȚIE

NICOLAI CIOLAC: TOUCHES TO THE CREATION PORTRAIT .....225

***IX. Muzica de popularitate*****ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО****УВЕРТЮРА МАКСА ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ТРЕТЬЕГО ПЛАСТА**VICTORIA TCACENCO. *UVERTURA* DE MAX FIȘMAN ÎN CONTEXTUL INTERACȚIUNII TRADIȚIEI PROFESIONALE EUROPENE CU STRATUL AL TREILEA*OVERTURE* BY MAX FIȘMAN IN PRFOFESSIONAL EUROPEAN MUSIC AND THE THIRD LAYER INTERACTION CONTEXT .....238***X. Folclorul muzical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova*****VICTOR GHILAȘ****INSTRUMENTELE MUZICALE ÎN VIAȚA RELIGIOASĂ A MĂNĂSTIRILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA**

MUSICAL INSTRUMENTS IN THE RELIGIOUS LIFE OF THE MONASTERIES IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ВИКТОР ГИЛАШ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ МОНАСТЫРЕЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА .....245

**NICOLAE SLABARI****ORCHESTRA CIOCĂRLIA DE LA EDINEȚ — EXPONENT AL TRADIȚIEI LĂUTĂREȘTI ÎN ZONA DE NORD A MOLDOVEI**THE *CIOCĂRLIA* ORCHESTRA FROM EDINEȚ — EXPONENT OF TRADITION OF THE NORTHERN FIDDLER OF MOLDOVA

НИКОЛАЙ СЛАБАРЬ. ОРКЕСТР ЧОКЫРЛИЯ ИЗ Г. ЕДИНЦЫ – ЭКСПОНЕНТ ЛЭУТАРСКОЙ ТРАДИЦИИ СЕВЕРНОЙ ЗОНЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА .....250



## ***I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări***

### **REFLECȚII CU PRIVIRE LA EVOLUȚIA CREAȚIEI COMPOSITICE MODERNE**

#### **REFLECTIONS CONCERNING THE EVOLUTION OF MODERN COMPOSITION CREATIVITY**

**VLADIMIR AXIONOV,**

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

*The author of the present paper has determined the basic vectors of evolution of composition creativity in the 20th and the beginning of the 21st century, taking in consideration different approaches to the periodization of the history of music of the last century. He brings out the totality of two criteria of periodization: 1) the influence of social-cultural and geopolitical factors on musical art; 2) the self-development of musical art. Special emphasis is laid on the correlation of radical innovation, moderate innovation and neo-tendencies.*

**Keywords:** *creative method, style tendencies, modernism, avant-gardism, neoavant-gardism, neoclassicism, neoromanticism.*

*В статье определены основные векторы эволюции композиторского творчества в XX веке и в первые десятилетия века XXI, учтены разные исследовательские подходы к периодизации истории музыки последнего столетия. Автор выдвигает на первый план совокупность двух критериев периодизации: 1) влияние на музыкальное искусство социально-культурных, геополитических факторов, 2) саморазвитие музыкального искусства. Специально акцентируется соотношение экстремального новаторства, умеренного новаторства и неоттенденций.*

**Ключевые слова:** *творческий метод, стилевые тенденции, модернизм, авангардизм, неоавангардизм, неоклассицизм, неоромантизм.*

Titlul subiectului propus necesită câteva explicații. Mai întâi de toate trebuie să precizăm sensul cuvântului *modern* în privința artei muzicale. Din numeroasele semnificații ale sintagmei *arta muzicală modernă* noi am selectat numai una. Ne referim la acele fenomene muzicale care s-au manifestat relativ nu demult — de-a lungul sec. XX și la începutul secolului curent. Spectrul acestor fenomene este foarte vast: până la ora actuală mai există muzica folclorică tradițională prezentă atât în forma autohtonă, cât și în diferite varietăți ale folclorismului; suntem martorii oculari ai evoluției jazz-ului, nașterii și dezvoltării muzicii rock; menționăm coexistența operelor compositice și acțiunilor artistice complexe cum sunt teatrul total, *happening*-ul, *performance art*-ul etc. În centrul atenției noastre vor fi numai acele fenomene sonore pe care le-a elaborat creația compositivă academică.

Creația componistică modernă este extrem de eterogenă, pluriaspectuală. Privită din punct de vedere regional, ea se înscrie complet în procesul de globalizare cultural-artistică. Dacă în a doua jumătate a sec. XVIII în prim plan a ieșit un centru de bază al profesionalismului componistic — Școala muzicală clasică vieneză, în sec. XIX a debutat procesul de extindere a „geografiei” muzicale. În paralel cu activitatea școlilor componistice avansate din Germania, Austria, Franța, Italia, observăm și manifestarea tot mai pregnantă a unor școli noi, apărute relativ recent în Ungaria, Polonia, Cehia, Norvegia, Rusia, România. În sec. XX acest proces a căpătat un caracter atotcuprinzător. În orice oraș al lumii civilizate activează compozitorii, muzicienii interpreți, există un cerc de melomani pregătiți pentru recepționarea și valorificarea muzicii academice. Peste tot menționăm felurite îmbinări ale tradițiilor și curentelor artistice naționale și universale. Limitându-ne doar la enumerarea curentelor estetic-stilistice universale, deja la confluența sec. XIX–XX menționăm coexistența ecourilor romantice, inovațiilor impresioniste, simboliste, naturaliste, veriste, nașterea expresionismului, futurismului, neoprimitivismului etc. O asemenea situație pluralistă depistăm și în continuare.

Panorama artei moderne poate fi comparată cu cerul înstelat, cu o adevărată galaxie de elemente multiple și neomogene. Artă modernă în genere, precum și cea componistică în particular demonstrează coexistența unor fenomene diferite ca geneză, sens, morfologie și juxtapunerea lor rapidă. Procesul de conștientizare a acestei galaxii cere niște principii de sistematizare și clasificare. Metodele de sistematizare depind de poziția cercetătorului și de scopul scontat. Specificul regional, etnic al artei dictează diferențierea artei naționale și a celei universale. Vechimea tradițiilor profesionale dictează divizarea școlilor artistice vechi și a celor tinere sau reapărute din nou (renașterea nouă din Anglia și Spania). Specialiștii în domeniul teoriei și istoriei artei de interpretare muzicală se ocupă de clasificarea și exegeza domeniilor respective. Așa apar studii despre arta vocală, despre dirijatul simfonic, coral și de operă, despre arta pianistică, violonistică etc. Reprezentanții teoriei muzicii scriu despre elementele constitutive ale artei sonore precum forma, ritmul, contrapunctul, factura, armonia, orchestrația etc. Istoriografii muzicii propun o abordare diacronică, o analiză a genezei și a procesului de devenire și evoluție a fenomenelor studiate.

Evoluția creației componistice moderne se situează în centrul atenției autorilor muzicii și cercetătorilor în materie. Aici ne confruntăm cu o mare divergență de opinii, concepte și metode. Vom omite opiniile ocazionale, superficiale menționând în special conceptele și metodele cele mai de seamă. Mai întâi de toate vom reaminti metodele *sociologică și geopolitică* de abordare a evoluției muzicii moderne, având în vedere influența majoră a exploziilor sociale și geopolitice asupra mentalității lumii artistice. Secolul XX a fost supraîncărcat de asemenea explozii. Ne

referim la cele două războaie mondiale, la construirea și ulterior destrămarea sistemului european al țărilor socialiste, la deceniile de „război rece“, la confruntarea actuală a tendințelor spre globalizare și separare a elementelor componente ale lumii.

În urma argumentelor menționate, istoria modernă a creației componistice **europene** poate fi divizată în patru etape mari, respectiv: 1) confluența sec. XIX–XX — sfârșitul primului război mondial (1918), 2) perioada interbelică (1918–1945), 3) perioada postbelică (1945–1948) și cea a războiului rece (1946 — hotarul anilor `80–`90), 4) perioada actuală a cărei frontieră inferioară (confluența anilor `80–`90) este marcată de desființarea zidului berlinez, reunirea Germaniei, divizarea Cehoslovaciei, desființarea Iugoslaviei, de sfârșitul existenței Uniunii Sovietice, de lichidarea regimurilor socialiste în aria europeană.

O cale specifică de evoluție a parcurs muzica **exsovietică** cerând din acest motiv o abordare separată. De exemplu, M. Tarakanov, autorul monografiei despre cultura muzicală din Rusia sovietică evidențiază 5 perioade: 1) 1917–1932: „constituirea culturii muzicale sovietice”, 2) 1932–1941: „victoria socialismului”, 3) 1941–1945: „anii Marelui război pentru apărarea Patriei”, 4) 1945–1958: „anii de recuperare și de dezvoltare a economiei naționale, de consolidare a societății socialiste”, 5) din 1958 până la mijlocul anilor `80<sup>1</sup>: „etapa socialismului dezvoltat” [1, p. 11, 44, 78, 100, 142]. Actualmente, făcând recapitularea evenimentelor social-politice care au avut loc în ultimele decenii ale sec. XX și în primul deceniu al sec. XXI, mai putem adăuga două etape: a șasea și a șaptea. A șasea etapă, numită restructurarea gorbaciovistă, a avut loc între aprilie 1985 — august 1991 [2]. Perioada a șaptea (din decembrie 1991 până în prezent) este apreciată de sociologii și istoricii contemporani ca „etapa **postsovietică**”.

O asemenea periodizare bazată pe teza în conformitate cu care „arta este oglinda vieții sociale” provine din afara artei, reflectând influența schimbărilor sociale și geopolitice asupra artelor. Uneori oglinda poate fi curbată sau deformată, altfel spus, o asemenea reflectare nu poate fi una directă și necondiționat veridică.

O altă metodă de evaluare a evoluției muzicale s-a format sub influența gândirii tehnico-științifice pătrunse în mentalitatea artiștilor și specialiștilor în studiul artelor; această metodă poate fi numită convențional *pro-tehnico-științifică*. Un atare concept împărtășit de unii compozitori și muzicologi se axează pe *interpretarea specifică a progresului*, înțeles ca explozie a inovațiilor sonore. „Descifrând” această teză, constatăm că aportul original al fenomenului muzical depinde de gradul de noutate a acestuia, similar cu apariția unei noi teorii sau ipoteze științifice, unui nou produs al revoluției tehnice. Reieșind din aceste raționamente se consideră importantă numai revoluția muzical-tehnică, inovația radicală în domeniul morfologiei și sintaxei

---

<sup>1</sup> Cartea lui M. Tarakanov a ieșit de sub tipar în 1987.

muzicale. Theodor Adorno afirma că culmea inovațiilor cade asupra activității școlii lui Schönberg care grație implementării tehnicii seriale în anii 1922–1923 a înfăptuit o adevărată revoluție în lumea sonoră. Herbert Eimert, întemeietorul muzicii electroacustice din Germania Federală postbelică, confirmă superioritatea acestei direcții în creația componistică modernă. Cel mai de seamă reprezentant al muzicii experimentale germane Karlheinz Stockhausen a fost ferm convins, că anul 1950 este „ora X” în evoluția muzicii universale: „O nouă epocă mondială a debutat în jurul anului 1950. Fiecare dintre noi simte aceste schimbări în toate domeniile vieții” [3, p. 254].

Cunoscutul muzicolog moscovit Alexandr Sokolov, împărtășind opinia cu privire la importanța anului 1950, îl interpretează în calitate de axă de simetrie ale cărei contururi determină evoluția creației componistice moderne (tabelul 1, citat după: 4, p. 21).

Tabelul 1

|                       |                    |            |       |               |                       |      |
|-----------------------|--------------------|------------|-------|---------------|-----------------------|------|
|                       |                    | Primul val | Pauză | Al doilea val |                       |      |
| Modernul              |                    | Avangarda  |       |               | Postmodernul          |      |
|                       |                    | Bauhaus    | 1950  | Darmstadt     |                       |      |
| 1900                  | 1914               |            |       |               | 1986                  | 2000 |
| Mișcarea antielectică |                    |            |       |               | Mișcarea antielectică |      |
|                       | Sinteza sau criza? |            |       |               | Sinteza sau criza?    |      |

Autorul tabelului continuă: «Această axă (1950. — V.A.) este intercalată între două inele. Primul inel cuprinde cele două valuri ale avangardei (centrate de Bauhaus în arhitectură și Darmstadt în muzică, — V.A.) întrerupte de o pauză. Al doilea inel se axează pe modern și postmodern. O încălcare a simetriei o introduce neoclasicismul pe care îl putem interpreta ca „opozitie contrapunctică” față de avangardă. Această încălcare poate fi explicată rațional: dacă în prima jumătate a secolului, modernul a fost *înlăturat* (drept argument și servește neoclasicismul), atunci avangarda a fost doar *sistată temporar*. Înlăturarea și revenirea principiilor specifice modernului poate fi confirmată... și de unele fenomene artistice. De exemplu, tonalitatea în muzică și arta plastică figurativă au dispărut împreună (în timpul avangardei. — V.A.) și au revenit împreună la etapa postavangardistă<sup>2</sup>» [4, p. 21].

Vom completa schema propusă de unele amendamente și precizări. Anul 1950 este înconjurat de două valuri ale avangardei muzicale axate pe inovații extreme. Primul val, numit avangarda I, ocupă intervalul de timp între sfârșitul anilor `10 și începutul anilor `30. Avangarda

<sup>2</sup> Aici și în alte locuri traducerea ne aparține.

a II-a s-a manifestat în anii '50. Anii '30–'40 pot fi apreciați ca o pauză în timpul căreia manifestările avangardiste au fost sistate de regimurile totalitare și evenimentele celui de-al doilea război mondial. Nu putem trece cu vederea acel fapt, că în cadrul acestei „pauze” au apărut cele mai de seamă lucrări componistice despre război și pace, despre destinul omului aflat într-o situație de groază. Avangarda I a fost precedată de un spectru pluralist de manifestări artistice marcat de coexistența și combaterea metastilisticii [5] și monostilisticii. Acest spectru pluralist îl putem compara cu pluralismul barocului muzical în cadrul căruia „mersul înainte” coexistă cu „privirea înapoi”. Avangarda a II-a s-a transformat în neoavangardă (anii '60–'70) fiind urmată de postavangardă numită uneori postmodernism. Această etapă a început să se contureze în anii '80 continuându-se până în prezent. Din nou, ca și în primul deceniu al sec. al XX-lea a ieșit la suprafață pluralismul manifestărilor componistice. Metastilistica preavangardistă s-a transformat acum în diferite manifestări polistilistice. În plus, orice mișcare înainte este supravegheată de tendințele *neo* și *retro* (tabelul 2).

Tabelul 2

| Confluența sec. XIX–XX                              | Anii 1910 – începutul anilor '30            | Anii '30–'40                   | Anii '50         | Anii '60–'70 | Anii '80–'90 – începutul sec. XXI  |
|---|---|--------------------------------|------------------|--------------|--|
| Postromantismul, nașterea tendințelor antiromantice | Confruntarea Avangardei I cu neoclasicismul | Sinteza tradiției și inovației | Avangarda a II-a | Neoavangarda | Postavangarda. Panorama pluralistă, cu implicarea elementelor neoromantice |

Comparând cele două metode de abordare a evoluției creației componistice moderne, putem conchide că ambele modele vehiculate nu sunt lipsite de anumite rezerve. Primul model exagerează influența realităților geopolitice asupra artei sonore. Al doilea model ignoră aceste influențe amplificând semnificația autodezvoltării artistice interpretând progresul ca o înnoire radicală a morfologiei și sintaxei muzicale. Poate, în cele din urmă, va fi elaborat un model de sinteză, însă acum ar trebui să se țină cont de ambele puncte de vedere. Propunem contururile unei *viziuni generalizatoare* asupra periodizării creației componistice moderne.

Specificul **primei etape** (sfârșitul sec. al XIX-lea — anii '10 ai sec. XX) constă în extinderea „geografiei muzicale” a lumii, în coexistența tendințelor estetico-stilistice multiple și neomogene, în modificarea spectrului de genuri și forme muzicale. Extinderea geografiei muzicale a căpătat o asemenea amploare încât apare necesitatea de sistematizare a reperelor de bază ale acestui proces. Putem desprinde patru grupuri de școli componistice:

**I** cuprinde acele școli care au tradiții multisekulare ale profesionalismului muzical (pe care le numim convențional „școlile vechi”), manifestând un nou „avânt” în perioada studiată. Aici s-a produs schimbarea evidentă a generațiilor de lideri: C. Debussy după G. Bizet, C. Franck, Ch. Gounod și C. Saint-Saëns în Franța; G. Puccini după G. Verdi în Italia; R. Strauss după R. Wagner în Germania; G. Mahler și tânărul A. Schönberg după A. Bruckner și H. Wolf în Austria.

**II** ocupă un loc intermediar între școlile vechi și cele noi, recent apărute. Ne referim la Rusia, unde în prim-plan au ieșit A. Skriabin și S. Rahmaninov după P. Ceaikovski și Grupul celor cinci. În Cehia L. Janáček, J. Suk și J. Foerster i-au înlocuit pe B. Smetana și A. Dvořak, în Ungaria de după F. Liszt și F. Erkel s-au manifestat B. Bartók și Z. Kodály, în Polonia după F. Chopin și S. Moniuszko au ieșit la suprafață K. Szymanowski, M. Karłowicz, L. Rouzycki, Gr. Fitelberg, în România creația lui A. Flechtenmacher și E. Caudella a fost înlocuită cu cea a lui G. Ștefănescu, A. Alessandrescu, G. Enescu.

**III** s-a format relativ nu demult manifestându-se la nordul Europei (Finlanda în frunte cu J. Sibelius, Danemarca, cu C. Nielsen), în regiunea balcanică (P. Vladigerov, F. Kutev în Bulgaria, S. Mokranjac în Serbia, W. Lisinski în Croația), în SUA (C. Ives, E. MacDowell), în America Latină (E. Villa Lobos în Brazilia, S. Revueltas în Mexic) și poate fi numit convențional școlile tinere.

**IV** s-a relevat sub semnul de „renaștere nouă”. Ne referim la Spania și Anglia unde în epoca Renașterii și la începutul barocului au apărut fenomene artistice muzicale de talie universală (creația virginaliștilor W. Byrd, Th. Morley, J. Bull, prima culme a operei engleze în creația lui H. Purcell, polifonia renescentistă spaniolă în creația lui A. Cabezon, Cr. Morales, L. T. de Vittoria care „concura” cu cea franco-flamandă și romană în frunte cu G. Palestrina). A urmat o lungă „pauză”, o zonă de tăcere (provocată de motive diferite) care a durat până la confluența sec. XIX–XX când în Spania s-au manifestat I. Albéniz, E. Granados y Campiña, M. de Falla ș.a., iar în Marea Britanie — A. Bax, G. Holst, R. Vaughan Williams ș.a.

De-a lungul acestei perioade s-a amplificat evident spectrul estetic-stilistic al artei componistice. Ecourile romantismului coexistau cu curentele postromantice (impresionismul, simbolismul, verismul, expresionismul timpuriu) și antiromantice (neoprimitivismul, barbarismul, neofolclorismul, primele manifestări futuriste). Aceste tendințe noi au influențat teatrul liric (operele lui C. Debussy, R. Strauss, G. Puccini, baleturile timpurii ale lui I. Stravinski), s-a lărgit spectrul varietăților de gen al simfoniei (simfonia instrumentală, simfonia-cantată, simfonia liedurilor de G. Mahler), a devenit extrem de variată interpretarea poemului simfonic (șapte poeme simfonice de R. Strauss, *Poemul extazului*, *Prometeu* de A. Skriabin), a fost

modificată concepția și aparatul interpretativ al ciclului de poezii sonorizate (*Pierrot lunaire* de A. Schönberg).

Unele atare lucrări precum *Allegro barbaro* (1909) de B. Bartók, *Pierrot lunaire* (1912) de A. Schönberg, *Sărbătoarea primăverii* (1913) de I. Stravinski, suita scitică *Ala și Lolli* (1915) de S. Prokofiev marchează culmea avangardei I.

**Perioada interbelică** este extrem de neomogenă. În anii '20 a continuat să se manifeste avangarda I, însă au apărut și anumite tendințe care nu se încadrează în spectrul avangardei. Anii '30–'40 marchează o cotitură radicală în evoluția artei componistice. Pe de o parte a devenit evidentă pauza menționată mai sus între avangarda I și II. Pe de altă parte, noile mijloace de expresie acumulate în cadrul avangardei I, sintetizându-se cu lexicul mai tradițional, au servit la crearea unor lucrări componistice cu adevărat conceptuale, axate pe meditații profunde și explozii emotive având o mare rezonanță socială. Specificul predilecțiilor componistice și cel al „geografiei muzicale” din anii '20 și '30–'40 este reflectat în următorul tabel (tabelul 3).

Tabelul 3

| Anii '20   | Anii '30–'40  |
|--|---|
| <p>Aria geografică largă a manifestărilor componistice. Coexistența artei muzicale apusene și a celei sovietice.</p> <p>Exilul lui S. Rahmaninov și Medtner, emigrarea temporară a lui S. Prokofiev din Rusia bolșevistă.</p> <p>Activitatea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă</p>  | <p>Schimbări în „geografia muzicală”. Emigrarea masivă a muzicienilor din țările cu regimul fascist. Reducerea aportului Germaniei și Italiei. Înaintarea în prim-plan a Parisului, orașelor din SUA.</p> <p>Revenirea lui S. Prokofiev în URSS, desființarea <i>Asociației muzicii contemporane (ACM)</i> și a celorlalte grupuri de creație componistică modernă, prima culme în creația lui D. Șostakovici în ciuda hărțuirii din partea partidului și statului (aprecierea operei sale <i>Lady Macbeth ca talmeș-balmeș în loc de muzică</i>)</p> |
| <p><i>Neue Sachlichkeit</i> — Noua obiectivitate sau obiectualitate.</p> <p>Noile surse de inspirație: manifestările progresului tehnico-științific (<i>Pacific-231</i> de A. Honegger, <i>Mașina</i> de F. Klein, <i>Uzina</i> de A. Mosolov, <i>Șinele</i> de V. Deșevov, <i>Saltul de oțel</i> de S. Prokofiev, <i>Mașinele agricole</i> de D. Milhaud), performanțele sportive (<i>Rugby</i> de A. Honegger, <i>Fotbaliștii</i> de V. Oranski, <i>Secolul de aur</i> de D. Șostakovici), viața cotidiană dintr-un oraș mare (baletele timpurii de F. Poulenc, A. Honegger, D. Milhaud, cu implicarea muzicii de jazz și de estradă), mișcarea proletariatului axată pe conceptele comuniste (liedurile și cantatele lui H. Eisler și cele scrise de compozitorii ex-sovietici)</p> | <p><i>Noua spiritualitate.</i></p> <p>Destinul omului și cel al artei presate de regimurile totalitare. Lucrările conceptuale despre război și pace.</p>  |

| Raționalismul, antipsihologismul, antiromantismul   | Revenirea la antropocentrism, psihologism  |
|---|--|
| Noile tehnici de compoziție și noii emițători de sunete.<br>Compoziții axate pe microintervale (A. Haba, I. Vișnegradski), cele pe tehnica de tropuri (J. Hauer) și cea serială (F. Klein, A. Schönberg), nașterea tehnicii repetitive ( <i>Musique d'ameublement</i> de E. Satie), arta zgomotelor ( <i>Întâlnirea aeroplanelor și automobilelor</i> de L. Russolo, <i>Simfonia zgomotelor din baletul Parad</i> de E. Satie, <i>Ionisation</i> de E. Varése), muzica pentru <i>Termenvox</i> și <i>Ondes Martenot</i> | Integrarea tehnicilor noi și vechi în organismele artistice complexe, axate pe stilurile sintetice și personale: <i>Muzica pentru coarde, percuție și celestă</i> , <i>Concertul pentru orchestră</i> de B. Bartók, opera <i>Caterina Izmailova</i> , simfoniile Nr. 5–8 de D. Șostakovici, simfoniile Nr. 2 și 3 de A. Honegger, <i>Simfonia în trei mișcări</i> de I. Stravinski |

Această schemă ajută la prezentarea compactă a contururilor generale ale fenomenelor abordate. Cu toate acestea, ea nu poate reflecta anumite detalii și nuanțe. De exemplu, în anii '20, dominarea noilor surse de inspirație coexista cu cultivarea valorilor eterne, despre ce mărturisește revenirea la subiectele biblice și antice în unele opere și lucrări vocal-instrumentale de proporții. Oricărei mișcări înainte i se opune mișcarea înapoi axată pe reînvierea și modernizarea experienței artistice preromantice numită convențional neoclasicism, neobaroc etc. În această ordine de idei putem readuce câteva secvențe (nr. 1, 2, 3, 15) din dialogul imaginar între I. Stravinski și A. Schönberg publicat în volumul patru de conversații ale lui Igor Stravinski cu Robert Kraft (tabelul 4, apud: [6, p. 269, 270]).

Tabelul 4

| A. Schönberg |                                      | I. Stravinski  |
|--------------|--------------------------------------|--|
| 1            | Drumul spre viitor                   | Meritele trecutului                                      |
| 2            | O revoluție de palat                 | Restaurația  |
| 3            | Evoluția                             | Adopția  |
| 15           | O concepție care include și trecutul | O concepție exclusivă (extrem de selectivă) a trecutului |

Respectiv, paralel cu muzica atonal-serială (A. Schönberg, A. Webern) sau supra-micro-cromatizată (A. Haba) exista și una cealaltă bazată pe modalism (I. Stravinski, B. Bartók), pe tonalitatea lărgită (P. Hindemith, S. Prokofiev, D. Șostakovici). La fel și în anii '30-'40, paralel cu integrarea tehnicilor noi și vechi în organismele artistice complexe au existat și fenomenele „sterile”, „pure”, de exemplu, opusurile instrumentale ale lui A. Webern în cadrul cărora tehnica serială a atins un nou nivel (comparându-l cu Schönberg) de puritate și complexitate anticipând serialismul integral postbelic și scriitura punctualistă.



**Perioada postbelică** demonstrează suprapunerea fenomenelor și proceselor contrare. Pe de o parte se manifestă *globalizarea* procesului de profesionalism muzical căpătând un volum mai mare și o intensitate mai sporită decât în primele decenii ale sec. al XX-lea. În mare parte acest proces a fost asigurat de performanțele tehnico-științifice (tirajarea și răspândirea partiturilor muzicale, perfecționarea continuă a aparatelor de imprimare și difuzare a producției sonore etc.) grație cărora circuitul informației muzicale capătă un caracter atotcuprinzător. Pe de altă parte nu putem trece cu vederea *intensificarea confruntării* fenomenelor și tendințelor componente.

Unele contradicții existau demult ieșind la suprafață grație răspândirii totale a informației. Ne referim la orizontala (vest–est) și verticala (nord–sud) „geografiei” muzicale. De exemplu, o operă chineză este greu percepută de către un muzician vienez. O simfonie de J. Sibelius nu este pe înțelesul unui reprezentant al muzicii tradiționale din Namibia sau Sudan. În țările Europei de Vest și în SUA s-a diversificat paleta de specii muzicale axate pe temelii estetice eterogene. Putem desprinde, ca minim, șase direcții de evoluție a artei muzicale din a doua jumătate a sec. al XX-lea și în primele decenii ale sec. al XXI-lea: 1) ecourile și noile manifestări (folclorismul, neofolclorismul, tehnica arhetipală) ale muzicii tradiționale folclorice; 2) conservarea în mediul bisericesc sau prefigurarea, modernizarea de către compozitori a tradițiilor muzicii gregoriene și bizantine; 3) evoluția jazz-ului; 4) apariția (mijlocul anilor 1950) și evoluția muzicii rock; 5) creația avangardistă, neo- și postavangardistă; 6) o nouă etapă în activitatea „clasicilor” muzicii sec. al XX-lea: reamintim că P. Hindemith a decedat în 1963, I. Stravinski în 1971, B. Britten în 1976, O. Messiaen în 1992.

Cele mai izbitoare și impresionante cotituri estetice și tehnologice au parcurs liderii ex-avangardei a II-a pe care le demonstrăm schematic (tabelul 5).

Tabelul 5

| Nume        | Confluența anilor 40–50  | A doua jumătate a anilor 50  | Anii 60–70  | Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace   |
|-------------|--|--|---|---|
| Boulez      | Atonalismul liber ( <i>Sonata nr.2</i> pentru pian) – serialismul integral ( <i>Structurile</i> pentru pian)                               | Aleatoricul controlat/limitat ( <i>Sonata nr. 3</i> pentru pian)                                       | Tehnica mixtă. Noile versiuni ale lucrărilor precedente   | Activitatea în cadrul IRCAM. Îmbinarea instrumentelor orchestrale cu muzica electroacustică |
| Stockhausen | Serialismul integral ( <i>Kreuzspiel</i> , <i>Klavierstücken Nr. I-IV</i> ), muzica electroacustică ( <i>Elektronische Studien I, II</i> ) | Muzica electroacustică ( <i>Gesang der Junglinde</i> ), aleatoricul limitat ( <i>Klavierstück XI</i> ) | Muzica universală și electroacustică ( <i>Hymnen</i> ), muzica spațială ( <i>Carré</i> ), Momentform ( <i>Momente</i> , <i>Stimmung</i> ) | Muzica cosmică ( <i>Sirius</i> , <i>Licht – heptalogie</i> )                                |

| Nume  | Confluența anilor 40–50      | A doua jumătate a anilor 50   | Anii 60–70   | Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace  |
|-------|------------------------------|---|--|--|
| Cage  | Piese pentru pianul preparat | Diferite varietăți ale aleatoricului, piesele de tăcere (4'33'')  | Happening, performance (HPSCHD), muzica electroacustică „cu implicarea celorlalte instrumente și obiecte”  | Polistilistica, ecourile romantismului (Europerele Nr. 1-5)  |
| Berio | Anii de studiu               | Muzica serială (Nones, Allelujah I,II pentru orchestră), muzica electroacustică: fondatorul <i>Studio di Fonologia Musicale</i> | Collage în cadrul lucrării pentru opt voci și orchestră (Simfonia), utilizarea extravagantă a vocii feminine (Sequenza III pentru Cathy Berberian) | Stilistica mixtă, cu implicarea elementelor neobaroce și neoromantice (cinci opere, <i>Coro, Ofanium II</i> după textul evreiesc vechi pentru voce, corul de copii, orchestra de cameră și procesorul sonor) |

Celelalte confruntări și suprapuneri în evoluția muzicii postbelice au parvenit din afara artelor fiind dictate de noua configurație geopolitică și ideologică, de constituirea arealului țărilor socialiste opus celeilalte părți componente a lumii. O mare distanță între aceste două lumi, numită metaforic „cortina de fier”, o putem exemplifica în felul următor. Concomitent cu constituirea avangardei a II-a în Germania de Vest, Franța, Italia, muzicienii din „lagărul socialist” au fost supuși să îndeplinească prevederile Hotărârii CC al PCU(b) *Despre opera „Marea prietenie” de Vano Muradeli* (1948). Această hotărâre a identificat „calea specifică” a evoluției artei componistice nu numai în URSS ci și în tot spațiul ex-socialist.

Realizarea acestei hotărâri a avut consecințe dramatice. Cultivarea identității artei muzicale socialiste a fost interpretată ca interzicerea pătrunderii influențelor „vrăjmașe” ale artei „burgheze formaliste”. De aceea arta socialistă era izolată de inovațiile avangardei. Specificitatea artei muzicale socialiste trebuia să fie realizată axându-se pe patru principii: 1) realismul socialist, 2) democratismul, 3) caracterul popular, 4) partinitatea. Aceste postulate erau interpretate extrem de vulgarizant: 1) proslăvirea construcției comunismului, 2) orientarea creației componistice la gusturile și dexteritățile receptive ale aceluia strat de „demos” pe care l-a imortalizat renumita sculptură *Muncitorul și Țăranca* de Vera Muhina, 3) utilizarea pe larg a melodiilor populare ca temelie a lucrărilor componistice, 4) crearea unor lucrări maiestuoase dedicate șefilor partidului comunist, jubileelor revoluției și congreselor de partid.

„Cum se vor pune în practică toate aceste linii ideologice?”, — se întreabă muzicologul contemporan român, dând următorul răspuns: „Prin cenzura operată de comisiile *Uniunii* (se are în vedere Uniunea Compozitorilor) de triere a creației muzicale și muzicologice favorizând simplismul sinonim cu accesibilitatea, decorativul, eclecticismul, folclorismul. Prin comandarea și încurajarea (îndeosebi financiară) a imnurilor corale dedicate partidului, lui Stalin, Lenin sau (în mai mică măsură) conducătorului român, Gheorghe Gheorghiu-Dej” [7, p. 145–146]. Atare „rețete” au condus la stagnarea lexicii muzicale, la limitarea spectrului ideatic al lucrărilor componistice, la cultivarea unilaterală și exagerată a muzicii vocale și a celei programatice, bazate pe cuvântul cântat sau explicate de titlul verbal, în detrimentul muzicii pure (simfonice și instrumentale de cameră). O mare lovitură în „spatele” simfonismului dramatic, conflictual a adus-o *teoria artei non-conflictuale*” bazată pe teză în conformitate cu care societatea „nouă” este lipsită de confruntări sociale<sup>3</sup>.

Situația s-a schimbat într-o anumită măsură în timpul „dezghețului hrușciovist” ale cărui repere sunt marcate de decesul lui I. Stalin, „înscăunarea” lui N. Hrușciov (1953), Congresul al XX-lea al PC al URSS (1956), Hotărârea CC al PCUS *Cu privire la corectarea erorilor comise în aprecierea operelor „Marea prietenie”, „Bogdan Hmelnițki” și „Din toată inima”* (1958). Ca consecințe, cortina de fier s-a ridicat puțin, restricțiile partinice au devenit nu așa drastice. Compozitorii din spațiul ex-socialist au început să facă cunoștința cu experiența avangardei I și cu curentele avangardei II. Un mare pas pe această cale l-a însemnat Festivalul Internațional al Muzicii Contemporane *Toamna varșoviană* a cărui prima ediție a avut loc în 1956. De-a lungul deceniilor acest festival rămânea unicul for de manifestare amplă a muzicii moderne din perimetrul Europei Centrale și de Est.

Grație acestui festival și a celorlalte „canale” de acumulare a experienței artistice vesteuropene, compozitorii din Polonia au devenit cei mai „moderni” din tot arealul Europei de Est, despre ce mărturisește elocvent aprecierea mondială a performanțelor lui W. Lutoslawski și K. Penderecki a căror traiectorie estetică-stilistică o poate contura tabelul 6.

Dacă politica culturală a autorităților din Polonia susținea arta muzicală avangardistă, în URSS și în alte țări europene ex-socialiste „dezghețul” a cedat locul unui nou val de restricții uneori declarative, alteori ascunse caracteristice perioadei de stagnare (ne referim la anii `70 marcați de dominarea politicii culturale axate pe mentalitatea „proletcultistă” a reprezentanților

---

<sup>3</sup> Originile acestei teorii merg înapoi la anii `20. Vezi, de exemplu, „studiile” de M. Bogdanov și L. Troțki (Троцкий, Л. *Литература и революция*. Москва, 1923; Богданов, А. *О пролетарской культуре*. Москва, 1924). Culmea a avut loc în primul deceniu postbelic. Apud: *О журналах «Звезда» и «Ленинград»*. Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года; *О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению*. Из постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года; Симонов, К. *Задачи советской драматургии и театральная критика*. В: *Новый мир*, 1949, № 3, p. 201. ș.a.

„nomenclaturii” partinice și statale din anturajul brejnevist (1964–1982). O evoluție asemănătoare de la dezgheț la un nou val de presiune a avut loc în România. «...O anumită liberalizare s-a făcut simțită în jur de 1965 (anul morții lui Gh. Gheorghiu-Dej și cel al ascensiunii lui Nicolae Ceaușescu. — V.A.): unii deținuți politici... au fost eliberați sau restabiliți... s-a putut circula mai ușor spre Occident... Iluzia nu a durat decât câțiva ani... Se vor observa, pe parcursul deceniilor următoare, momente de liberalizare (amăgitoare) alternând cu „strângeri ale șurubului”. În ansamblu, însă, totalitarismul comunist se manifestă, în România, cu o pregnanță sporită față de alte țări de după „cortina de fier”» [7, p. 146, 152].

Tabelul 6

| Nume        | Confluența anilor 40–50  | A doua jumătate a anilor 50   | Anii 60–70   | Sfârșitul anilor 70–anii 90 încoace  |
|-------------|--|---|--|--|
| Lutoslawski | Calea parcursă de la neofolclorism la neoclasicism (de la <i>Tripticul silezian</i> la <i>Concertul pentru orchestră</i> ) | Asimilarea tehnicii seriale ( <i>Muzica de doliu</i> )  | Aleatoricul limitat ( <i>Jocurile venețiene, Livre pour orchestre</i> )  | Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice ( <i>Concertul pentru pian și orchestră</i> )   |
| Penderecki  | Anii de studiu   | Inovația moderată: <i>Strofele</i> pentru sopran, narator și 10 instrumente; <i>Psalmii lui David</i> pentru corul mixt și coarde | Inovația radicală: texturile, aleatoricul limitat, tehnica serială ( <i>Fluorescențele, De natura sonoris Nr. 1, 2</i> pentru orchestră; <i>Pasiunea după Lucas, Dies Irae</i> ) | Tehnica mixtă, implicarea elementelor neoromantice și neobaroce ( <i>Concertele pentru vioară, violoncel, violă, Concerti grossi Nr. 1 și 2, Requiemul polonez</i> ) |

Anii '70–'80 manifestă încă o cotitură în evoluția muzicii ex-sovietice. S-a agravat opoziția artei „oficiale”, „angajate” și a celei dizidente, „proavangardiste” (creația lui E. Denisov, S. Gubaidulina, A. Schnittke). Decesul lui D. Șostakovici (1975) a fost o pierdere de neînlocuit, mai mulți compozitori considerându-l adevărat maestru spiritual. În acești ani, o parte a compozitorilor din România alegeau calea exilului (aceeași cale au preferat compozitorii chișinăuieni M. Kopytman și V. Bitkin), ceilalți manifestă aceeași opoziție între arta tradițională (M. Socor, I. Dumitrescu, Gh. Dumitrescu) și „proavangardistă” (Șt. Niculescu, A. Stroe, A. Vieru, T. Olah, C. Țăranu ș.a.). Un anumit compromis între tradiționalism și „modernul radical” l-a demonstrat creația lui R. Șcedrin, B. Tișcenco, Gh. Sviridov, A. Eșpai, B. Ceaikovski, M. Vainberg din Rusia, Th. Grigoriu, P. Benteoiu, W.G. Berger, D. Capoianu din România, V. Zagorschi, A. Mulear, Z. Tkaci, P. Rivilis din actuala Republica Moldova.

**Confluența anilor '80–'90** manifestă nu numai o mare fractură ideologică, ci și schimbarea generațiilor de compozitori din țările ex-socialiste. În anii '90 au decedat M. Vainberg și N. Karetnikov (1996), B. Ceaikovski și E. Denisov (1997), Gh. Sviridov și A. Schnittke (1998) din Rusia ex-sovietică, W. G. Berger (1992), D. Constantinescu (1993), Gh. Dumitrescu (1996), M. Marbe (1997), A. Vieru (1998) din România ex-socialistă. O nouă generație de compozitori având posibilitatea să facă cunoștința cu toate tehnicile de scriitură elaborate de ambele valuri ale avangardei nu numai asimilează această experiență ci și încearcă să caute soluțiile personale. Despre aceasta mărturisește creația lui M. Ermolaev, T. Sergheeva, A. Knaifel, A. Raskatov, N. Korndorf, V. Ekimovski, V. Martînov (Rusia), O. Nemescu, V. Munteanu, F. Popovici, D. Rotaru, A. Iorgulescu, S. Lerescu (România), Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Palymski (Republica Moldova).

Putem conchide că evoluția creației componistice postbelice nu poate fi valorificată ușor fiind una contradictorie și asincronă. În această perioadă de timp (sfârșitul anilor '40 – prima jumătate a anilor '50) când în țările Europei de Vest dominau compozițiile axate pe serialismul integral și aparatajul electroacustic, de cealaltă parte a „cortinei de fier” totul a fost dirijat de doctrina „realismului socialist”. În a doua jumătate a anilor '50, P. Boulez, J. Cage, K. Stockhausen ș.a. cultivau metoda aleatoare, iar compozitorii din Rusia și țările Europei de Est abia încep să asimileze experiența avangardei I (mai întâi de toate, metoda de compoziție schönbergiană). Anii '60–'80 menționați în Europa de Vest și SUA ca ani de tranziție de la avangarda a II-a la neo- și postavangardă, acești ani s-au petrecut în spațiul ex-socialist sub semnul bătăliei între arta angajată încurajată de autoritățile statale și partinice, bazată pe tirajarea tradițiilor și cea dizidentă, persecutată, „proavangardistă”. Anii '90 marchează revenirea la procesul de sincronizare a direcțiilor de evoluție a artei muzicale în spațiul european (inclusiv Rusia post-sovietică). La confluența sec. XX–XXI a ieșit la suprafață un nou „val” de pluralism al manifestărilor artistice numit convențional „postmodernism” comparându-l cu modernismul născut de epoca postromantică.

### Referințe bibliografice

1. ТАРАКАНОВ, М. *Музыкальная культура РСФСР*. Москва: Музыка, 1987.
2. Перестройка Горбачева. В: *Политический словарь* [online]. [citat 10.05.2012]. Disponibil pe Internet: <[http://mirslivareii.com/content\\_pol/perestrojka-gorbacheva-983.html](http://mirslivareii.com/content_pol/perestrojka-gorbacheva-983.html)>.
3. *История зарубежной музыки, XX век: учеб. пособие*. Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. Москва: Музыка, 2007.
4. *Теория современной композиции: учеб. пособие*. Москва: Музыка, 2007.
5. AXIONOV, V. Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova). In: *Arta*, 2005. Arte audiovizuale. Chișinău, 2005, p. 89–92.
6. MUNTEANU, V. *Roman Vlad: Modernitate și tradiție*. București: Editura Muzicală, 2001.
7. SANDU-DEDIU, V. *Muzica nouă între modern și postmodern*. București: Editura Muzicală, 2004.

## EDIFICAREA PROFESIONALISMULUI ÎN COMPONISTICA MUZICALĂ BASARABEANĂ DIN PERIOADĂ INTERBELICĂ

### THE BUILDING OF PROFESSIONALISM IN BESSARABIAN MUSICAL COMPOSITION IN THE INTERWAR PERIOD

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

*В статье поднимается проблема профессионализма в композиторском творчестве, рассмотренная на материале музыки композиторов Бессарабии. Опираясь на критерии музыкального профессионализма, автор обращается к доминирующей области композиторского творчества этого периода — хоровой музыке и характеризует две ее основных ветви — церковную и фольклорную. В то же время отмечаются несомненные успехи в освоении жанровой системы академической европейской музыки. Специфику музыкальных аспектов бессарабской модели композитора-профессионала автор объясняет, исходя из особенностей социо-культурной ситуации, сложившейся в рассматриваемый период.*

**Ключевые слова:** музыкальная композиция, профессионализм, композиторское творчество, композиторы Бессарабии, межвоенный период.

*The article deals with the problem of professionalism in the composers' creation, considered on the basis of the musical material of the composers from Bessarabia. Basing himself on the criteria of musical professionalism, the author turns to the dominant field of the composition creativity of this period — choral music and describes its two main branches — church and folk music. At the same time there is undoubted success in the development of the genre of academic European music. The author explains the specific character of the musical aspects of the Bessarabian model of a professional composer, on the basis of the features of the socio-cultural situation in the period.*

**Keywords:** musical composition, professionalism, composers' creation, Bessarabian composers, the interwar period.

Se cunoaște că noțiunea de profesionalism, căreia i se acordă o atenție deosebită în literatura științifică, cuprinde o multitudine de tratări<sup>1</sup>, în dependență de domeniul de aplicare (disciplinele ramurale, în deosebi pedagogia, sociologia, psihologia și altele). Profesionalismul artei muzicale este redus adesea la o simplă competență profesională care poate fi determinată ca o calitate integraționistă a specialistului, incluzând nivelul de însușire de către acesta a cunoștințelor, abilităților, deprinderilor<sup>2</sup>. Argumentele noastre, însă, nu se vor referi la profesionalismul luat ca o problemă metodico-științifică, fie chiar și într-o sferă de activitate concretă. Din momentul apariției *Regulilor muzicale*

<sup>1</sup> Una dintre cele mai recente definiții ale profesionalismului îi aparține lui D. Ž. Marković, profesor universitar de la Universitatea din Belgrad: "Profesia este o activitate de specialitate și de instituționalizare, care include un set sau un sistem de lucrări identificate într-o integritate mai mult sau mai puțin uniformă sub diviziunea socială și tehnica existentă a muncii, fiind efectuată de către indivizi pentru o perioadă de timp relativ lungă, pe baza competențelor specializate (educație și cunoaștere) și care oferă venituri pentru a menține existența omului" (citatele din lucrările în alte limbi decât limba română apar în traducerea autorului — Gh. C.) [1, p. 249].

<sup>2</sup> Să cităm una dintre interpretările acestui concept: "Profesionist poate fi considerată o persoană care și-a însușit regulile de activitate profesională, de comunicare profesională și le realizează la un nivel ridicat, atingând excelența profesională, respectând etica profesională, urmărind orientările și valorile profesionale; persoana care își schimbă și își dezvoltă personalitatea sa prin mijloace profesionale; care își propune să aducă o contribuție creativă la profesie, îmbogățind experiență din domeniul profesional; care aspiră spre interesul public și îl poate provoca față de rezultatul activității sale profesionale; care crește ponderea și prestigiul profesiei în societate și ține cont cu flexibilitate de noile cerințe ale societății față de profesia respectivă" [2, p. 254].

*acasă și în viață* de Robert Schumann (1850), lucrare ce reprezintă recomandări expuse în forma unor aforisme menite să educe competențe muzicale profesionale, parametrii, standardele și sistemul de educație muzicală s-au modificat considerabil. Noi ne vom referi la aspectul cultural-sociologic al unui domeniu concret — creația componistică, ci nu la cel abordat de Schumann — al profesionalismului ce reprezintă calitățile unei persoane și complexul de probleme legate de educația profesională în arta muzicală în general. Problema propusă spre abordare, având o configurație concretă, va fi analizată ca un fenomen al unui spațiu istoric și geografic concret și, anume — arta muzicală din Republica Moldova, secolul al XX-lea, în conul de lumină aflându-se perioada basarabeană.

Cultivarea în masă a compozitorilor profesioniști reprezintă un reper important al maturității tradiției muzicale naționale și culturii muzicale în general. Se cunoaște, însă, că criteriile profesionalismului sunt instabile atât din punct de vedere istoric, cât și din cel cultural. În acest sens, am putea contrapune perioada interbelică celei postbelice, deoarece prima a reprezentat un proces evolutiv, gradual, natural, iar cea de a doua — o dezvoltare forțată. Este oportun să comentăm criteriile profesionalismului caracteristic perioadei sovietice în aspectul enunțat, pentru că cea mai mare parte a acestui perimetru temporal s-a desfășurat sub semnul culturii de tip sovietic. Specificul apartenenței sociale și etice a artistului care își corelează creația cu imperativele breslei, era determinat de capacitatea de integrare în mediul socio-cultural. Problemele ce țin de obligativitatea instruirii speciale, de codul realizării profesionale reușite, cuprinzând noțiunea de prestigiu social etc., erau legate, inevitabil, de loialitatea ideologică și de conformism ca elemente indispensabile ale noțiunii de profesionalism la acest stadiu al istoriei culturii din Moldova, parte componentă a spațiului cultural sovietic în cea de a doua jumătate a secolului trecut. Pe noi nu ne va preocupa atât componenta ideologică a profesionalismului, manifestat adesea printr-un palmare de distincții, cât autoafirmarea reală a creatorilor evaluată în baza unor indici cantitativi și calitativi (ca, de exemplu, însușirea paletei de genuri, originalitatea stilistică, conceptul creativ etc.).

Raportându-ne la criteriile instruirii obținute și activității desfășurate, diada „cunoaștere-pricepere” ne va permite conturarea a doua tipuri de profesionalism componistic. Pentru o mai bună percepere a domeniului, ținându-se cont de distanța temporală, ar fi util să introducem încă un criteriu — cel al apartenenței la anumite generații, cu toate riscurile de tratare superficială a unor afirmații, într-un articol de mici dimensiuni.

Cu toate că destinul culturii muzicale moldovenești din perioada vizată precum și cel al reprezentanților acestei culturi a fost caracteristic oricărei din republicile sovietice socialiste, particularitățile specifice merită o atenție deosebită. Peripețiile istoriei au scindat spațiul cultural-artistic din perioada de timp dintre începutul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea (până la 1940) și, ca urmare, au adus la o evaluare exagerată a perioadei postbelice.

E de remarcat că Elena Asachi activează în perioada 1827–1863 la Iași, capitala Moldovei de peste Prut, compunând muzică pentru spectacole, vodeviluri, lăsându-ne și câteva creații vocale și corale. La mijlocul secolului al XIX-lea compozitorii ieșeni J. Hefner, A. Flechtenmacher și E. Caudella creează lucrări instrumentale, inspirându-se din muzica autohtonă. Aceste și alte fapte, atestate în cercetările muzicologice, caracterizează anumite forme stadiale ale devenirii profesionalismului muzical de tip european în Moldova.

La o anumită etapă profesionalismul respectiv se contopește parțial cu misiunea muzicii de a executa unele funcții rituale. Mulți dintre compozitorii basarabeni s-au format în mediul religios, pentru că o educație umanistă, inclusiv și una muzicală putea fi obținută în primul rând în instituțiile de instruire religioasă, rețeaua cărora s-a format definitiv până la sfârșitul anilor '80. În programele de studii ale școlilor eparhiale, seminarelor teologice o mare atenție se acorda cântului bisericesc, teoriei muzicii, interpretării corale. Absolvenților instituțiilor de învățământ bisericesc din Basarabia care au demonstrat aptitudini muzicale deosebite li se oferea posibilitatea de a-și continua studiile la Petersburg — acest fapt constituind o practică obișnuită pentru timpul respectiv. Drept exemplu ne servește creația compozitorilor și personalităților bisericești G. Lvovsky, mai târziu G. Musicescu, M. Berezovschi. Ca rezultat, același repertoriu putea fi audiat la Petersburg și la Chișinău, uneori fiind suplimentat cu piese compuse într-un stil asemănător (internațional) de autori autohtoni. În perioada interbelică pe tărâmul muzicii corale bisericești s-au promovat M. Berezovschi, A. Iacovlev, Z. Poroseci, ș.a.

Profesia de compozitor bisericesc a căzut sub restricțiile ideologice impuse în perioada sovietică. Respectiv au devenit interzise și multe opusuri muzicale, constituind rezultatul muncii acestor compozitori. Un Musicescu retușat, M. Bârcă și V. Popovici trecuți în neant împreună cu partiturile lor de muzică religioasă (în timp ce ultimii doi au continuat cariera de compozitor în România [3]) — iată doar câteva dintr-o listă lungă de pierderi ce au avut loc pe calea cristalizării tradiției muzicale naționale în domeniul componisticii.

Istoria celor trei conservatoare chișinăuene, reprezentând instituții de învățământ profesional de tip european (Conservatorul *Unirea* deschis în 1919, Conservatorul Municipal — în 1936, Conservatorul Național — în 1928), mărturisește faptul unui proces de profesionalizare a învățământului muzical din Basarabia, în special la Chișinău, chiar dacă acesta s-a lăsat întârziat în comparație cu alte centre culturale ale timpului. Studiind diverse surse istorico-documentare, am putut să obținem și date veridice despre procesul de predare a compoziției în instituțiile nominalizate. Se cunoaște, de exemplu, că în decursul celui de al treilea deceniu al sec. al XX-lea compozitorii E. Coca și G. Borș au absolvit Conservatorul *Unirea* la clasa de compoziție a profesorului Gheorghe A. Iațentcovschi (respectiv, în anii 1926 și 1930). La același profesor a studiat și Șico Aranov.



O educație strălucită capătă Șt. Neaga care absolvește mai întâi Academia de muzică de la București la clasa de pian a profesorului G. Saegiu și la compoziție — a profesorilor Alfonso Castaldi și Dimitrie Cuclin, iar apoi își continue studiile la Paris, având-o ca profesoară de compoziție pe Nadia Boulanger. Biografia unui alt compozitor basarabean eminent — Vasile I. Popovici, care a absolvit Conservatorul de la Iași, iar mai târziu a urmat cursurile renumitei *Schola Cantorum*, unde s-a specializat în cântul gregorian, fiind totodată promovat în calitate de dirijor al corului Capelei Române de la Paris [4, p. 554–556], este cunoscută mai puțin. Activitatea prodigioasă a compozitorului-folclorist, etnomuzicolog și dirijor de cor, care a reușit să colaboreze cu personalități renumite ale științei muzicale internaționale Constantin Brăiloiu, Amédée Gastoué, Julien Tersot ș.a., a fost marcată prin alegerea sa în calitate de membru corespondent al Societății franceze de muzicologie și membru al Societății Compozitorilor Români. Valoarea istorică a activității lui Vasile I. Popovici constă nu numai în meritele sale în domeniul etnomuzicologiei, în volume de cântece populare și prelucrările lor. Prin eforturile sale dirijorale, profesionale și manageriale în postura de director-fondator al Conservatorului Municipal din Chișinău (1936–1940), el lărgeste orizonturile artei interpretative, componisticii și științei naționale. V. Popovici se afirmă atât la nivel local, cât și la cel internațional, participând activ la includerea în circuitul european a valorilor muzicale autentice.

„Compozitorii basarabeni s-au afirmat până astăzi în două direcții: folclorul și muzica religioasă” — scria B. Istru în anul 1938 în revista *Viața Basarabiei* [4, p. 554]. Aceste constatări pot servi drept dovadă de atingere a unui anumit nivel de profesionalism în domeniul artei de interpretare corală. A. F. J. Thibaut în cartea sa *On purity in musical art* (recomandată tinerilor muzicieni de R. Schumann), vorbind despre repertoriul societăților corale bine-ordonate, enumeră „cele patru tipuri de muzică apreciate în paginile anterioare, și anume coralele autentice vechi ale diferitelor biserici, compoziții în stil strict bisericesc, compoziții în stil oratorical, și în sfârșit, melodii naționale selecte din toate țările” [5, p. 193]. Astfel, autorul delimitează domeniile necesare și accesibile pentru interpretarea corală de orice nivel și anume muzica bisericească (în termeni contemporani melodiile bisericești armonizate sau prelucrate de autori, muzica cu tematică religioasă) și muzica laică (folclorică), domenii acoperite pe deplin de înaintașii componisticii muzicale basarabene.

Lucrările de muzică corală sunt mai caracteristice decât cele de alte genuri, reprezentând atât în plan calitativ, cât și în cel cantitativ căutările artistice ale componisticii autohtone. Aici pot fi observate două tendințe: pe de o parte, dezvoltând tradițiile stilului coral rusesc, V. Bulăciiov compune cantate de amploare. Iar pe de altă parte, interesul manifestat față de folclorul din Moldova și experiența bogată de expediții folclorice cu scopul de a culege melodii

populare din Basarabia își dau roada neîntârziat. Compozitorii-folcloriști M. Bârcă și V. Popovici abordează cele mai democratice genuri muzicale: cântecul și miniatura corală, armonizând și prelucrând melodiile populare pentru voce și pian și pentru coruri de diferite componente [6]. Vorbind despre metoda de prelucrare a melodiilor populare, contemporanul remarcă: „Motivele muzicale în care ni se înfățișează cântecele basarabene sunt de nuanțe minore, de o tristețe resemnată, tămăduitoare... Părerea compozitorului V. Popovici este ca producțiunile culese să fie cântate așa, simplu, fără bogat acompaniament, ci să imite cât mai fidel melodiile lăutarilor noștri de la țară” [4, p. 556].

Evident, că compozitorii locali educați în diferite centre culturale ale Europei, sau care au profesat acolo, au aderat și la cea de a treilea sursă de creație — muzică occidentală. Însă dat fiind faptul că anume folclorul muzical autohton cu rădăcinile lui puternice în cultura tradițională a alimentat creația compozitorilor-înaintași din Basarabia, domeniul muzicii corale care manifestă aceste tendințe pe deplin, devine cel mai organic strat al culturii muzicale. Iar interferențele europene sunt mai plauzibile în muzica instrumentală de cameră, fiind și ea influențată substanțial de tradiția locală de interpretare muzicală.

Compozitorii Șt. Neaga și E. Coca realizează succese certe în domeniul compoziției muzicale autohtone, extinzând diapazonul de genuri ale creației muzicale în calitate de autori ai lucrărilor simfonice și camerale. În perioada interbelică S. Zlatov compune operete, iar E. Coca — prima operă basarabeană *Pasărea măiastră sau prințul Ionel și Lupul fermecat* (1924). Libretului inspirat din basme populare îi aparține compozitorului. În aceeași perioadă E. Coca compune *Capriciul român* (1937), iar Șt. Neaga — două simfonii, simfonieta, schițe simfonice, alte creații orchestrale, creații pentru ansambluri camerale precum Cvartetul de coarde, Cvintetul cu pian, Sonata ș. a. După modelul occidental, premiile și distincțiile sunt considerate drept criteriu al succesului profesional. În acest sens Șt. Neaga personifică pe deplin cuceririle tradiției componistice basarabene, fiind distins cu premii la edițiile concursului George Enescu din 1934 și 1936.

„Nu poate fi la noi încă vorbă de compoziții de proporții, precum la Beethoven, Wagner etc. Lupta pentru existență absoarbe aproape toată forță creatoare a compozitorilor noștri” — afirmă contemporanul-basarabean la sfârșitul anilor '30 ai sec. XX [4, p. 554]. Însă componistica muzicală basarabeană reușește în perioadă interbelică să parcurgă drumul de la cântece și dansuri de esență folclorică și muzică de cult ortodox până la primele încercări în domeniul genurilor academice complexe ale creației contemporane. Și totuși abordarea acestor genuri în perioada respectivă nu are un caracter masiv, nici unul sistematic. Cauzele situației precare din domeniul creației muzicale din perioadă vizată sunt cunoscute: modificările frecvente ale contextului cultural ca rezultat al proceselor geopolitice; neomogenitatea culturală ca rezultat

al interacțiunii complexe a diferitelor tradiții, care se intersectau și în cultura muzicală<sup>3</sup>; caracterul nesistematic al educației profesionale<sup>4</sup>, în special cel din instituțiile private de învățământ (fenomen atestat până la mijlocul anilor '20), statutul facultativ sau amatoricesc al colectivelor muzicale sau absența lor totală (orchestre, teatre, filarmonică, edituri muzicale etc. — adică, o infrastructură muzicală dezvoltată); caracterul periferic al culturii basarabene în general, care rezultă dintr-o dependență aproape absolută de centru; viața muzicală haotică, de funcționalitate sporadică; procesele migratoare ale specialiștilor din domeniul muzicii; lipsa atractivității Basarabiei pentru profesioniști ca rezultat al situației economice modeste, etc.

Căile de formare a profesionalismului în domeniul componisticii muzicale în contextul tendințelor generale de dezvoltare a culturii muzicale basarabene primate în retrospectiva istorică necesită o atenție deosebită a specialiștilor. Statutul juridic, socio-cultural, muzical profesional al compozitorului (compozitor de operă, de estradă, etc.), rămâne, adesea, în umbra preocupărilor științifice. Considerăm că ar fi oportun ca activitatea unor reprezentanți ai compoziției muzicale autohtone să fie tratată prin prisma personificării unor tendințe sistemice de edificare a complexului cultural muzical în Moldova, inclusiv prin prisma compunerii muzicii, interpretării lucrărilor originale academice, circulației valorilor muzicale (activitatea filarmonică, înregistrarea și difuzarea, editarea lucrărilor, etc.), prin prisma sistemului de educație profesională și perfecționare, criticii și publicisticii muzicale, muzicologiei. Situația periferică profundă a culturii muzicale în general și a componisticii în special<sup>5</sup> își are rădăcinile atât în specificul transplantării modelului european de compozitor-profesionist pe solul moldav, cât și în particularitățile specifice autohtone de percepție a profesiei de compozitor (*homo ludens musicus*, după I. Zemțovski, în opoziție cu *homo faber*, după H. Arendt, poate servi drept un prototip al acestei percepții).

### Referințe bibliografice

1. МАРКОВИЧ, Д.Ж. *Социология труда*. Москва, 1997.
2. МАРКОВА, А.К. *Психология профессионализма*. Москва, 1996.
3. COSMA, V. *Muzicienii români: Lexicon*. București, 1970.
4. ISTRU, B. Vasile I. Popovici. **In:** *Viața Basarabiei*. 1938, nr. 6–7, p. 554–556 (110–112).
5. THIBAUT, A.F.Ju. *On purity in musical art*. Translated by W.H. Gladstone. London: J. Murray, 1877.
6. BÂRCĂ, M.; POPOVICI, V. *Cîntece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*. Chișinău, 1939.
7. *Anuarul Chișinăului pe anul 1940*. Chișinău: Arpid, 1940.
8. ȘTEFĂNUCĂ, P. Bârcă, M.; Popovici V. *Cîntece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*. **In:** *Viața Basarabiei*, 1940, nr. 1, an. 9, p. 70. Rec. la cartea: Bârcă, M.; Popovici V. *Cîntece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*. Chișinău, 1939.

<sup>3</sup> În aceste condiții există o soluție adoptată de alte culturi polietnice de pe mapamond, și anume caracterul supranațional al culturii. Însă acest obiectiv al politicii culturale nu a fost încă sonorizat.

<sup>4</sup> Apropo, conform ediției *Anuarul Chișinăului pe anul 1940* corpul profesoral al celor trei Conservatoare nu avea nici un profesor de compoziție, ci profesori de obiecte teoretice [7, p. 50].

<sup>5</sup> În scrierile basarabene din anii '30 ai sec XX se utilizează termenul „regionalism cultural” [8, p. 70].

**“MUZICA” DE DINCOLO DE MUZICA LUI GHEORGHE MUSTEA****„MUSIC” BEYOND THE MUSIC OF GHEORGHE MUSTEA****ION GAGIM,**profesor universitar, doctor habilitat în pedagogie,  
Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți

*The present article is elaborated on the basis of auditory study of the creation of the composer Gheorghe Mustea: works of different genres (symphonic, vocal-symphonic, chamber, opera, choral music, theatre and film music, pop and folk music) were heard a lot of time in order to identify in terms of auditory conscience the music and artistic message encoded in sounds.*

*The article argues the specificity and the value of the auditory method in studying music (in relation to the visual analysis of the score) from a musicological and philosophical perspective. There are updated and implemented the three types of music (plans of music) formulated by Boethius — musica mundana, musica humana, musica instrumentalis — to which is reported the music of Gheorghe Mustea.*

*The creation of Gheorghe Mustea is impregnated with „music” of the sonorous environment where he was born and was trained as a musician and artistic personality: the folk music and the music often „unheard” at the level of conscience which is the acoustical and psychological, aesthetic and sonorous substratum of his creation — the vibrations of the woods, the hills, the valleys, the orchards, the air of his homeland. Thus, behind the music of the composer is hidden another music (a sonorous universe), which is the musica mundana and musica humana from which derives musica instrumentalis (the creation itself) of the composer. By a profound analysis we get an image and a proper and deep understanding (philosophical, aesthetic, spiritual and metaphysical) of the music of the composer Gheorghe Mustea.*

**Keywords:** *auditory method in studying music, musica mundana, musica humana, musica instrumentalis, folk music/music folklore, sonorous environment, music consciousness, philosophical (metaphysical) approach to music.*

*Articolul este elaborat în baza studiului auditiv al creației compozitorului Gheorghe Mustea: lucrările de diferit gen (simfonic, vocal-simfonic, de cameră, de operă, de muzică corală, pentru teatru și film, ușoară, populară) au fost audiate multiplu în scopul identificării pe planul conștiinței auditive a mesajului muzical-artistic codificat în sunete.*

*În articol se argumentează din perspectivă muzicologică și filosofică specificul și valoarea metodei auditive în studiul muzicii (în raport cu analiza vizuală a partiturii). Sunt actualizate și puse în aplicație cele trei tipuri de muzică (planuri ale muzicii) formulate de Boethius — musica mundana, musica humana, musica instrumentalis — la care este raportată muzica lui Gheorghe Mustea.*

*Creația lui Gheorghe Mustea este pătrunsă de „muzica” mediului sonor în care s-a născut și s-a format ca muzician și personalitate artistică: muzica populară, dar și „muzica” „neauzită” deseori la nivelul conștiinței, care constituie substratul acustic-psihologic, estetic-sonor și spiritual al creației sale — vibrațiile codrilor, ale colinelor, văilor, livezilor, ale aerului meleagului natal. Astfel, în spatele muzicii propriu-zise a compozitorului se ascunde o altă „muzică” (un univers sonor), care și este acea musica mundana și musica humana din care derivă musica instrumentalis (creația propriu-zisă) a compozitorului. Prin coborârea la rădăcini putem obține o imagine și o înțelegere adecvată și profundă (filosofico-estetică, spiritual-metafizică) a muzicii compozitorului Gheorghe Mustea, dar și motivul accesibilității și popularității ei în rândul ascultătorilor.*

**Cuvinte-cheie:** *metoda auditivă în studiul muzicii, musica mundana, musica humana, musica instrumentalis, muzică populară/folclor muzical, mediu sonor, conștiință muzicală, abordare filosofică (metafizică) a muzicii.*

*A înțelege înseamnă a vedea cu ajutorul imaginației  
ce se ascunde în spatele unui poem, al unei fraze, al unei melodii...  
Ascultând adineauri muzică tiroleză, îmi spuneam că ea înseamnă ceva pentru mine  
doar în măsura în care percep și simt spațiul, înălțimile, peisajul, văile, râurile  
și nostalgia ce se degajă din ele. În toate trebuie să cobori la origini...  
Emil Cioran [1, p. 175]*

## Argument

O precizare de început, dar esențială: materialul în cauză a fost redactat în rezultatul unui *studiu auditiv* al creației lui Gheorghe Mustea. NB: nu a studiului partiturilor (lucrul acesta s-a produs la o altă fază a investigației), dar metoda de bază a fost anume aceasta: creația compozitorului a fost abordată pur auditiv (prin ascultarea multiplă a creațiilor de diferit gen: simfonică, vocal-sinfonică, de cameră, de operă, corală, pentru teatru și film, de muzică ușoară, populară), făcând abstracție (pe cât a fost posibil) de cunoașterea „teoriei muzicii” (în sensul larg al cuvântului).<sup>1</sup>

## Considerații teoretice

Ce schimbă această abordare (metodă) în studiul muzicii? Schimbă lucrurile, iar sub unele aspecte, le schimbă în mod substanțial.

Timp de mai mulți ani suntem preocupați de problema audiției muzicii (atât sub aspectul ei teoretic-științific, cât și practic-aplicativ), problemă care are ca temei unul din postulatele fundamentale ale muzicologiei (dar care deseori este dat uitării), și anume: muzică este ceea ce răsună, și nu ceea ce constatăm în procesul analizei vizuale a partiturii<sup>2</sup>. Muzica este fenomen sonor, adresat auzului și nu este obiect vizual, adresat ochiului. Intrarea în creația muzicală pe calea ascultării-auzirii și a pătrunderii auditive în sensurile sonore ale mesajului propus, care se află, ca atare, dincolo de sunete, ne deschide o perspectivă specifică în comparație cu studiul muzicii cu „bisturiul” teoretic-științific. Muzica se prezintă omului ca sonoritate spontană, și nu ca rezultat al unei investigații științifice. Prin aceasta nicicum nu încercăm să diminuăm importanța studierii teoretice (strict muzicologice) a muzicii, ci doar ne referim la două planuri diferite ale apropierii de muzică, planuri care se află în relație, dar care sunt, totuși, distincte, deseori dispersându-se până la opoziție.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Abordarea în cauză a creației lui Gheorghe Mustea a fost condiționată și influențată de următorul fapt: ni s-a propus să facem o prezentare a muzicii compozitorului într-un ciclu de emisiuni radiofonice, opt la număr (pe genuri), la postul de radio Moldova-1, adică, emisiuni adresate unui ascultător nespecializat în muzică, unui public larg și cărui trebuia să-i punem în față (mai bine zis, în auz) muzica însăși, sunarea ei vie, și nu „analize teoretice” sau comentarii de specialitate. Bineînțeles, anumite comentarii au fost făcute, fără ele nu e posibilă orice prezentare a muzicii, dar ele s-au referit la ceea ce ascultătorii aveau să audă în muzică, nu la ceea ce poate vedea specialistul în partitură.

<sup>2</sup> Să ne amintim de cunoscuta afirmație a lui B. Asafiev: muzică este ceea ce se ascultă și se aude. [2]. Am putea face referință aici și la lucrarea: [3], dar și la alte lucrări în care se tratează problema relației dintre dimensiunea sonoră și cea textuală a muzicii.

<sup>3</sup> Acest subiect îl punem în dezbatere mai amănunțit în articolul: [4].

Am putea să ne amintim aici, ca unul din argumente, de mărturisirea făcută de către George Enescu după citirea unui articol despre opera sa *Oedip* scris de istoricul Nicolae Iorga după ce acesta a *audiat-o la radio* (!). Adresându-se dirijorului George Georgescu, compozitorul îl întreabă dacă a citit articolul lui Nicolae Iorga despre *Oedip* al său. Dirijorul recunoaște că încă nu l-a citit. „Păcat!, răspunde Enescu. N-ai citit nimic. E ceva divin, e o simfonie pe care n-o poate scrie nimeni. Și totuși a scris-o el, care nu studiază muzica. E atâta adevăr în această analiză pe care a făcut-o domnul profesor, că am rămas uimit /.../. Îți repet, este cea mai competentă cronică muzicală ce mi s-a făcut vreodată /.../. În viața mea nu s-a scris despre mine un articol /.../ de mai perfectă caracterizare a unei lucrări de-a mele ca aceasta a domnului Iorga”. [5, p. 55]. Așadar, *abordarea pur auditivă a muzicii* apare ca o metodă cu drept deplin și cu o valoare și semnificație aparte în studiul muzicii.

Obiectul nostru de interes, în cazul dat, este ceea ce am putea numi „viața muzicii”, funcționarea ei vie în anturajul uman, în mediul larg cultural-spiritual, depășind, pe cât e posibil, spațiul muzicologic, „de specialitate”. Or, muzica (interesul pentru ea, cunoașterea și asimilarea ei) nu este prerogativa specialiștilor. Muzica este scrisă, compozitorul și-a creat opera, dar ea nu rămâne pe masa de lucru a creatorului, ci își ia zborul — spre interpret și, ulterior și în final, spre ascultător. Astfel, obiectul nostru este urmărirea muzicii sub aspectul prezenței ei în percepția / conștiința oamenilor.<sup>4</sup> De aici, în materialul de față ne-am propus ca unul din aspecte *fenomenul trecerii muzicii de pe terenul muzicologiei pe terenul filosofiei* — ieșirea ei în lumea largă a spiritualității umane. Altfel spus: ce aude omul însuși în muzică, nu ceea ce-i propune (fi sugerează) să audă muzicologul. Este o preocupare interesantă: a urmări și a observa cum sunetul începe a fi nu numai sunet, dar devine, în conștiința ascultătorului, mai mult decât sunet. Pentru că muzica nu se reprezintă *stricto sensu* pe sine, ea reprezintă și altceva — ceva din care se naște. E vorba de o realitate care se află dincolo de sunetele propriu-zise, realitate care este și ea „muzicală”. E vorba de o „muzică” de dincolo de muzică (dacă e să luăm, cel puțin, teza gânditorilor tuturor timpurilor care au afirmat că „lumea este o muzică”, „totul este muzică” etc).

În contextul dat dorim să reactualizăm ideea despre cele trei tipuri (sau niveluri) de muzică, formulată de latini, în special de Boethius în *De Musica* (dar care idee este mult mai veche): *musica mundana, musica humana și musica instrumentalis*.

*Musica mundana* este muzica Lumii, a sferelor, a Universului, *musica humana* este muzica vieții umane, a societății / comunității umane, a naturii, a tot ce ne înconjoară („Și mă culcam ades

---

<sup>4</sup> Acesta și este unul din motivele realizării de către noi a multiplelor activități publice și didactice sub formă de conferințe, audiții muzicale, workshop-uri, cursuri universitare etc. cu genericul *Arta de a asculta și înțelege muzica*, realizate în diverse instituții de cultură în țară, dar și peste hotare. Pe aceeași idee se fondează și colaborarea noastră cu Institutul *Musicosophia* din Germania, specializat în problema dată.

lângă izvor s-aud cum apa sună-ncetișor” sau „Iar eu fac ce fac demult, iarna viscolul ascult”, zice Eminescu; clopotul bisericii («Вечерний звон... как много дум наводит он»; „muzica” creată de civilizația modernă, în special în orașe: automobile, fabrici; „muzica” piețelor / străzilor aglomerate, „regăsită” în creațiile multor compozitori contemporani etc), *musica instrumentalis* este muzica propriu-zisă, în sens obișnuit, cea „meșteșugită” / creată și interpretată de om.

Aceste niveluri (sau planuri) ale muzicii se află în corelație, *fiecare nivel fiind reprezentantul nivelului anterior din care se naște*. (Unii compozitori, inclusiv din spațiul nostru, fac „trimiteri” directe în cazul unor creații ale lor la „muzica cosmosului” sau la „armonia sferelor” — Ghenadie Ciobanu, creația *Under the sun and stars*, de exemplu).

Muzica se află în sunete, zice muzicologia. Și teoria muzicii se ocupă de analiza sunetelor și a multiplelor combinații ale lor, care formează în final ceea ce este ópusul creației (textul notografic, partitura). Dar muzica, sub aspect semantic și hermeneutic, este și ceva ce trece dincolo de sunete, sunetele fiind doar semnele semnificatului („poarta de intrare” spre alte planuri ale receptării și înțelegerii ei). Acest lucru îl afirmă psihologia prin următoarea teză: muzica nu există în stare obiectiv-abstractă, doar ca fenomen sonor-acustic, ea se află în relație indispensabilă cu ființa umană, cu auzul și conștiința noastră și în afara acestora, ca muzică, ea nu există.<sup>5</sup> Nici un studiu muzicologic, oricât de obiectiv și „strict științific” ar dori să fie, nu poate face abstracție de anumite asociații extratextuale, de metafore extramuzicale, general-artistice, estetice, nu poate să nu recurgă, ca „ajutor”, la o anumită terminologie psihologică, filosofică, general-estetică etc.

În continuare vom concretiza tezele expuse mai sus prin referire la un caz concret - creația lui Gheorghe Mustea.

### Studiu de caz

În una din discuțiile noastre i-am adresat compozitorului Gheorghe Mustea întrebarea „Ce este muzica, în opinia dumneavoastră, maestre?”, la care am primit următorul răspuns: „Pentru mine, muzica este, în primul rând, sunet”.<sup>6</sup> Bineînțeles că așa este: pentru creator (dar și pentru interpret) muzica este înainte de toate sunet. Desigur, nu se are în vedere aici aspectul de „sunet” în sensul că materia muzicii este sunetul, după cum în pictură materia este culoarea, linia, forma, în arta coregrafică - mișcarea etc. E vorba de sunet sub aspectul lui muzical propriu-zis, ca expresie specifică, cu toate semnificațiile sonor-acustice de rigoare. E ceea ce zicea, într-un anumit sens, Leonard Bernstein: „Conținutul muzicii trebuie căutat în sunetele ei” [8, p. 5].

---

<sup>5</sup> A se vedea, de exemplu: [6].

<sup>6</sup> A se vedea: [7].

Muzicienii știu prea bine ce înseamnă noțiunea de sunet și cum trebuie el extras din instrument – sub aspect de calitate, de stil, de limbaj al compozitorului, de genul lucrării, chiar de epocă. Din acest punct de vedere, sunetul în muzică este totul, mai exact, sunetul este muzica însăși. Și Gheorghe Mustea a răspuns anume în acest sens.

Dar tot Gheorghe Mustea a mărturisit cu o altă ocazie că deseori unele melodii, motive ale creațiilor sale îi apar în auz involuntar, „pe neașteptate” (unele chiar în vis), ocolind zona conștiinței, a rațiunii, compozitorului nerămânându-i decât doar să le noteze imediat pe ce are la îndemână (uneori chiar pe palmă) ca să nu dispară. Așadar, muzica vine de undeva de dincolo de sunetele propriu-zise în care o îmbracă compozitorul. Sunetele, am putea afirma, sunt „forma exterioară” a muzicii, dar ce este muzica ca atare, pe cine (sau ce) reprezintă această „formă exterioară” a ei? — iată o întrebare care nu este lipsită de interes. Să reprezinte muzica o realitate care se află dincolo de sunetele propriu-zise? Și ce reprezintă această realitate, ce este ea? (Am putea aduce aici unele cazuri concrete întru argumentarea întrebării. Este cunoscută afirmația lui Brahms: „Eu nu port nici o răspundere pentru muzica mea, eu răspund doar pentru felul cum am pus-o pe hârtie”, precum și cea a lui Beethoven: „Credeți că eu mă gândesc la o blestemată scripcă atunci când spiritul vorbește cu mine?”).

Prin încercarea de a raporta muzica unui compozitor la o altă realitate sau la alte realități din care ea s-ar naște (adică, e vorba de o abordare transpersonală sau metapersonală a creației compozitorului) nu că s-ar pierde „eu-l” autorului, specificul și originalitatea creației sale. Dimpotrivă, abia la acest nivel, în concepția noastră, putem intui și conceptualiza adevăratul spirit al muzicii date.

Lucrul acesta l-am observat și l-am înțeles bine încercând să pătrundem dincolo de „partea care se vede” a muzicii lui Gheorghe Mustea. Pentru că există și partea cealaltă, ascunsă, partea rădăcinilor, din care se naște ceea ce se vede și ceea ce se aude. Creația unui compozitor poate fi comparată cu un pom, care are o coroană frumos înflorită - și coroana este partea care se vede și se aude, adică rezultatul sub formă de creații deja gata a unui travaliu interior complex, rezultat scos în scenă și prezentat publicului. Dar pomul are și tulpină, și, mai ales, rădăcini, acestea fiind alimentate de o anumită sevă. Creația compozitorului Gheorghe Mustea este alimentată și ea de o anumită sevă „nevăzută” și neconștientizată (posibil) de compozitorul însuși — de „mustul” acestui pământ, ca să recurgem la o metaforă. Totul se zămislește, nevăzut și, deseori, neconștientizat, la nivel de rădăcini.

Pentru a înțelege cu adevărat creația unui autor trebuie să coborâm la nivelul esențelor muzicii lui. Or în cazul operelor de înaltă inspirație compozitorul nu compune muzica cu partea



conștientă a eu-lui. Deseori autorul însuși nu conștientizează până la capăt ceea ce a creat. În istoria muzicii întâlnim multiple mărturisiri în acest sens.

Muzica, se afirmă deseori, ne transpune într-o altă lume.<sup>7</sup> Și lucrul acesta se întâmplă deoarece ea însăși vine dintr-o altă lume: lumea de dinaintea muzicii propriu-zise și lumea de după muzica propriu-zisă — ceea ce are loc înainte și ceea ce are loc după ce sunetele au răsunat.

Noi am realizat un sondaj de opinii cu publicul la una din conferințele-audiții pe marginea muzicii lui Gheorghe Mustea, unde au fost audiate creații de diferit gen ale compozitorului (inițial numele autorului n-a fost dat). Iată unele răspunsuri ale ascultătorilor:

*...Este o muzică, care te aduce mai aproape de Dumnezeu, care te înalță spre ceruri.*

*...Această muzică caracterizează sufletul poporului nostru.*

*...Muzica aceasta este esența poporului nostru...*

*...Aceste sunete ale naiului ne înalță pe cele mai înalte culmi sufletești și spirituale. Atâta putere și atâta divinitate!..*

*...O muzică dumnezeiască — o altă comparație nu găsesc /.../. Ascultând această melodie rămân fără cuvintele prin care ași putea-o lăuda, mai repede mă dă în fiori și îmi curg lacrimile. Așa o strălucire sufletească nu a reușit nimeni să-mi dea. Caracterul ei îmi dă altă viață, simt că nu mă aflu pe pământ. Acest compozitor cred că a stat de vorbă cu Dumnezeu și i-a cerut sfaturi...*

Aceste cuvinte ale ascultătorilor vorbesc de la sine despre faptul că sunetele unei sau altei creații muzicale constituie elementul care transpune psihicul pe planul unor realități aflate dincolo de sunetele propriu-zise.

Tema generală a creației lui Gheorghe Mustea este meleagul natal, natura lui fermecătoare, istoria și soarta acestui pământ, viața lui, de ieri și de azi, cu toate frumusețile, dar și cu contradicțiile ei.

Dacă ne aplecăm asupra creației compozitorului atunci distingem ușor, cu titlul aparte, imaginea codrului. Or, subiectul codrului este prezent destul de frecvent în creațiile sale de diferit gen: la un capăt, în sonoritățile orchestrale (*Ecoul codrului*), trecând prin muzica de operă (*Alexandru Lăpușneanu, Ștefan cel Mare*) și, la alt capăt, în muzica ușoară și cea populară. Această imagine arhetipală conține în sine ceea ce are mai fundamental Moldova, atât sub aspect geografic, ca natură, cât și sub aspect ancestral-spiritual. Pământul, plaiul natal, codrii și viile Moldovei formează substratul poetico-estetic al creației și activității lui Gheorghe Mustea. Moldova din stânga Prutului constituie un cadru geografic și spiritual unitar. Iar zona codrilor pare a fi partea ei „fundamentală”, „funciară” sau partea „tradiționalistă” — firea Moldovei ca

<sup>7</sup> „Începutul *Variațiunilor Goldberg*, scrie Emil Cioran despre cunoscuta creație a lui J.S. Bach, nu are nici un raport cu lumea aceasta; e cu adevărat *amintirea* unei alte lumi” [9, p. 59].

atare. Compozitorul s-a născut și și-a petrecut copilăria în acest mediu. Ambianța, mediul geografic și spiritual al localității — Mândreștii din părțile Teleneștilor — i-au format gândirea, modul de a simți și înțelege lucrurile, au stat la temelia personalității sale.

Când zicem „mediu” ne referim în primul rând la mediul uman — părinții, rudele, oamenii satului, însuși satul cu ceea ce are el mai inedit — o localitate „evlavioasă”, cu gospodari așezați la minte și la faptă din centrul Moldovei, dar ne referim și la mediul sonor (la sonoritățile sau la „muzica” acestor locuri): „vocea” codrilor, a livezilor și a viilor, „ondulațiile” colinelor și văilor din jur... Gheorghe Mustea a imprimat în sine acest spirit al Moldovei, pe care îl exprimă atât de veridic în sunetele muzicii sale. În spatele melodiilor sale se ascunde altceva, sau, mai bine zis, ele se nasc din altceva — din vibrațiile fundamentale ale acestui meleag, ale aerului din preajmă. (De exemplu, despre sunetul prelung, într-un ireversibil parcă crescendo, cu care începe Introducerea la opera *Alexandru Lăpușneanu*, compozitorul zice: „*Parcă apare din străfundurile pământului*”. (E ceva care vine de pe planul *muzicii mundana*?).

În acest context, am putem vorbi de un fel de *psihogeografie muzicală*. Or „muzica” pământului dat contribuie la formarea nu numai a fondului psihologic al omului (lucrul acesta este atestat de antropologia psihologică), dar și constituie matca *muzicii instrumentalis* pe care o creează omul, fie că face lucrul acesta spontan și inconștient (ca în cazul muzicii folclorice), fie că îl face „intenționat” (de către compozitorul de profesie). Unul din discurile cu muzica lui Gheorghe Mustea editat de Compania Publică Teleradio Moldova este intitulat: *Gheorghe Mustea, un compozitor al neamului*. Considerăm că este o apreciere foarte exactă.

Compozitorul Gheorghe Mustea s-a format la școala muzicii populare. El a pornit în lumea mare a muzicii academice de pe pragul folclorului. În satul de baștină compozitorul, dirijorul și interpretul de performanță de mai târziu a luat primele lecții în materie de muzică de la lăutarii satului, dar în primul rând de la membrii familiei, de la frați și de la tatăl său care era mult pasionat de farmecul artei sunetelor și care i-a adus într-o zi de la târg, pe neașteptate, o armonică. Bineînțeles, primele melodii învățate la această armonică, dar și la vioară, la trompetă și la alte instrumente pe care Gheorghe Mustea a început să le mânuiască de timpuriu, erau melodii din muzica populară. Acesta a fost fundamentul. Și pe vibrațiile sonore (pe melosul) acestui pământ urmează să se fondeze întreaga creație a compozitorului.

Creația lui Gheorghe Mustea este pătrunsă de intonațiile melosului popular care devine matricea generală pe care se țese pânza sonoră a muzicii sale. Dar, totodată, Gheorghe Mustea nu este un compozitor „folcloric” în sensul rectiliniu și simplist al cuvântului. Maestrul aplică diverse forme și procedee de utilizare a folclorului în muzica academică, cum ar fi *citatul*, *variațiunile* pe teme populare (de exemplu, *Variațiunile* pe tema cântecului *Vin bădiță, vin*

*deseară* pentru orchestră), *prelucrările* melodiilor populare pentru diferite instrumente, ansambluri sau orchestra de muzică populară, *aranjamentele* pentru cor ale cântecelor populare, ale multor piese scrise în stil popular etc. La acest capitol am putea nominaliza și *Concertul nr. 2 pentru orchestră*, unde autorul apelează la diverse motive populare. Însă aceasta ar fi partea „de suprafață” a tangenței creației lui Gheorghe Mustea cu folclorul sau a ceea ce am numi caracterul național al creației sale. Pentru că există partea interioară, cea de fond și care se caracterizează prin prezența la nivel de celule, de atomi intonaționali melodici și metro-ritmici a caracteristicilor sonorității muzicii populare în creațiile sale. Aici am putea exemplifica prin Poemul simfonic *Evocare*, fragmente din *Cvartetul nr. 1*, *Ecoul codrului*, *Monodie pentru țambal*, *Fantezia-capriciu*, *Corul femeilor* din opera *Alexandru Lăpușneanu* (dar, de fapt, la acest subiect am putea trece aproape întreaga muzică a operei nominalizate), dar și multă muzică din spectacolele și filmele la care Gheorghe Mustea a semnat coloana sonoră. În lucrările de tipul acesta intonațiile populare nu stau la suprafață, pe alocuri ele poate nici nu pot fi distinse dintr-o audiție primară, dar numai în cazul când coborâm auditiv și iscoditor în ceea ce răsună, când prindem sonoritățile ascunse, când investigăm activ cu auzul pânza sonoră. În cazul creațiilor de acest fel putem vorbi mai mult de spiritul ascuns și fundamental al melosului popular, prezent în creațiile lui Gheorghe Mustea, și nu de cel care stă la suprafață și care ar constitui partea exterioară a caracterului folcloric al muzicii lui Gheorghe Mustea. Pe acest spirit se întemeiază rădăcinile arhetipale ale creației compozitorului. Sonoritățile muzicii meleagului transpar, fie vădit, fie mai puțin vădit sau chiar în mod ascuns în ceea ce creează maestrul.

Muzica lui Gheorghe Mustea (mai bine zis, limbajul muzicii sale) poartă un caracter „general-intonațional” (motivele muzicii sale fiind înțelese și familiare oricui). Și aceasta nu doar pentru că ele sunt frumoase și „simple”, „clare”. Cauza este alta. Melodiile, intonațiile muzicii lui Gheorghe Mustea conțin în sine frecvențele sonore pe care se construiește viața noastră în general, vibrațiile existenței noastre ca ființe umane (ale *muzicii mundana* și ale *muzicii humana*, în mijlocul cărora ne ducem existența zilnică) — vibrații la nivel fizic-fiziologic, psihologic și cultural-spiritual. Or, după cum se știe, la baza a tot ce există se află vibrația, undulația, sunetul.<sup>8</sup> Omul își duce existența într-un imens ocean sonor, ființa umană fiind ea însăși construită din vibrații, care rezonază (armonizează) cu vibrațiile realităților imediate și îndepărtate.

„Lumea muzicii lui Gheorghe Mustea”.... Anume așa am mai putea întitula subiectul atunci când este vorba de un compozitor sau altul. Nu „creația lui Bach” sau „creația lui Beethoven”, sau „creația lui Enescu”, de exemplu, dar anume „lumea muzicii” lui Bach, lui Beethoven, lui Enescu... Se are în vedere cu totul altceva atunci când formulăm problema astfel. În cazul acesta nu este

---

<sup>8</sup> A se vedea, de exemplu: [10]; [11]; [12].

vorba doar de specificul creației unui sau altui compozitor, adică, ce și câte lucrări a scris, ce genuri sau forme de muzică a abordat, care ar fi caracteristicile stilistice ale limbajului muzical etc. Lucrul acesta e necesar de stabilit, de cercetat și de generalizat în anumite studii, monografii, manuale. Dar aceasta ar fi partea „exterioară” a problemei. Când formulezi însă problema *Lumea muzicii* compozitorului dat, e vorba de altceva. În cazul aceasta se cere să privești la creația compozitorului din interiorul ei, de pe pozițiile sonorităților pe care ea le emană, ale lumii imaginilor pe care ele o exprimă, ale ideilor, trăirilor pe care le codifică în aceste sonorități și pe care conștiința muzicală a ascultătorului le decodifică în mod miraculos, pe planul inconștientului.

Considerăm că rezonanța cât mai adecvată a sonorităților unei muzici cu sonoritățile ascunse, dar fundamentale ale vieții în care trăim, și determină, în fond, popularitatea ei, acceptarea sau neacceptarea acestei muzici de către oameni — de un cerc mai larg sau mai îngust de ascultători. Muzica lui Gheorghe Mustea este anume un astfel de tip de muzică: ea redă într-un mod adecvat, accesibil, clar pentru interiorul uman aceste frecvențe ascunse ale existenței noastre, prezente în fibrele organismului nostru, muzica sa fiind exponenta acestora.

Gheorghe Mustea, astfel, nu doar urmează folclorul, nu îl mimează sau doar îl dezvoltă, dar îl *sublimează* — ridică intonațiile muzicii plaiului natal, prin modificările și metamorfozele prin care le supune, la alt grad de sonoritate, de gândire muzicală și general-artistică, la gradul care îi permit să se integreze în altă categorie de muzică — cea de respirație metanațională.

## Încheiere

Revenind la fraza lui Leonard Bernstein precum că sensul muzicii trebuie căutat în sunetele ei, afirmăm că acesta este unul din postulatele (de natură „fenomenologică”) a esteticii muzicale. Pe drept cuvânt, muzica vorbește într-un limbaj specific și conținutul muzicii este unul pur muzical. (Pe aceeași idee, în anumite sensuri, s-ar înscrie și cunoscuta formulă a lui Eduard Hanslick precum că muzica nu este decât „forme sonore în mișcare” sau cea deja citată a lui Boris Asafiev: „muzica e ceea ce se ascultă și se aude”). Totodată aceasta, repetăm, este doar una din tezele receptivității muzicale [13], care nu exclude prezența altor variante de percepere și înțelegere a ceea ce ne comunică arta sunetelor.<sup>9</sup> Una din aceste variante, alături de celelalte, este cea pe care o punem în dezbatere în prezentul articol: *receptarea și înțelegerea filosofico-estetică* (în sensul originar al acestor noțiuni) sau, mai exact, *metafizică* (adică, care trece „dincolo” de sunetele „fizice”) a ceea ce vorbește muzica.<sup>10</sup> Creația lui Gheorghe Mustea se înscrie pe deplin în cadrul acestei abordări.

<sup>9</sup> A se vedea: [14].

<sup>10</sup> Pentru o argumentare suplimentară facem trimitere la lucrările: [15]; [16];[17].

**Referințe bibliografice**

1. CIORAN, E. *Caiete II*. București: Humanitas, 2010.
2. АСАФЬЕВ, Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, 1971.
3. КОРЫХАЛОВА, Т. *Интерпретация музыки*. Ленинград, 1979.
4. ГАЖИМ, И. Необходимая инверсия или о переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке. **В: Музыкальное образование в современном мире: диалог времен**. Санкт-Петербург, 2010, ч. 1, с. 23–33.
5. ENESCU, G. *Interviuri*. Vol. 2. București, 1991.
6. ANSERMET, E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel, 1961.
7. GAGIM, I. Gheorghe Mustea, artistul integru. **In: Artă și educație artistică**. 2011, nr. 1, p. 73–83.
8. BERNSTEIN, L. *Cum să înțelegem muzica?* Chișinău, 1991.
9. CIORAN, E. *Caiete III*. București: Humanitas, 2010.
10. CEZAR, C. *Introducere în sonologie. Acțiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic și psihologic*. București: Editura Muzicală, 1984.
11. ХАН, Х.И. *Мистицизм звука*. Москва: Сфера, 1998.
12. GAGIM, I. Sunetul și omul. **In: GAGIM, I. Muzica și filosofia**. Chișinău, 2009, p. 20–26.
13. БУКИНА, Т.В. Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса. **В: Общество-Среда-Развитие** [online]. [цит. 12 мая 2011]. Режим доступа: <[http://www.terrahumana.ru/arhiv/07\\_03/index.html](http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html)>.
14. КУДРЯШОВ, А.Ю. *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург, 2010.
15. BOGZA, A. *Realismul critic: (cartea a treia Bazele filosofice ale muzicii)*. București, 1982.
16. ОРЛОВ, Г. *Древо музыки*. Санкт-Петербург, 2005.
17. ЛОСЕВ, А. Музыка как предмет логики. **В: ЛОСЕВ, А.. Из ранних произведений**. Москва, 1990, с. 195–392.

## II. Muzica simfonică

### СИМФОНИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ ПТИЦЫ И ВОДА ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ КАК ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОРСКИЙ ПРОЕКТ

TABLOURI SIMFONICE PĂSĂRILE ȘI APĂ DE GHENADIE CIOBANU  
CA PROECT COMPONISTIC UNIC

THE SYMPHONIC PICTURES *BIRDS AND WATER* BY GHENADIE CIOBANU  
AS INDIVIDUAL COMPOSITION PROJECT

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În prezentul articol este analizată una din cele mai importante lucrări simfonice din componistica autohtonă de la începutul secolului XXI — Tablourile simfonice „Păsările și apa” de Ghenadie Ciobanu. Cercetarea este axată pe relevarea trăsăturilor specifice ale fenomenului cunoscut sub denumirea de „proiect componistic individual”, care presupune compunerea formei, genului și a timbrului individual al lucrării în cauză.*

**Cuvinte-cheie:** tablouri simfonice, gen, formă, timbru, proiect componistic individual, pluralism stilistic, muzică cu program.

*In this paper the author analyses one of the most important symphony works written in Moldova at the beginning of the 21<sup>st</sup> century — Symphonic Pictures “Birds and Water” by Ghenadie Ciobanu. The research is focused on revealing the phenomenon of New music known as «individual composition project» that supposes the composition of the form, genre and individual timbre of the given work.*

**Keywords:** symphonic pictures, genre, form, timbre, individual composer project, style pluralism, programme music.

С сочинением *Птицы и вода* симфонизм нашей страны вступил в XXI век: оно завершено в 2001 году, тогда же состоялась его первое исполнение Симфоническим оркестром Национальной филармонии под управлением дирижёра О. Палымского. Двенадцать лет, отделяющие симфонические картины *Птицы и вода* от сочинения симфонии *Под солнцем и звёздами*, подтверждают неустанный творческий поиск композитора, который сказывается в освоении нового музыкального пространства постмодернизма, в обращении к глобальным общемировым проблемам.

Симфонические картины *Птицы и вода* своим названием указывают на то, что это программное сочинение, однако его программность и принципы её воплощения кардинально отличаются от таковых в музыке прежних эпох. Понимание программного замысла в этом произведении лежит в русле постмодернистского мышления. Об этом красноречиво свидетельствуют два фактора. Во-первых, концептуальность содержания, в

котором композитор обратился к всепланетным проблемам: с одной стороны, это проблема экологическая, связанная с общей тревогой о будущем окружающей среды, с сохранением природных ландшафтов. С другой стороны, экология природы перерастает в ещё более глобальную проблему — сохранения всего живого на земле, в том числе, самого человечества. Причинами возникновения подобных проблем оказывается дегуманизированное, расколотое сознание современного человека, характерное для воплощения в музыкальном искусстве постмодернистского пространства. Таким образом, название сочинения *Птицы и вода* отсылает к феномену новой программности, когда «склонность называть произведения стала такой же приметой времени, как и нежелание (теперь уже очевидно — невозможность) творить сообразно старым (классическим) жанровым канонам. С уходом в историю „большого стиля”, возникновением тенденции рассматривать форму каждого опуса как *индивидуальный проект*, появилась необходимость именовать своё неповторимое, не схожее ни с чем детище и сравнивать его с другими *проектами* — не менее индивидуальными и неповторимыми» [1, с. 59–60]. Ю. Холопов понятие *индивидуальный композиторский проект* определяет как «принцип, план композиции, который избирается индивидуально только для данного сочинения и никогда не повторяется в соседнем... Таким образом, современный композитор не просто сочиняет музыку, он ещё сочиняет её форму. Кроме того, в новейшей музыке он может сочинять не только состав, но даже тембры» [2, с. 16]. С явлением *индивидуального проекта* нередко связана композиторская практика давать авторский комментарий к сочинению. В той же статье Ю. Холопов замечает: «Я уверен, что во многих случаях, если композиторы не расскажут нам о „секретах” своих сочинений, мы никогда не сможем их как следует проанализировать» [2, с. 16].

Программный замысел данного опуса Г. Чобану также раскрывает в своём авторском комментарии: «Скалистый пейзаж. Стая птиц прилетает к ручью, стекающему в озеро. Птицы пьют, кружат над водой. Внезапно на них налетает другая стая. Завязывается схватка. Первая кровь и первая смерть. Стая нападавших птиц улетает так же внезапно. Вода в ручье и озере окрашивается в красный цвет. Оплакивание, «похороны» умерших птиц. Второе нашествие агрессивных птиц. Отчаянная борьба. Раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает. Испуганные птицы безнадежно мечутся в темноте». Агрессивные нападения одной стаи птиц на другую следует воспринимать символично, как агрессивные войны между странами и народами, вспыхивающие до сих пор. Таким образом, это произведение звучит как *сочинение-предостережение!* В беседе с радиослушателями композитор объяснил:

«Любая война приносит потери, поэтому в моём сочинении *Птицы и вода* важна не только красочная, но этическая сторона».

Второй фактор, указывающий на постмодернистский пафос данного опуса, заключается в стилевой плюралистике, предполагающей апелляцию к любым освоенным человечеством культурным пластам, языковым нормам различных музыкальных эпох. В данном случае композитор совмещает поставангардную лексику с неоромантической. А сама идея музыкальной звукоизобразительности и звукоподражательности птицам обобщает и вовсе достижения композиторского творчества, начиная с периода Возрождения. Так, хоровая фантазия *Пение птиц* Жанекена относится к XIV веку. «Орнитологическая» линия просматривается в целом ряде пьес эпохи расцвета клавишной музыки (*Кукушка* Дакена, *Перекликанье птиц* Рамо, *Рассерженные славки*, *Грустные коноплянки* Куперена). Бетховен явился первым великим программным симфонистом, которому удалось предвосхитить романтическое ощущение природы: заключительный «птичий концерт» во II части Шестой симфонии представляет откровенное звукоподражание соловью, перепелу и кукушке, а также служит одновременно философской идее — гармонии человека с природой. Эта идея в дальнейшем получила совершенное воплощение в творчестве композиторов-романтиков.

Природа в музыке романтиков далека от условной пасторальности прежних эпох, она *сопереживает* герою (*Прекрасная мельничиха* Шуберта), а в некоторых сочинениях становится главным объектом содержания, как, например, в *Карнавале животных* Сен-Санса, *Туонельском лебеде* Сибелиуса.

В XX веке «орнитологическая» линия достигла своей кульминации в творчестве О. Мессиана. Свой лозунг «Слушайте птиц, это великие учителя» он претворил в целом ряде сочинений периода с 1953 по 1960 годы: *Чёрный дрозд* для флейты и фортепиано, *Каталог птиц* для фортепиано, *Пробуждение птиц* для фортепиано и оркестра, *Экзотические птицы* для фортепиано и оркестра духовых.

Во второй половине XX в. сознание угрозы индустриального бума и разрушение природной среды столь обострилось, что явилось причиной возникновения сочинений с несвойственной ранее трагической тематикой, в которых гармония человека и природы полностью разрушается. Как правило, в этих сочинениях ярко выражена неоромантическая тенденция. Трагический пафос от разрушения человеком природы, в которой птицы всегда служили символом красоты и символом самой жизни, пронизывает такие сочинения, как *Ранние журавли. Прощальная музыка в 12 минорных тональностях* для симфонического оркестра, мужского хора и хора мальчиков А. Кнайфеля (1979);



*Птичьи мотивы* в *Ноктюрнах* для камерного ансамбля (1972), вторая часть *Соловей мой* из *Торопецких песен* для камерного ансамбля Э. Денисова; *Музыка улетающим птицам* для духового квинтета (1977) и *Пейзаж с птицами* для флейты соло (1980) Петериса Вакса.

Симфонические картины *Птицы и вода* предназначены для исполнения симфоническим оркестром тройного состава с расширенной группой ударных инструментов и магнитофонной ленты. Нумерация картин самим композитором не обозначена, они звучат без перерыва, сливаясь в единую симфоническую композицию. В результате проведённого анализа мы пришли к выводу, что сочинение состоит из пяти картин.

**Первая картина** *Grave. Misterioso* (тт. 1–24) служит экспозицией трагической поэмы, рисующей беззаботную жизнь птичьей стаи, играющей над водой. С точки зрения техники композиции, Г. Чобану пользуется смешанными техниками письма, обращаясь как к традиционной интонационной драматургии, так и к звуковой драматургии поставангардной направленности. Первые четыре такта рисуют скалистый пейзаж у воды. Длинные педали низких струнных на расстоянии двух малых секунд (*си-бемоль – си – до*) словно олицетворяют вечность, незыблемость скал и одновременно вызывают ощущение некой скрытой потенциальной угрозы. Параллельно, с большим регистровым разрывом экспонируется мотив ручья: вибрирующая большая терция *соль – си* в партии флейты пикколо в сочетании с быстрыми репетициями звука *ля* третьей октавы у первой флейты.

С такта 5 и до конца первой картины в партиях скрипок возникает и звучит кантиленная лирическая тема на фоне той же малосекундовой педали виолончелей и контрабасов (ремарка *cantabile*). Это своего рода авторская рефлексия на мирную картину природы. Тема отличается свободной прихотливой ритмикой и вариантным развитием трёх ключевых интонаций, как: 1) трёхзвучные хроматические нисходящие сползания; 2) скачок на уменьшённую септиму; 3) скачок на тритон. Лирической кантилене скрипок контрапунктируют «птичьи голоса» у флейт с характерной музыкальной семантикой трелей, форшлагов, коротких звуковых вспышек. Необычность птичьего языка подчёркивается тритоновыми ходами. Светлый колорит пейзажа дополняют вибрирующие и тремолирующие интонации у флейты пикколо и первого кларнета, имитирующие журчание воды.

Сложная диссонирующая ладотональная сфера, которая установилась в первой экспозиционной картине, будет сохраняться на протяжении всего сочинения, написанного в расширенной хроматической двенадцатитоновой тональности. В первой картине

задействованы одиннадцать хроматических тонов, кроме звука *фа-бекар*. С точки зрения сонористической звукописи здесь варьируются шесть звуковых структур, которые можно уподобить шести *параметрам экспрессии* (определение В. Холоповой):

- 1) длинные протянутые педали;
- 2) вибрирующие и тремолирующие комплексы;
- 3) репетиции звуков, обогащённые трелями и форшлагами;
- 4) короткие звуковые россыпи;
- 5) отдельные «уколы» звуковых точек;
- 6) континуальная мелодия.

Параллельно сосуществуя в разных комбинациях, эти звуковые структуры создают удивительно красочную музыкальную пастораль.

С 25 по 136 такты разворачиваются события **второй симфонической картины** (ремарка *Giocoso*), которую можно считать первой драматической разработкой, где сталкиваются конфликтные образы. Если в первой картине акцент ставился на тембры деревянных и струнных инструментов, то теперь оркестровая палитра активно уплотняется группами медных духовых и ударных инструментов. Кроме того, ускоряется темп, изменяется размер с 2/4 на 3/8, а хроматический звукоряд пополнился недостающим звуком *фа-бекар*.

Во второй картине к прежним звуковым объектам добавляются новые, а именно: глиссандирующие интонации, жёсткие гармонические кластеры меди, шумовые репетиции ударных.

С 37 такта в развитии драмы наступает крутой поворот — появление агрессивной стаи птиц. Её налёт на первую стаю имитируется короткими звуковыми россыпями из тридцать вторых длительностей, динамикой *f*. Начинаясь в партии первой флейты, «агрессия» быстро распространяется на другие оркестровые голоса — вторую флейту, первый и второй кларнеты. Звуковой образ первой птичьей стаи, представленный в первой картине, при этом подвергается активной трансформации: короткие трели превращаются в длинные многотактовые отчаянные трели, распространяясь веероподобно — сначала у вторых скрипок, затем второго кларнета, затем фагота. Столь же длительными становятся и тремолирующие интонации (у флейты пикколо, виолончели, первого кларнета), учащаются пуантилистические точки-уколы с форшлагами.

Любопытно проследить также за метаморфозой мотива воды. Композитор уплотняет его фактуру до многоголосия, а также варьирует и усложняет ритмически, включая полиритмические сочетания. Таким образом, мотив ручья ассоциируется, по

словам композитора, «с бурлящими, окрашенными кровью потоками». Этому эффекту способствуют также возникновение многочисленных хроматизмов и противодвижение мелодических линий.

В т. 65 впервые заявляет о себе образ зла-возмездия в виде кластеров меди в сопровождении грозных шумовых ритмических структур. С т. 75 остигатные репетиции нисходящих по полутонам трезвучий (от звуков *ми-бемоль*, *ре*, *до-диез*) у флейты, гобоя и кларнета словно имитируют плач по погибшим птицам.

Новое звуковое событие разворачивается в тт. 106–117, когда музыкальный материал в партиях первых и вторых скрипок трансформируется в полосу ограниченной алеаторики, расположенную в высочайшем регистре, представляя как бы обобщённый образ отчаяния, ведущий к жизненной катастрофе и птиц, и воды. Завершается вторая картина на *sff* угрожающими тремолирующими репетициями струнных, меди и ударных.

После длинной ферматы и паузы в два такта тихо начинается **третья картина** (ремарка *Inquietante*, тт. 137–162) — реквием по погибшим птицам. На протянутой педали *ми-бемоль* малой октавы, у виолончели, на протяжении двадцати пяти тактов звучит поразительно трогательный эпизод, вызывающий слуховые ощущения всхлипывающих после бойни и оставшихся в живых птиц. Звукоподражательные жалобные стоны и пiski птиц поручены соло кларнета, к которому вскоре присоединяются вибрафон и челеста. В разных ритмических комбинациях эти три инструмента, сопрягаясь в гетерофонной фактуре, воспроизводят интонации больших и малых секунд либо одиночные звуковые точки в узкообъёмном диапазоне тритона. Редкими, отдельными всплесками в партии скрипок напоминает о себе мотив исчезающей воды.

Опять же длинная пауза в два такта отделяет третью картину от **четвёртой картины**, выполняющей функцию второй драматической разработки (тт. 163–276). В ней рисуется второе кровопролитное нашествие агрессивной стаи птиц. Эта схватка, в соответствии с программным замыслом, наносит непоправимый вред природе, которая взбунтовалась, ответив на агрессию птиц разрушительным землетрясением, когда, по словам композитора, «раздаётся гром, гул. Дрожат скалы, земля. Вода исчезает, ручей высыхает».

В четвёртой картине резко меняется темп, в драматическое действие включаются все инструменты оркестра, много *tutti*. Акцент, естественно, падает на группу медных духовых, часто берущих на себя функцию соло, и ударных. Именно этим тембро-персонажам поручена роль крушения земли, скал и всей живой природы. Их протестующий глас буквально пронзает партитуру, вначале отдельными точечными

кластерами (тт. 177–185), затем более внятными веерообразными взлётами (тт. 189–191; 212–215; 218–221); наконец, объявлением окончательного приговора о возмездии. Его провозглашает соло трёх тромбонов (с т. 225) на оглушительном ритмическом фоне трёх том-томов и тремолирующих низких струнных. Суровый вердикт словно подтверждают и «договаривают» валторны и трубы, усиленные аккордами деревянных духовых и скрипок (ремарка *marcato molto*). Открывает же четвёртую картину с подлинно театральным изобразительным эффектом новый звуковой объект — стремительные агрессивные пассажи струнных, вмиг взлетающие из низкого регистра в высокий (до звука *mi*<sup>3</sup>) и обрывающиеся аккордовыми кластерами. Эти пассажи будут неоднократно повторяться на протяжении всей четвёртой картины. Их «атаки» старается по возможности отбивать поредевшая и обессиленная после прошлого нашествия первая стая птиц. Соппротивление этой стае композитор передаёт пассажами флейт и кларнетов, движущихся в противоположном, нисходящем направлении и менее согласованными унисонами. Драматизм борьбы двух стай обостряет постоянный напряжённый фон звуковых параметров, ставших сквозными в драматургии всего сочинения: репетиции и тремоло низких струнных. Итог второго кровопролития печальный: погибают обе стаи. Этому «апокалиптическому» событию предшествует эпизод, в котором композитор мастерски запечатлел момент птичьей «агонии», уравнившей всех в последних пронзительных хроматических пассажах струнных (т. 244).

Последняя **пятая картина** (тт. 277–330) логически воспринимается как трагическая реприза. Её начало чётко обозначено сменой темпа (четверть = 80) и включением в партитуру впервые тембров электронного звучания на звуке *fa* большой октавы, который в качестве протянутой педали будет длиться до конца сочинения. На фоне этой педали рисуется картина угасания жизни последних птиц. В ней композитор в варьированном виде представляет те звуковые объекты, которые наполняли первую экспозиционную картину: трели, репетиции, одиночные звуковые точки с форшлагами, глиссандо. Прозрачный камерный оркестровый наряд также аналогичен первой картине, т.е. акцент делается на тембры деревянных духовых и струнных инструментов. Если участь к тому же насыщение интонационной горизонтали и вертикали интервалами секунд, тритонов и септим, то функция пятой картины, как варьированной репризы, становится ясной. Но при всём сходстве их параметров экспрессии драматургическая роль картин различна: покой и радость жизни в первой картине, и уход из жизни всего живого в пятой картине. Направленность драматургии *от света к мраку* ощущается также в исчезновении в последней картине важного звукового объекта из первой — кантиленной

мелодии. В репризе её место занимает оstinatно звучащий мотив стонов в партиях трёх кларнетов и вибратона, образованный вертикалью из двух лейтинтервалов — малой секунды и тритона.

Стройная и цельная архитектура *Симфонических картин «Птицы и вода»* близка концентрической форме:

картина I   картина II   картина III   картина IV   картина V  
          **A**            **B**            **C**            **B<sub>1</sub>**            **A<sub>1</sub>**

Анализ этого оригинального и захватывающего своей экспрессией произведения показывает, что оно сочинено по индивидуальному жанровому и стилевому проекту. Жанр сочинения — смешанный, в нем сочетаются признаки одночастной слитно-циклической симфонии и симфонической поэмы — с одной стороны, и происходит синтез с театральным жанром балета — с другой стороны. Жанровый адресат балета фигурирует не только в названии сочинения, но находит реальное воплощение в последовательной театральности сюжета и гиперболизации звукоподражательных и звукоизобразительных структур. Что касается стиля сочинения, то он также синтетичен: музыкальный материал, семантически близкий классико-романтической традиции, гармонично сочетается с поставангардными техниками письма, какими здесь выступают сонористика, алеаторика, пуантилизм, новая модальность. Жанровый и стилиевой плюрализм служит отсылкой этого сочинения к пространству постмодерна, хотя в нем и нет полного набора элементов постмодернистской поэтики. Но для того и существует в современной музыке практика сочинения каждого опуса по индивидуальному проекту.

### Библиографические ссылки

1. АМРАХОВА, А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания. **В:** *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания.* Москва, 2011, с. 47–69
2. ХОЛОПОВ, Ю. О современных проблемах музыкознания. **В:** АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах.* Москва, 2009, с. 7–19.

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В  
СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА:  
К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ ОРГАНОСТИ  
НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ**

PECULIARITIES ABOUT THE IMPLEMENTATION OF ORGAN THINKING PRINCIPLES  
IN ORCHESTRATION OF PAVEL RIVILIS'S *SYMPHONIC DANCES*, FIRST PART

REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE GÂNDIRII ORCHESTRALE ORGANISTICE  
ÎN PRIMA PARTE A *DANSURILOR SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se analizează prima parte a „Dansurilor Simfonice” de Pavel Rivilis sub aspectul realizării unor procedee de gândire orchestrală organistică. Această gândire și-a găsit exprimarea în utilizarea schimbării lente, rare a timbrului; în folosirea principiului de contrapunere contrastantă a maselor orchestrale, precum și în crearea "unei dispoziții speciale de registre" exprimată prin separarea convențională a instrumentelor în două grupuri: labiale și cele cu ancie — realizată în cele patru blocuri tematice ale dansului.*

*Principiul de utilizare a instrumentelor convențional labiale are loc în blocurile tematice impare (unisonul instrumentelor de coarde cu două fagoturi în  $a_1$ , timpane solo în  $a_3$ ), în timp ce în blocurile pare, linia tematică este trasată de instrumentele convențional cu ancie, cu armonici suplimentare (de cvartă și cvintă în  $a_2$  și de cvartă și sextă în  $a_4$ ).*

**Cuvinte-cheie:** *Pavel Rivilis, Dansuri simfonice, timbru, gândirea orchestrală organistică, dispoziție specială de registru, instrumente labiale, instrumente cu ancie, organo pleno, mixt timbral.*

*This article focuses on the analysis of several peculiarities of Pavel Rivilis's organ thinking in the first part of his "Symphonic Dances", principles that are implemented by the composer through the use of slow and rare timbre changes; contrastive comparison of the masses and "special registers' disposition", expressed in a conventional separation of instruments into groups of labial and reed instruments embodied in four characteristic thematic blocks.*

*The use of the conventional labial row is most clearly embodied in the unpaired blocks of the melodic line (unison of strings and bassoon at the  $a_1$ , timpani solo at  $a_3$ ), whereas in the paired blocks the melodic line is assigned to the conventional reed row with overtone add-ons (fourth-fifth in the  $a_2$  and fourth-sixth in  $a_4$ ).*

**Keywords:** *Pavel Rivilis, Symphonic Dances, timbre, organ thinking, special registers disposition, labial instruments, reed instruments, organo pleno, timbral mixt.*

*Симфонические танцы* Павла Ривилиса являются одним из наиболее значительных оркестровых сочинений в композиторском творчестве Молдовы. Созданные в 1969 году, они стали хрестоматийным примером «совмещения оригинальных фактурных особенностей национальной музыки с новейшей гармонической и оркестровой техникой профессионального искусства» [1; т. 6; с. 759]. Произведение состоит из пяти частей, каждая из которых оригинальна по способу решения той или иной технологической задачи.

Развитие музыкального материала первой части обусловило применение композитором некоторых принципов *органности*, которые нашли свое выражение в следующих аспектах.

1. **Применение медленных, редких смен тембра, свойственных органной музыке.**
2. **Принцип *террасообразной оркестровки* тематических блоков. Контрастное сопоставление масс.**
3. **«Специфическая регистровая диспозиция», заключающаяся в условном разделении инструментов на группу *лабиальных* и группу *язычковых* в зависимости от регистровой ситуации и характера конкретного музыкального материала.**

Рассмотрим подробнее каждый из них.

1. **Применение медленных, редких смен тембра** в контексте оркестровки первой части *Симфонических танцев* отталкивается от некоторых фактурных идей, присущих органному типу изложения. Под *органностью* в данном случае следует понимать акустическую звуковысотную процессуальность организации музыкального материала в условиях симфонического оркестра.

Как известно, частая смена регистров, фактуры, тембра, динамики неуместны в произведениях, созданных для самого большого и сложного музыкального инструмента. Эту данность отмечает А. Шенберг, указав на свойственные органу «медленные редкие смены тембра» [2, с. 182]. Чем больше звуковая масса, исполняемая на органе, тем крупнее должна быть музыкальная форма, что возможно лишь при её членении на крупные (т.е. довольно протяжённые по времени) разделы. Именно поэтому большая форма обычно складывается из «блоков» различной динамики и различного тембрового содержания. Специфика игры на органе заключается не столько в искусстве регистровки, сколько в постепенном медленном исчерпывании глубины и возможностей реализации инструментальной идеи на протяжении той или иной части музыкального произведения.

Редкая смена тембра характеризует всю барочную музыку. Эта тенденция свободно прослеживается в творчестве Баха и его северонемецких коллег — Д. Букстехуде, Г. Бёма, Й. Г. Вальтера, С. Шейдта, И. Пахельбеля и др. В процессе стилистического перехода барокко в классицизм интенсивность смен тембровых комбинаций стала более частой. В XIX веке явление редкой смены тембра наблюдается в творчестве композиторов, создававших для органа произведения крупной формы (например, у С. Франка). В XX веке существовали и другие тенденции, приводившие как к учащению, так и к сохранению или ослаблению протяженности звучания определенных тембров.

Первая часть *Симфонических танцев* обладает чертами простой трехчастной репризной формы:

|                                    |              |         |                   |                      |
|------------------------------------|--------------|---------|-------------------|----------------------|
| А                                  | связка (ц.4) | В (ц.5) | предыкт (ц.8)     | А <sub>1</sub> (ц.9) |
| 29 т.+9т.                          | 8т.          | 31 т.   | 6 т.              | 23 т.                |
| (а <sub>1</sub> , а <sub>2</sub> ) |              |         | (а <sub>3</sub> ) | (а <sub>4</sub> )    |

Крайние разделы формы базируются на четырехкратном проведении темы, «блочная» структура<sup>1</sup> изложения которой обозначена в схеме буквами а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>, а<sub>3</sub>, а<sub>4</sub>). На протяжении каждого из четырех блоков выдержана единая тембровая ситуация (струнные с фаготами в а<sub>1</sub>, литавры в а<sub>3</sub>, тембровые миксты в а<sub>2</sub> и а<sub>4</sub>).

**2. Принцип террасообразной структуры оркестровки тематических блоков, вызывающей ассоциации с переходами на другой мануал органа<sup>2</sup>.**

В первой части *Симфонических танцев* каждая из структур-блоков, развивающая тематическую линию в крайних частях танца, является тембровым вариантом предыдущей. Протяженность каждого тематического блока различна и варьируется следующим образом: 29 тактов (а<sub>1</sub>), 9 тактов (а<sub>2</sub>), 7 тактов (а<sub>3</sub>), 23 такта (а<sub>4</sub>).

Обращает на себя внимание временная реализация тематического комплекса в блоках а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>, а<sub>3</sub>, а<sub>4</sub>. Значительная разница в протяженности звучания каждого из них может быть объяснена взаимосвязью объективных составляющих параметров того или иного тембра или тембрового микста (спектр, форма звуковых колебаний и т. д.) со спецификой их субъективного психологического и слухового восприятия. С одной стороны, чем богаче обертонами звук, тем больше времени слух способен его воспринимать и оценивать. С другой стороны, композитор на интуитивном уровне ощущает: чем ярче и необычнее тот или иной тембр, тем скорее человеческий слух насыщается им. Так, в первой части произведения есть категория тембров (тембр труб с аликвотной надстройкой деревянных духовых в блоке а<sub>2</sub>; тембр литавр соло в блоке а<sub>3</sub>), длительное присутствие которых может себя быстро исчерпать.

<sup>1</sup> Понятие «блочной» структуры применительно к форме первой части произведения описано в статье Т. Березовиковой *Сюжетность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей* [3, с. 114].

<sup>2</sup> Наличие террасообразной динамики и органной обобщенности тембра в оркестровке *Чаканы* композитора отмечает Н. Зейфас, обращая внимание на «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [4, с. 6–62].



Совершенно обратная ситуация наблюдается в крайних блоках, где главная роль в изложении темы принадлежит струнным (с фаготами в  $a_1$ , с аликвотной надстройкой в  $a_4$ ), богатство тембра которых объясняет достаточную временную протяженность их звучания.

Тематическое развертывание, заложенное в блоке  $a_1$ , занимает почти всю первую часть формы и начинается с движения по звукам до-мажорного квартсекстаккорда. Постепенное расширение амбитуса интонационного ядра (от  $g$  до  $f^1$ ,  $fis^1$ ,  $gis^1$ ,  $a^1$ ) сопровождается интенсификацией энергии за счет интонационного и ладового обогащения, ритмической активизации. Тематическая линия поручена плотному унисону скрипок и альтов с активным использованием открытых струн. К «несколько суровому», по выражению Н. Римского-Корсакова, тембру низких струнных добавлены (в унисон со струнными) два фагота. Как известно, тембр фаготов в верхнем регистре не отличается особой яркостью, однако обладает качеством идеальной сливаемости с другими тембрами. Тем самым звучание струнных в их низком регистре приобретает большую наполненность и терпкость.

Басовая линия, на фоне которой развертывается тематизм, реализуется за счет равномерно ритмической пульсации. Ее нарочитый примитивизм подчеркивает брутальный характер раздела. Басовая линия решена как интонационно «размытый» за счет низкого регистра микрокластер  $C-Cis-D$  виолончелей (открытая струна  $C$ ), контрабасов *non divisi* (малая секунда  $Cis-D$ , исполняющаяся с участием открытой струны  $D$ ), контрафагота ( $Ci$ ) и литавр ( $C-D$ ). Результатом задействования большого количества инструментов является некоторый объективный, неконкретный тембр большого барабана, поставленного в ситуацию инструмента с определенной высотой звука.

Далее *quasi*-тонический ударный комплекс сменяется *quasi*-доминантовым на фоне педали  $G$  у контрафагота. «Ударная» роль, ранее порученная миксту литавр, контрафагота и низких струнных, переходит к миксту большого барабана с унисоном  $Fis - G non divisi$  у виолончелей и контрабасов. Подобно тому, как литавры изменили традиционно присущую им тембровую окраску в *quasi*-тоническом ударном комплексе, большой барабан приобрел определенную высоту звука (динамически более конкретную в сравнении с предыдущим микстом) в *quasi*-доминантовом ударном комплексе.

Рельефности звучания педали и тематической линии способствует полутораоктавный тесситурный разрыв. Таким образом, зона их звучания не заполнена никакими другими инструментами. Этот прием в оркестровке, заключающийся в освобождении регистра для проведения партии солирующего инструмента (или группы инструментов) С. Василенко называет «оркестровым воздухом» или «полем свободной игры» [5, т. 1, с. 293].

Блок  $a_2$  является примером **принципиального тембрового контраста между одноголосием (унисон струнных с фаготами в первом блоке) и тематическим комплексом с обертоновой надстройкой**. Тембровое варьирование происходит путем передачи основной темы из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам с деревянными духовыми. (Подобный принцип контрастного сопоставления масс будет также присутствовать между блоками  $a_1$  и  $a_4$ ).

Перемещение звуковысотного текста  $a_1$  в условия иной тембровой среды придает музыке более светлый и экспрессивный характер. Каждая из инструментальных партий имеет свой индивидуализированный рисунок, который сохраняется в процессе дальнейшего музыкального развития. Тесситурное положение каждой партии деревянного духового инструмента решено с учетом «области выразительной игры» (термин Н. Римского-Корсакова), в данном случае — максимально яркого высокого регистра каждого из них. Мелодическая линия от звука *fis*, порученная двум флейтам в третьей октаве и двум кларнетам во второй октаве, уплотняется «звучащей зоной» гобоев и флейты пикколо, ведущих мелодию от звука *cis*.

Таким образом, весь второй блок в сравнении с первым — это та же горизонталь, расширенная в пространстве, но не потерявшая своей монодической функции. В блоке  $a_2$  тематизм приобретает новое качество и объем. Именно его вертикальное обогащение приводит к появлению в партитуре различных дублировок (в данном случае — кварты-квинтовой), значительно расширяя тембровую зону ее звучания.

Вступление в третьем блоке (предыкт  $a_3$ ) солирующих литавр с изложением тематического материала *Танца* привносит некую долю неожиданности. Данный фрагмент является одним из самых ярких примеров участия литавр в тематическом изложении материала. Драматургические преимущества ведения мелодической линии литаврами состоят в освобождении пространства, необходимого для звучания мощного репризного *tutti*. Тем самым ресурс эффектного вступления всего оркестра «прибережен» для репризы первой части.

Начало репризы (блок  $a_4$ , цифра 9) представляет собой оркестровое *tutti*, в котором мелодическая линия, звучащая мощным унисоном скрипок, альтов, и виолончелей, дополнена аликвотной «надстройкой», образующей интервал сексты между первой флейтой и флейтой пикколо, и кварту между первой флейтой и унисоном второй флейты с гобоями. Микстуры деревянных духовых в третьей и четвертой октаве, дублирующие До-

мажорную мелодию в наложениях *Es-dur* и *B-dur*, создают не столько гармонический, сколько чисто фонический эффект.

Тесситурный разрыв между темой, звучащей у струнных, и нижним звуком аликвотной настройки (у второй флейты с гобоями) составляет две октавы. Типичный рисунок цимбальной фактуры сопровождения темы для артикуляционной четкости и удобства распределен между тремя валторнами. Протянутый звук поручен четвертой валторне, звучащей в унисон с двумя фаготами.

Таким образом, в первой части цикла развертывание тематизма в различных темброво-регистрах обстоятельствах и контрастное сопоставление масс (одноголосие и микстурное изложение) наблюдается между парными и непарными тематическими блоками. Именно в парных блоках ( $a_2$  и  $a_4$ ) микстуры получают свое наиболее яркое и полное воплощение, расширяя по вертикали пространство тематизма.

**3. «Специфическая регистровая диспозиция»**, заключающаяся в сольном или комбинированном применении инструментов *язычкового* и *лабиального* ряда в зависимости от **регистровой постановки и характера конкретного музыкального материала**.

В эпоху Ренессанса и Барокко в практике органного исполнительства существовали определенные каноны регистровки, закрепленные традицией и действующие внутри крупного регистрового плана. Относились они, главным образом, к применению регистров органа, делящихся по устройству труб на следующие группы:

- **Лабиальные** — регистры с трубами без язычков. К этой группе принадлежат регистры открытых флейт, регистры закрытых флейт, принципалы<sup>3</sup>, узкомензурные штрайхеры (струнные), регистры призвуков (микстуры и аликвоты), в которых каждая нота имеет несколько более слабых обертоновых призвуков.

- **Язычковые** — регистры, звук в которых издают вибрирующие язычки. Язычковые регистры составляют группу, которая называется *шамáда* (от фр. *Chamade*).

- Соединение *лабиальных* и *язычковых* регистров **вместе с миксурой** называется ***Organo Pleno*** (полная звучность органа). ***Organo Pleno*** достигается включением всех принципаловых и флейтовых регистров, а также миксур, образующих *звуковую корону*. (К ним могут быть добавлены громкие язычковые регистры — *Trompete, Posaun*).

Так, в жанре хоральной прелюдии было принято поручать тему хорала каким-либо сильно звучащим — прежде всего *язычковым* — тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам *лабиального* ряда. И. Барсова называет подобный

<sup>3</sup> Принципал — основной регистр органа, имеющий плотное, насыщенное, «мужественное» звучание. Используется, главным образом, как основа различных сочетаний регистров в *organo pleno*.

тембровый канон «специфической регистровой диспозицией, установленной для данного жанра органной музыки» [2, с. 171].

**Идея контраста**, выраженная в сопоставлении либо противопоставлении **лабиальных и язычковых инструментов (реальных или вызывающих ассоциацию с ними)** нашла свое отражение в некоторых структурах оркестровой вертикали в симфонической музыке, став одним из важных ресурсов выстраивания музыкальной драматургии произведения.

Оркестровая практика показывает, что отдельный инструмент (или комбинация инструментов) в зависимости от регистровой ситуации, порученного музыкального материала, определенной программной заданности, а также от интуиции композитора (или оркестратора) и слушательского воображения может создавать иллюзию звучания инструмента того или иного ряда.

Нередко контраст или конфликт образов (или образных сфер) в музыкальном произведении реализуется именно на уровне противопоставления групп инструментов лабиального и язычкового ряда. Примером подобного столкновения образов является третья часть *Первой симфонии* Г. Малера, навеянная гравюрой Ж. Калло *Похороны охотника*. В ней группа инструментов условного лабиального ряда (в числе которой — попеременно солирующие контрабас, фагот, виолончель *con sordino*, туба, миксты кларнета и фагота, альты и виолончели; затем ведущие тему канона в октаву четыре флейты; октавные миксты двух кларнетов, двух фаготов и английского рожка; альты и виолончели *divisi*, четырех валторн и арфы) олицетворяют траур по случаю смерти охотника, а соединение двух гобоев и двух труб — инструментов условного язычкового ряда — веселье, т.е. их реальное отношение героев к происходящему.

В музыкальной «зарисовке» М. Мусоргского *Два еврея, богатый и бедный* из *Картинок с выставки* (в оркестровке М. Равеля) противопоставлены два музыкальных персонажа. Характер каждого из них раскрывается посредством тембрового контраста инструментов, участвующих в раскрытии образов героев, и вызывающих в данной конкретной ситуации иллюзию инструментов лабиального и язычкового ряда.

«Речь» богатого еврея, уверенная и весомая, лишена психологической глубины (художник явно не ставил задачу полного раскрытия внутренней сущности объекта). Она передана тембровым микстом деревянных духовых и струнных, в состав которого входят английский рожок, два кларнета *in A*, бас-кларнет, скрипки, альты *divisi* с дублирующими тему октавой ниже двумя фаготами и низкими струнными. Таким образом создан некий усредненный (термин Ю. Фортунатова) плотный тембр, ведущий к потере

индивидуальных характеристик каждого из составляющих его компонентов. Данный микст вызывает ассоциацию с инструментами *лабиального* ряда.

«Речь» бедного еврея звучит контрастно первой. Ее ярко выраженная экспрессия достигается использованием тембра трубы в высоком регистре и служит эмоциональным стержнем произведения. Труба в данной ситуации исполняет роль инструмента *язычкового* ряда.

В начале пьесы *Катакомбы* из *Картинок с выставки* Мусоргского-Равеля мрачное подземелье с гробницей выражено в музыке тембровым микстом трех тромбонов и тубы (*ff*). Контрастной образной сферой выступает бесплотное «эхо», порученное четырем валторнам и двум фаготам (*p*). Таким образом, контраст различных образных сфер реализуется посредством сопоставления регистрового и динамического сопоставления двух групп инструментов, первая из которых вызывает **ассоциацию** с группой *язычковых*, а вторая — с группой *лабиальных* инструментов.

Построение *tutti* в органной музыке путем применения комбинации инструментов *язычкового* и *лабиального* ряда можно сравнить с воображаемой *звуковой пирамидой*. Сущность *пирамиды* заключается в логическом выстраивании аккорда в *tutti* наподобие органного *pleno* или громкого и звонкого регистра микстуры, который представляет собой смешение обертонов, придающее яркость и блеск звучанию (так называемая *звуковая корона*). Чем громче аккорд, тем грандиознее *пирамида*. При этом звучащий аккорд не распадается на отдельные ярусы, не содержит тесситурных пустот и хорошо сбалансирован по всей вертикали.

Прием органной микстуры в симфонической музыке ярко и убедительно применяет М. Равель в *Болеро*. В кульминационном проведении на каждый звук темы накладывается созвучие, дополнительные ноты которого расположены в высоком регистре и имитируют зафиксированные гармоника основного звука. Функция микстур заключается в придании тематизму особого объема путем его наполнения «звучащим воздухом». На гармоническую структуру вертикали они, как правило, не влияют.

В крайних разделах первой части *Симфонических танцев* специфика обращения композитора к инструментам *лабиального* и *язычкового* ряда реализуется таким образом, что в непарных тематических блоках тембры (а также и их миксты), не относящиеся к *лабиальным*, принимают характер инструментов *лабиального* ряда. В блоке  $a_1$  иллюзию звучания *лабиальных* инструментов создает унисон скрипок и альтов с фаготами. В блоке  $a_3$  литавры, излагающие тему, также парадоксальным образом приобретают характер звучания инструментов *лабиального* ряда.

В парных блоках первой части звучание вертикали в *tutti* схоже с барочным *organo pleno*, в котором может звучать достаточно протяженный по времени раздел музыкального произведения.

В блоках  $a_2$  и  $a_4$  наблюдается аналогичная вышеописанной ситуация, но с инструментами *язычкового* ряда. Так, в блоке  $a_2$  тема исполняется трубами, которые своим ясным, «концентрированным» звуком наиболее близки в данном случае к *язычковым* инструментам. Аликвотная надстройка к теме поручена высоким деревянным духовым инструментам — двум флейтам и флейте-пикколо, двум гобоям и двум кларнетам, приобретающим в данном контексте характер звучания инструментов *язычкового* ряда.

В блоке  $a_4$  валторны, исполняющие мотив, имитирующий рисунок цимбальной фактуры сопровождения, близки по тембру инструментам *лабиального* ряда. Громкий и звонкий регистр микстуры высоких деревянных духовых напоминают *язычковые* в *organo pleno* и образуют *звуковую корону*, венчающую блеском и яркостью своего звучания первую часть произведения.

Таким образом, важным свойством организации оркестровой ткани первой части *Симфонических танцев* является принцип *органности* как **средства расширения возможностей технологии оркестровой практики**. Данная идея нашла свое отражение в применении медленных, редких смен тембра; принципе *террасообразной оркестровки* тематических блоков и контрастном сопоставлении масс; а также в «**специфической регистровой диспозиции**», выражающейся в условном разделении инструментов на группу *лабиальных* и группу *язычковых*. Эта идея наиболее ярко проявляется в четырех тематических блоках, в которых ярким контрастом в изложении тематизма выступают инструменты, звучание которых ассоциируется с *лабиальными* (унисон струнных с фаготами в  $a_1$ , литавры соло в  $a_3$ ) в непарных блоках и *язычковыми* инструментами, ведущими тему в парных блоках. В создании объемно звучащей тематической линии в блоках  $a_2$  и  $a_4$  важную роль играют обертоновые надстройки (кварто-квинтовая в  $a_2$  и квартово-секстовая в  $a_4$ ).

Микстуры в *tutti*, террасообразная динамика, обобщенность тембра, ассоциации с мощным звучанием *organo pleno* впоследствии станут одним из важнейших свойств построения оркестровой вертикали в творчестве композитора. Органность как принцип оркестрового мышления композитора нашла свое отражение и в двух последующих его работах — в оркестровой транскрипции *Чаконь* И.С. Баха (1972) и *Унисонах* (1973).

**Библиографические ссылки**

1. ФРАЕНОВ, В. Фактура. **В:** *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 5, с. 754–761.
2. БАРСОВА, И. Две хоральные прелюдии И.С.Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. **В:** *Оркестр. Инструменты*. Партитура. Москва, 2007, вып. 2, с.178–186.
3. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Сюитность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей. **В:** *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*: Кишинев, 1982, с. 110–118.
4. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. **В:** *Композиторы союзных республик*. Москва, 1977, вып. 2, с. 35–82.
5. ВАСИЛЕНКО, С. *Инструментовка для симфонического оркестра*. Т. 1. Москва: Музгиз, 1959.
6. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.

### III. Muzica concertantă

#### ПЛАЧ ИЕРЕМИИ Д. КИЦЕНКО: ПУТИ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРОВЫХ КАНОНОВ

LAMENTO LUI IEREMIA DE D. KITSENKO:  
CĂILE DE ÎNNOIRE A CANOANELOR DE GEN

JEREMIAH'S LAMENT BY D. KITSENKO:  
WAYS OF RENOVATION OF GENRE CANONS

**ЕЛЕНА САМБРИШ,**

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, Тирасполь

*Articolul este consacrat examinării căilor de înnoire a canoanelor genului concertant în Concertul pentru violă și orchestră de coarde "Lamento de Ieremia" de Dmitry Kitsenko. "Lamento de Ieremia" este analizat în contextul creației concertante a lui Dmitry Kitsenko. În articol se relevă legăturile între "Lamento de Ieremia" și epoca barocului și în special genul de concerto grosso, se dezvoltă conceptul original al autorului manifestat la diferite nivele (cel compozițional și cel al mijloacelor de expresie muzicală).*

**Cuvinte-cheie:** concertul instrumental, creația lui D. Kitsenko, concerto grosso.

*The article contains an analysis of the Concerto for Viola and String Orchestra "Jeremiah's Lament" by Dmitry Kitsenko. It lists the compositions written by the composer in the concerto genre, emphasizes the links of this work with the Baroque epoch and the genre of concerto grosso, describes the author's original conception at the level of composition and musical expression.*

**Keywords:** instrumental concerto, creative activity of D. Kitsenko, concerto grosso.

Творчество нашего современника Дмитрия Киценко (р. 1950) хорошо известно специалистам и любителям классической музыки. Он много лет жил и работал в Республике Молдова, входил в Союз композиторов с 1979 года, в 2002 г. переехал в Киев, а с 2010 г. проживает в Канаде. Его произведения часто и охотно исполнялись не только в Кишиневе, но и в Бухаресте, Одессе, Киеве, Риге, Калининграде, Екатеринбурге и других городах. Д. Киценко написал множество произведений в разных жанрах: пять симфоний, тринадцать концертов, духовные сочинения — *Stabat Mater*, *Отче наш*, *Месса*, кантаты — *Литании*, *Времена года*, камерные сочинения — два квартета, два трио, большое количество инструментальных пьес, а также романсы, песни, хоры, музыку для детей и др. Среди названных произведений значительное место занимают концерты для различных инструментов — для органа, баяна, гобоя, концерт для альты *Плач Иеремии*, два концерта для тромбона (первый из них — *De profundis*), а также три *Concerti grossi*, *Concerto for Ars*



*Poetica*, концерты для камерного оркестра *Exodus I*, *Exodus II*, концертная симфония для виолончели и камерного оркестра.

В этом обширном творческом багаже прослеживаются определенные авторские предпочтения. Во-первых, очевидно количественное преобладание жанра концерта, что подтверждает актуальность и востребованность этого типа сочинения и в наши дни. Показательно проявление интереса к концерту не только у композиторов, но и в не меньшей, если не в большей степени, у исполнителей, учитывающих, что подобные сочинения практически всегда находят благодарный отклик у слушателя. Триада «композитор – исполнитель – слушатель» получает обратную социально-коммуникативную инициативу и дает мощную «подпитку» современным авторам.

Во-вторых, анализ показал, что исполнительский состав в концертах Д. Киценко не укладывается в привычные рамки. Здесь нет традиционных фортепианных или скрипичных концертов — признанных лидеров жанра. Зато имеются концерты для более редких солистов — духовых, органа, баяна. Около половины (точнее — шесть) составляют концерты без объявленного солиста — это концерты для оркестра или ансамбля.

В-третьих, очевидно, что из всех произведений только самый ранний концерт (для баяна) написан для полного состава симфонического оркестра, остальные — для камерного либо струнного состава. Таким образом, наблюдается культивирование камерной ветви концертного жанра. Важную роль здесь сыграло творческое содружество с известным в Молдове ансамблем современной музыки *Ars Poetica* под руководством Олега Палымского. Коллектив явился первым интерпретатором ряда сочинений Д. Киценко. Посвященные ему *Exodus I* и *Concerto for Ars Poetica* были исполнены соответственно в 1994 и 2000 годах. Впоследствии композитор написал еще три *Concerti grossi*, явно демонстрируя предпочтение камерной разновидности данного жанра.

Между тем, круг образов в концертах Д. Киценко отличается отнюдь не камерными масштабами. Композитор затрагивает драматические и трагические сферы, поднимает нравственно-философские проблемы, при этом накал эмоций часто превышает некий предполагаемый уровень традиционных камерных жанров. Можно констатировать, что задействуя в целом небольшие исполнительские средства, композитор извлекает из них максимум выразительных возможностей. Он вкладывает в концерты высокое духовное содержание, связанное с библейскими образами (*Плач Иеремии* — концерт для альты, *De profundis* — концерт №1 для тромбона), насыщая произведения сложной современной лексикой, требующей повышенного внимания и напряженности при восприятии (концерт для гобоя, *Concerto for Ars Poetica*, *Exodus I* и *Exodus II*). Однако имеются и светлые,

жизнерадостные произведения, как, например, *Concerto grosso №1* в «символической», казалось бы, «невозможной» в наши дни тональности *C-dur*.

Одно из показательных для композитора сочинений — **Концерт для альта и струнного оркестра *Плач Иеремии***, созданный в 1989 году и исполненный неоднократно — в Кишиневе в 1993 и 2001 годах, в Киеве в 2003 году, в Калининграде в 2004 году. Произведение представляет собой композицию из трех частей, но на этом аналогии с традиционными концертными циклами заканчиваются, поскольку сочинение демонстрирует значительное обновление жанровых канонов, предлагая новое прочтение «вечных» тем.

Три части концерта воспроизводят не классический, а раннебарочный тип, когда части циклических форм (трио-сонаты, увертюры, *concerto grosso*) могли получать различную трактовку и конкретное содержательное наполнение<sup>1</sup>. Данная композиция близка французской увертюре XVIII века, культивировавшейся в творчестве Ж.Б. Люлли и представлявшей собой структуру с последованием частей «медленно – быстро – медленно». В целом концерт рождает яркие ассоциации с *concerto grosso*, хотя таковым не может считаться из-за наличия лишь одного, а не нескольких солистов, как это характерно для данного типа<sup>2</sup>. При этом в партитуре концерта отдельные группы инструментов неоднократно вступают в активный диалог с солистом, демонстрируя преломление барочных (групповых) принципов концертирования. Существует множество примеров и других, тончайших деталей музыкального языка и элементов композиции, указывающих на творческое преломление эстетических подходов и определенных приемов эпохи барокко<sup>3</sup>. Рассмотрим их подробнее.

Образы плача, соответствующие программному подзаголовку, наиболее ярко выражены в первой и третьей частях, вторая часть — это образы грозного возмездия за пороки, но скорее не библейского, апокалипсического характера, а более сдержанные, традиционные для эпохи барокко и даже обладающие некоей классической уравновешенностью.

В программе концерта в Киеве есть авторские слова, поясняющие содержание: «Композиция произведения представляет собой трехчастный цикл типа "медленно – быстро – медленно. "Основные события" произведения разворачиваются во второй части,

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [3, 4].

<sup>2</sup> Подобные ассоциации, на наш взгляд, являются вполне уместными. Так, Н. Зейфас пишет о повсеместном распространении *concerto grosso* в эпоху барокко: «...Concerto grosso оказывает влияние на многие другие жанры. /.../ Немало увертюр, «симфоний» и оперных антрактов оказываются на деле циклами concerto grosso. /.../ Воздействие concerto grosso можно проследить и в соло-концерте...». Подробнее см.: [2, с. 394–395].

<sup>3</sup> Об этом также пишет М. Белых в статье *Заметки о полистилистике в музыке Д. Киценко* [1].

а крайние части можно рассматривать как прелюдию и постлюдию. На создание концерта автора вдохновили известные страницы из Ветхого Завета. Идея произведения — современный взгляд на события давно минувших лет. Библейская тема — как повод выразить сочувствие людям гонимым и незащищенным от произвола.

I ч. — *Largo*, написана в стиле *lamento*. Это оплакивание погибших. II ч. — *Allegro risoluto*, воспоминание о прошлом. III ч. — *Adagio*, в основе лежит фрагмент украинской народной песни, которая начинается словами: *Ой не стій дубе над водою, — там тобі, дубе, горе буде...*». Объясняя выбор темы, автор говорит: «Я подбирал тему и по тексту словесному, и по музыкальному, она очень проста и безыскусна»<sup>4</sup>.

Первая часть представляет собой возвышенное *Largo* — строгое и отрешенное. Здесь в полной мере воплощается программный подзаголовок, так как по характеру и по средствам выражения — это типичная ария *lamento*<sup>5</sup>. Скорбные малосекундовые интонации-вздохи звучат в сопровождении у первых скрипок, ровные ходы четвертями в басу — у виолончелей и контрабасов, в то время как у солиста, словно издалека, возникает очень сдержанная, скупая мелодия ограниченного диапазона, как будто воплощающая трудное преодоление-подъем, с постепенным завоеванием все более высоких звуков (тт. 5–17). Трижды в басу проводится одинаковое мелодическое построение их четырех тактов, придавая всему разделу черты пассакалии.

Далее возникает новая тема (ц. 1 партитуры) — более активная, с нервными всплесками пассажей, со скачками на диссонирующие интервалы и ходами по звукам уменьшенного септаккорда, хроматически сбегаящими вниз интонациями. В аккомпанементе — более импульсивное ритмическое движение, имитации. С появлением тембра скрипки соло (*sul ponticello*) краски становятся более прозрачными, хотя и приглушенными, сумрачными. Звучащий в басу начальный оборот первой темы, завершая этот раздел, одновременно готовит репризу.

Третий раздел (ц. 2) формирует абрис трехчастной формы. Мелодические контуры основной темы не возвращаются, но варьируются формулы аккомпанеента, как будто после отступления продолжается раздел пассакалии. Линия баса образует ряд волнообразных оstinатных двухтактовых фигур, от пассакалии сохраняется лишь прежнее ровное движение четвертными. Оркестр выступает монолитной массой, утверждая тональность *e-moll*, в то время как у альты звучат нервные всплески — краткие фразы с тремоло в мелодическом *a-moll*, возникает политональное сочетание. Последние

<sup>4</sup> Из личной переписки с автором Концерта (05.05.2012).

<sup>5</sup> На это также указывает М. Белых, замечая, что первая часть концерта — аллюзия жанра баховского пассиона [1, с. 2–3].

восемь тактов — заключение, замирание, исчерпание сил. На протянутом аккорде *e-moll* звучат прощальные фразы альты, которые при каждом проведении постепенно сворачиваются, сокращаются на один звук — от девяти до одного, истаивая в конце на звуке *a*. Политональное противоречие сохраняется, оставляя ощущение недосказанности.

Первая часть являет собой своего рода тезисное изложение, предвосхищение всего цикла. Ее крайние разделы — образы плача, скорби, соответствуют первой и третьей частям цикла, средний раздел — более подвижный, корреспондирует со второй частью. Основная тональность — *e-moll*, при этом тональное противоречие *e-a* в конце части становится зерном дальнейшего развития. Весь цикл также тонально разомкнут: I часть — *e-moll*, II часть модулирует из *d-moll* в *a-moll*, III часть — *a-moll*.

Вторая часть наиболее значительна, объемна, представляет драматургический центр цикла. Изложенная в свободной рондообразной форме, близкой старинной концертной, она основана на трех различных по характеру темах<sup>6</sup>. Первая тема благодаря своей краткости, мелодической лапидарности, активному ритму выполняет функцию «призыва к вниманию». Вначале она звучит один раз, но в дальнейшем ее роль оказывается весьма существенной. Во второй половине формы она становится полноправной главной темой части, пока же она находится «в тени».

Помимо ритма, в теме выделяется подчеркнуто скандированная, ярко прочерченная малосекундовая интонация у контрабасов, устанавливающая интонационную связь с первой частью. Однако семантика этой интонации здесь иная — она носит грозный, решительный характер. Вслед за двукратным проведением основного мотива звучит его обращение и начинается синкопированное движение — трудный подъем-продвижение вверх (тт. 4–13). В быстро достигаемой кульминации звучит *tutti* оркестра и следует спад-завершение.

Во второй теме (5 т. после ц. 1) солисту отводится ведущая роль. Мелодия лирического склада (ее интонационное зерно составляет нисходящий квартсекстаккорд) сначала проводится одногласно в *f-moll*. В следующем построении в тональности *es-moll* с появлением широких скачков зарождаются интонации новой темы. Третьей теме, также звучащей у альты *solo* (ц. 3), свойственно активное мелодическое движение, большая протяженность. Опора на секстовые интонации придает ей лирическую наполненность, указывает на интонационное родство с первой частью (где малая секста звучала в аккомпанементе у скрипок).

---

<sup>6</sup> В статье М. Белых эта часть трактуется как типичный образец крещендирующей формы [1, с. 5].

Возвращение второй темы у солиста в *f-moll* (ц. 4) воспринимается как реприза трехчастной формы. Проведение ее очень кратко, поскольку на него тут же накладываются интонации третьей темы. Лирическая тема проводится у вторых скрипок на полтона выше, у виолончелей — неточный канон в обращении. Скупое двухголосие представляет собой напряженный диалог двух групп инструментов, который отражается в другом звучании — в высоком регистре проходит канон в октаву у солиста и первых скрипок (ц. 5). Здесь при сохранении прозрачных красок, разреженной фактуры, на первый план выступает полифоническая техника.

Вновь, как напоминание, звучит вторая тема у солиста (15 т. после ц. 5). Следует яркое нагнетание, инициатива надолго переходит к оркестру. Возвращающиеся решительные, героические ритмы основной темы, звучащие мощно на *ff*, приобретают характер кульминации (ц. 6). В целом этот раздел — большая кульминационная зона всей части. После небольшого спада тема проводится еще раз, активные образы вытесняют лирические на второй план. Вслед за кратким проведением второй темы начинается новая волна напряженного, вихревого движения на основе малосекундовой интонации. Оно естественно переходит в каноническую имитацию в октаву между солистом и первыми скрипками (ц. 10). С прекращением канона восходящие интонации альты захватывают более высокий диапазон, насыщаясь скачками, вырастающими до октавы. Нервные, напряженные интонации в сочетании с контрапунктом первых скрипок развиваются на органном пункте *f* (тт. 5–14 после ц. 10). Постепенное новое нарастание приводит к установлению органного пункта *c*. После еще одной энергичной волны инициатива передается оркестру, где поочередно на первый план выходят альты (ц. 11), затем вторые скрипки (ц. 12). И вновь основной тематизм этого раздела мощно звучит у всего оркестра (5 т. после ц. 12), соединяясь с решительными трехзвучными аккордами солиста, приводящими к мощной завершающей кульминации в *a-moll*. Таким образом, вторая часть оказывается тонально разомкнутой.

Третья часть концерта — медленное послесловие-эпилог, *Adagio, a-moll*. Это своего рода «разросшаяся» кода, построенная на одной теме. Основная мелодия<sup>7</sup> у солиста сначала как бы прячется в синкопах, а затем смещается на другие доли такта и звучит в своем основном виде. В аккомпанементе преобладают ламентозные интонации (повторяющиеся большие секунды).

---

<sup>7</sup> Народная украинская песня *Ой не стій дубе над водою, — там тобі, дубе, горе буде* взята из сборника *Пісні рідного села: Українські народні пісні*. Київ, 1987, с.13.

Мелодия напоминает старинные песнопения, близка хоралу. Ее отличает чрезвычайная простота, узкий диапазон в пределах квинты, постоянное возвращение к верхнему звуку — реперкуссе, ритмическая безыскусность, повторность и вариантность мелодических ячеек. Пять разделов этой части, построенных на одной теме, образуют свободную вариационно-вариантную форму.

Первый раздел выполняет вступительную функцию, маскируя тему (тт. 5–17). Во втором разделе у первых скрипок без сопровождения она звучит как древняя монодия, одноголосное изложение которой усиливает архаический колорит (ц. 1). Затем тема проводится у альты *solo*. Скупая фактура ограничивается протянутой квинтой в сопровождении (4 т. после ц. 2). Когда солист замолкает, тема звучит у альтов на фоне медленно спускающихся и почти замирающих звуков в аккомпанементе (ц. 3). В последнем разделе основная мелодия передается солисту (ц. 4). При каждом проведении она сокращается на один звук — от шести до одного, истаивая на последнем, как будто исчерпав все силы. Здесь повторяется конструктивная идея первой части, которая также завершалась постепенным сокращением заключительного мелодического оборота. Заканчивается концерт архаически звучащими параллельными трезвучиями в аккомпанементе, как будто возвращающими нас к первоистокам.

Анализ Концерта для альты и струнного оркестра Д. Киценко позволяет говорить о проявлении необарочных тенденций. Сочинение ближе барочному концерту — сольному или *concerto grosso*, нежели традиционному сольному концерту эпохи классицизма. В нем преобладают камерные средства, приглушенные краски, ансамблевые принципы игры. Редкими являются *tutti*, почти отсутствует типичное для классического концерта противопоставление *tutti* и *solo*. Музыкальные средства оказываются весьма простыми и строгими, при отсутствии внешних эффектов все подчинено раскрытию внутреннего содержания, сдержанных и скупых по краскам образов.

В альтовом концерте *Плач Иеремии* тембр персонифицирован. Его отождествление с голосом библейского пророка усиливает сценическую репрезентативность произведения, вызывая ассоциации с фрагментами из старинной оперы или оратории. Если в первой части концерта отмечалась связь с арией *lamento* из оперы-*seria*, то во второй части ощутимо влияние патетической арии. Эпilog-послесловие воспринимается как внеличностные комментарии или песнопения древних, уходящие вглубь веков.

Библейское содержание — плач пророка Иеремии о разрушенном городе Иерусалиме, о бедствиях его жителей, о его былой славе и красоте — представлено обобщенно. В самом библейском тексте нет развитой фабулы, что обусловило

воплощение данной программы лишь в общем характере музыки. В нем содержится пять глав, но все они обладают примерно сходным содержанием, воссоздавая определенный круг размышлений и переживаний. Как показал анализ, композитор не стремится к полному формально-структурному соответствию (в Концерте только три части). Более существенным для него оказалось воплощение образно-эмоциональной, духовной атмосферы древнего текста.

Автор сумел создать оригинальную и самобытную концепцию, используя довольно простые средства, апеллирующие к историческому стилю эпохи барокко. На первый взгляд, соотношение канонического и эвристического здесь оказывается в пользу первого, что характерно для традиционных культур и для тех эпох в истории западноевропейской культуры, где инвенторство не являлось еще таким объектом фетишизации, каким оно стало в искусстве XX века. Обращаясь к прошлому, композитор реализует принцип «через прошлое — в будущее». Возвращаясь назад, он находит новые приемы и методы и реализует их в собственных концепциях. В этом и заключается новизна Концерта *Плач Иеремии* Д. Киценко, его своеобразие и отличие от большинства композиций XX века.

В заключение приведем слова самого автора: «Я не пытался написать концерт в классическом понимании. Трактовал альт скорее как певучий инструмент, со свойственным только ему тембром. Несмотря на то, что нынешние виртуозы достигли высокого мастерства игры на этом инструменте, я понимал, что в беглости инструмент уступает скрипке, отсюда и соответствующая трактовка. *Плач Иеремии* не есть иллюстрация библейского сюжета. Я воспользовался вечной темой для выражения собственного мироощущения и понимания событий. Хотел бы напомнить, что 1989 год был весьма драматичным для народа Молдавии. Позже противостояние в обществе вылилось в кровавые события, нам известные. Я не выступал в роли пророка, но, возможно, предчувствие всеобщей беды как-то отразилось и в музыке<sup>8</sup>».

И это верно, ведь художники всегда чувствуют тоньше и острее и могут выразить в музыке то, что невозможно выразить словами...

### Библиографические ссылки

1. БЕЛЫХ, М. *Заметки о полистилистике в музыке Д. Киценко*. S. 1., 2000. Рукопись из архива автора статьи.
2. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва: Музыка, 1988.
3. ЗЕЙФАС, Н. Concerto grosso в музыке барокко. В: *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1975, вып. 3, с. 379–406.
4. Трио-соната. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1991, с. 552–553.

<sup>8</sup> Из личной переписки с автором Концерта (05.05.2012).

## **РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

*RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GHENADIE CIOBANU:  
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI*

*RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GHENADIE CIOBANU:  
DRAMATURGY AND COMPOSITION FEATURES*

**АЛЕНА ВАРДАНИЯН,**

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În centrul atenției autoarei prezentului articol se situează Rapsodia-concert pentru pian și orchestră de Gh. Ciobanu — o mostră reprezentativă pentru evoluția genului concertant în componistica autohtonă. Autoarea oferă o analiză detaliată a Rapsodiei-concert, axându-se pe particularitățile limbajului muzical, ale dramaturgiei și compoziției lucrării examinate.*

**Cuvinte-cheie:** concert, rapsodie, structura tripartită, tratarea pianului

*The present article is a research dedicated to the Rhapsody-Concerto for piano and orchestra written by the Moldovan composer Gh. Ciobanu in 1984. The author offers a detailed analysis of this opus, underlining some aspects regarding the musical dramaturgy and composition, the musical language elements treatment.*

**Keywords:** concerto, rhapsody, three-part structure, the piano treatment

Первое сочинение Г. Чобану в жанре фортепианного концерта, датируемое 1984 годом, отличается наличием собственной концепции, которую важно проанализировать и сформулировать. Оговоримся сразу, что в трактовке основной идеи данного произведения существуют некоторые разночтения. Как утверждает Елена Мироненко, Рhapsодию-концерт отличают «сложность и глубина художественной концепции» [1, р. 29], в рамках которой «композитор предложил исследовать универс современной жизни во всей его сложности и разнообразии. Балансируя на грани антагонистических сфер, вовлеченных в ожесточенную борьбу добра и зла, герой в этой борьбе ищет собственную идентичность, а его финальный выбор сделан в пользу сил добра» [1, р. 29]. Тем самым исследователь подчеркивает этико-философскую проблематику произведения.

Эта трактовка перекликается (но не полностью совпадает) с мнением И. Чобану-Сухомлин. В своей статье автор пишет следующее: «В этом произведении наблюдается стремление обнажить пульс внутренней жизни современного человека через столкновение различных образных сфер. Подобная концепция, в общем традиционная для крупных сочинений симфонического жанра, решена автором довольно изобретательно. Основной конфликт в рhapsодии смещен на грани между разделами формы — между экспозицией и разработкой, контрастными эпизодами, каденцией и репризой, репризой и кодой» [2, р. 38].



Оба высказывания сделаны в конце 1990-х годов, как было бы естественным предположить, в результате общения с Г. Чобану. Сегодня же сам композитор, размышляя об этом сочинении, несколько по-иному расставляет акценты. Возможно, сказываются причины как субъективного, так и объективного порядка. Это довольно длительная историческая перспектива, 30-летний опыт сочинительства, накопленный композитором к настоящему моменту, личностная и жанрово-стилевая идентификация и эволюция Г. Чобану. С другой стороны, в этот исторический период произошло резкое изменение стилового и эстетического контекста самой композиторской практики. В своей трактовке Рапсодии-концерта сам композитор подчеркивает лиризм данного произведения, соединенный с ироничностью общей концепции. В ироничности он видит также некоторые предпосылки постмодернизма, о котором он еще не имел представления в период создания опуса, но к которому интуитивно тяготел уже в начале своей композиторской карьеры.

Композиционное мышление Г. Чобану основывается на общей трехчастности в рамках одночастной структуры, что говорит об известном претворении структурных закономерностей романтического концерта слитно-циклического типа. Напомним, что его Концерт №2 *Nostalgie pentru sărbătoare* (1988) также отличает одночастность, как утверждает Е Мироненко — крупнейший исследователь творчества Г. Чобану [3, р. 35], а Концерт для маримбы и симфонического оркестра, созданный через два десятилетия, в 2009 году, представляет собой, «одночастную партитуру, включающую восемь контрастных разделов» [3, р. 35]. Такую одночастность можно расценить как тяготение к свободной смешанной трактовке формы.

Еще одним компонентом формы представляется опора на сонатность, правда, следует сразу оговориться, предельно свободно трактованную. Первая тема концерта, выполняющая функцию своеобразной главной партии, основного образа в рамках сонатной **экспозиции**, генетически отдаленно связана с классическим или романтическим концертом. Ее отличает открытость и лиричность мелодики. **Главная тема** объединяет в себе два элемента. Первый строится на скачках в мелодии (например, нисходящая квинта в оркестровом проведении темы, широкообъемные интервалы чистой октавы, малой и большой сексты в фортепианной партии на с. 4). Второй элемент темы представляет собой хроматизированный секундовый ход с преобладанием мягко звучащих нисходящих секунд. В дальнейшем два этих интонационных комплекса станут ведущими в построении музыкальной материи Концерта.

Главная тема претерпевает значительное развитие благодаря использованию ритмического варьирования, добавлению длительностей, как у Прокофьева и Бартока, «захвату» разных регистров. Каждый раз эта широкая мелодия гармонируется аккордами кварто-секундового строения, приобретая более терпкое звучание. Этот тип гармонии, по утверждению композитора, произведен от модального строения самого тематизма. Одним из таких примеров можно считать выдержанные аккорды кварто-секундового строения в сопровождении (ц. 2, с. 7–8), которые сам Г. Чобану называет «диатоническими кластерами».

Модальная по своей природе, естественно льющаяся мелодика основных тем Рапсодии-концерта тщательно выстроена, как бы «сконструирована» композитором. Именно модальность определяет строение аккордики, в которой на первый план выходит кварто-секундовый принцип, то есть аккорды «собираются» из звуков, образующих мелодию, и, следовательно, мелодическая система как бы «зашифрована» в аккордах.

Зоны главной и побочной партий в данном произведении выявлены довольно чётко. **Побочная** тема (она проходит сначала у оркестра, потом в партии солиста) находится в той же лирической плоскости, что и главная, поэтому можно говорить о производном её характере. Здесь еще сильнее выявлены ритмические особенности, определенное рассогласование ритмического мышления. Вот как характеризует эту тему Г. Чобану: «если в партии оркестра есть ещё попытки держать ритмическую сетку, то партия фортепиано всё время ориентирована на уход от этого ритма. Ощущение ритма сохраняется благодаря очевидной трехдольности темы, отсутствию ритмической дискретности, наличию пульсации в шестнадцатых, а также присутствию определённой ритмической формулы, которая есть и в главной партии» [4]. К таким общим элементам можно отнести мягкий ритмический рисунок в трехдольном метре — четверть-половинная, общий для обеих партий и придающий теме грациозность и легкую дансантичность в духе хоры.

Подобно главной, побочная тема излагается первоначально в оркестре (со с. 12), в партиях деревянных духовых (1 и 2 кларнеты и флейты, где фольклорный генезис музыкального тематизма подчеркнут типичной мелизматикой. И. Сухомлин-Чобану пишет об использованном в Рапсодии-концерте приеме имитации «звучания народных и инструментов (флейта ассоциируется с флуером, фортепиано с цимбалами)» [2, р. 142]. Затем на ремарке *A piacere, molto rubato*, с. 16, побочная тема проводится в партии солирующего рояля. Здесь композитор усиливает мартеллатность, перкуссивные свойства звучания, свойственные игре на цимбалах. По утверждению же самого композитора,

перкуссивный характер этой темы говорит также о влиянии стилистики Б. Бартока. Фактурное развитие фортепианной партии идет путем применения удвоений, параллельных квинт, ритмического варьирования (например, ритмическое увеличение темы главной партии в ц. 2 в оркестре, о котором упоминает И. Сухомлин-Чобану) [2, p. 142].

Вслед за побочной появляется новый раздел — *Un poco rubato*, с. 24, развивающий идеи главной партии (этот раздел условно можно назвать зоной **заключительной партии**, построенной на материале главной). У фортепиано появляются пассажи шестнадцатыми нотами, сочетая лиричность и импульсивность, бодрость, упругость основной темы. Вариантная трансформация темы в фортепианной партии осуществлена путем ее сокращения, после чего начинается проведение тема у кларнетов (*un poco rubato*, с. 24), а затем в партии ксилофона и рояля. Ксилофон, дублирующий партию рояля, своим тембром усиливает скерцозные оттенки темы. В завершающем разделе заключительной партии у рояля наблюдается обыгрывание секундовых интонаций главной партии, а в пассажах виртуозного характера мелкими длительностями ярче выявляется импровизационное начало.

При проведении в **разработке** темы главной партии (начиная с ц. 6), она также симфонизируется, а ритмическая фигура «триоль восьмыми нотами – четверть» начинает играть главенствующую роль. Разработка имеет довольно сложную, комплексную структуру: здесь композитор использует прием интервенции, внедрения, переключения функций.

Разработка строится из трех своеобразных фаз развития, каждая из которых «прерывается» эпизодами. В 1 и 2 фазах разработки роль подобных эпизодов выполняют два соло саксофона (сначала, в ц. 10, в сопровождении фортепиано, а затем, на с. 51 — в солирующем изложении). Третья фаза основана на том же принципе интервенции, но уже в игру вступают другие «игроки» — это оркестр и фортепиано. Три интервенции оркестра прерываются тремя сольными каденциями рояля, тем самым драматизируя музыкальный дискурс. Рассмотрим разработку более подробно.

Со с. 41 начинается **первая фаза разработки**, выполняющая драматургически важную роль. Здесь доминирует триольность, происходит переключки разных инструментов на основе уже известной ритмической формулы, а инициативу перехватывают ударные инструменты. По словам композитора, это «как бы ответ группы неинтонируемых ударных ударным интонируемым: *timpani, tamburin*, тем ударным, что имеют точную высоту звука. Они словно пытаются сделать то, что было в партии рояля» [4], тем самым привносится элемент соревновательности, свойственный концертному жанру.

Следующий за этим раздел, который можно обозначить как **первый эпизод**, исполняется солирующим саксофоном (*Solo molto sentimentale*, ц. 10). Его можно считать маленькой каденцией для саксофона, в которой органично соединяются и лиричность, и перкуссивность, и ироничность, и пародийность. Вообще, весь Концерт проникнут духом пародии. В то время автор, по его собственным словам, пытался избавиться от идеологических и стилевых клише своего времени, ещё не зная, как это сделать. Ирония присутствует во всех темах, даже в главной теме, по-прокофьевски иронично-лиричной. Она звучит вроде бы возвышенно, но вместе с тем, чуть карикатурно, чуть отстранённо.

Тема саксофона *Molto sentimentale* является продолжением этого настроения: «вроде бы красивая тема, — отмечает автор, — а на самом деле — звучит как пережиток, анахронизм, наличествует лёгкое отстранение, даже издёвка<sup>1</sup>» (ремарка *ironica* даже выписана автором в партитуре). В музыке этого эпизода существует единовременный контраст лирической темы и ироничной. Ударность в духе моторики Прокофьева как средство передачи иронического авторского отношения трактуется Г. Чобану довольно своеобразно: перкуссивная сфера побеждает, в конце эпизода саксофон начинает играть *con nervosita*.

Еще одна инновация Г. Чобану, генетически восходящая к рапсодийной подаче материала, представляет собой наделение солирующей функцией оркестровых инструментов, что влечет за собой включение в партитуру их солирующих фрагментов. Здесь каждый инструмент может иметь такое выписанное *solo*, в зависимости от состава оркестра.

**Вторая фаза разработки** (с. 48, ц. 12) открывается выразительным оркестровым фрагментом, основанным на решительной теме, в которой главенствует не мелодическое, а ритмическое начало: и в партии рояля, и в партиях духовых инструментов композитор удачно использует довольно сложный ритмический рисунок на основе дуолей в моноритмическом изложении. В партиях струнных излагается более лапидарный и упрощенный ритмический рисунок, содержащий триоль. Не лишне напомнить, что этот важнейший конструктивный элемент Концерта появился впервые в заключительной партии экспозиции *Un poco rubato*.

Подчеркнутая перкуссивность, ритмическая акцентность этого фрагмента выгодно оттеняют появление **второго эпизода** — соло саксофона *senza metrum*. В нем комбинируются и узкообъемность, секундовые ходы в мелодии, украшенные мелизматикой квазифольклорного генезиса, и более широкие интервалы, производные от главной темы (восходящие и нисходящие скачки на чистую кварту и чистую квинту). Несмотря на краткие размеры, в каденции наблюдается драматизация музыкального

---

<sup>1</sup> Из беседы автора диссертации с композитором, которая состоялась в мае 2009 года.

дискурса (из мелодии как бы «вымываются» лирические интонации, им взамен приходят пассажи шестнадцатых, мотивное дробление, хроматические полутоновые тяготения). Не случайно и авторское обозначение *con nervozita*.

**Третья фаза разработки** состоит из чередования трех оркестровых разделов и трех фортепианных каденций. Г. Чобану доводит каденцию до определенного эмоционального накала и подключает оркестр; солист переводит дыхание — и следует новая волна. Таким способом преломляется атрибутивная для жанра концерта диалогичность музыкального развития. Необычность подобного решения состоит в том, что в таком качестве сольные каденции, как правило, не используются. Им отводится совсем иная функция, и оркестровые «силы» не вмешиваются в сольное высказывание, являющееся сферой безраздельного влияния солиста. Таким образом, композитор пересматривает функции каденции в музыкальной форме: если в классическом и романтическом концерте каденция, как правило, помещена на границу частей цикла либо разделов формы внутри части, то здесь она становится инструментом динамизации музыкальной формы, фактором музыкальной драматургии, роль которой состоит в активном влиянии на процессы развития музыкального материала.

**Первое оркестровое проведение** (с. 53, ц. 13) имеет синтетический характер с точки зрения тематизма: здесь интонации побочной темы органично связаны с триольностью заключительной темы. Следующая за ней **первая фортепианная каденция** (с. 56, *Presto*) объединяет интонации главной и побочной партии, но, благодаря приему вариантности, главная партия каждый раз звучит по-разному. Фактурные особенности каденции состоят преимущественно в совмещении графичных линий — расходящееся движение созвучиями в обеих руках фортепианной партии с преобладанием октавной и секстовой вертикали, а также мартеллатные приемы, которые композитор уже использовал во втором элементе побочной темы (*a piacere molto rubato*). Любопытным и необычным является то, что композитор лишь однажды на протяжении всей этой каденции использовал аккорд терцовой структуры (пять раз на *tenuto* повторяется аккорд *ми-ля-до-ми*), вся же остальная вертикаль строится на основе интервалов секунды, кварты, малой и большой сексты.

**Второе проведение** оркестрового материала (с. 57, ц. 14, *Presto*) в чем то-то строится по такому же принципу, что и соотношение первого оркестрового фрагмента с первой каденцией: остро ритмизованный музыкальный материал развивает идею триольного движения, оттеняя следующую каденцию солирующего рояля.

Во **второй фортепианной каденции** (с. 59, *Presto*) композитор динамизирует инструментальное высказывание путем привлечения интонационных элементов октавно-аккордовой фактуры. Здесь также объединяются первый элемент побочной темы (в том числе мягкий ритмический рисунок в духе хоры), триольные фигуры в обеих руках, изложенные уменьшенными октавами и производящие акустически диссонантный, «дразнящий» эффект. Справедливости ради скажем, что здесь аккордовость терцового строения используется более активно по сравнению с предыдущей каденцией, что обеспечивает большую плотность звучания по сравнению с интервальными «слоями», способствуя более многогранной трактовке солирующего инструмента.

**Третье проведение** музыкального материала, представляемого оркестром (с. 60, *Sempre espressivo*), очень лаконично и скупое по своему материалу: создается впечатление, что в этой схватке оркестровой массы и солирующего инструмента перевес на стороне последнего. Оркестровая партия низводится до исполнения отдельных аккордовых последовательностей, за которыми следует **третья фортепианная каденция** (с. 63, *Sempre marcato e accentuato*), заключительная в цепочке каденций разработки, разделяющая собственно разработку и репризу. В ней доминирующее значение приобретает мартеллатная фактура, обогащенная отдельными вкраплениями остинатности (кратковременные секстовые педали). Таким образом, все три каденции представляют собой три разные фазы единого музыкального потока, все они, по словам Г. Чобану, включают в себя «серии интонационных и фактурных элементов, заимствованных из предыдущих разделов: кластеры, триольные фигурации, интонации нисходящей секунды, с доминированием пуантилистической фактуры<sup>2</sup>» [4].

В **Репризе** Концерта (*Tempo del Comincio*, с. 65, ц. 16). Е. Мироненко подчеркивает черты танца, а И. Сухомлин-Чобану отмечает в побочной партии (ц. 18) используемый композитором прием «фактурно-динамического и тембрового прорастания» [2, р. 142]. **Кода** (*Giososo*, с. 72, ц. 19), по словам исследователя, представляет собой «танец в трехдольном размере, напоминающий сырбу, поддержанном ритмом аксак на большом барабане и тарелках» [1, р. 32].

На основании вышеизложенного аналитического материала можно сделать вывод, что в Рапсодии-концерте Геннадий Чобану значительно обновляет жанровые каноны концерта, предлагая индивидуальные решения, возникающие как на пересечении двух виртуозных жанров профессиональной академической традиции — концерта и рапсодии, так и на стыке различных композиционных структур и структурных логик.

---

<sup>2</sup> Из беседы автора диссертации с композитором, которая состоялась в мае 2009 года.

**Библиографические ссылки**

1. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.
2. СУХОМЛИН-ЧОБАНУ, И. Ранние симфонические сочинения Геннадия Чобану. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998, p. 140–170.
3. МИРОНЕНКО, Е. Концерт для маримбы и симфонического оркестра Геннадия Чобану в свете тенденций начала XXI века. В: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 33–39.

**CELE TREI CONCERTE PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE COARDE ALE COMPOZITORULUI OLEG NEGRUȚA**

THREE CLARINET AND STRING ORCHESTRA CONCERTOS BY OLEG NEGRUȚA

**NATALIA CHICIUC,**

masterandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**SERGIU MUȘAT,**

lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Deși genul de concert instrumental a apărut cu mai bine de 3 secole în urmă, în Basarabia acesta debutează abia prin anii '10 – '20 ai sec. XX. Astfel, posibilitățile evoluției sale s-au încadrat în limitele unui secol de existență. Printre compozitorii preocupați de acest gen se află Oleg Negruta, în palmaresul căruia găsim peste zece concerte. Trei dintre ele sunt dedicate clarinetului iar în articolul de față acestea urmează a fi supuse unei succinte analize.*

**Cuvinte-cheie:** concert instrumental, clarinet, compozitor, interpret, Basarabia, gen, formă, caracter.

*Although the genre of instrumental concerto appeared more than three centuries ago, in Bassarabia it began by the 10s –20s of the twentieth century. Thus, possibilities of its development were within the limits of a century. Among the composers who work in this genre is Oleg Negruta, in whose record we can find over ten concertos. Three of them are dedicated to the clarinet and in this article they will be the subject of a brief analysis.*

**Keywords:** instrumental concerto, clarinet, composer, performer, Bassarabia, genre, form, character.

În valoarea sa istorică și esența interpretativă, concertul instrumental poate fi considerat drept unul dintre cele mai importante și complexe genuri ale muzicii universale. În cei circa 300 de ani acesta a evoluat prodigios, în conformitate cu concepțiile epocilor, perfecționarea continuă a instrumentelor muzicale, îmbogățirea limbajului artistic. Apărut în secolul XVI în palmaresul compozitorilor italieni, apoi în cel al englezilor și germanilor, după care în întreaga Europă în secolul XVIII, în Basarabia evoluția genului de concert începe cu anii '10-'20 ai secolului XX. Apoi, „timp de câteva decenii acesta a parcurs o cale intensivă de dezvoltare: din perioada

formării sale, în anii '50, cea a acumulării maturității în a doua jumătate a anilor '60–'70, până la înflorirea adevărată, un fel de „veac de aur” în anii '80. De la începutul anilor '90 genul a intrat și continuă să se afle și astăzi în perioada de tranziție” [1, p. 731].

Dacă la începuturile sale în Basarabia genul de concert a debutat prin intermediul vioarei — *Concertele pentru vioară și orchestră* de C. Romanov, V. Onofrei, Șt. Neaga, D. Gherșfeld și V. Poleacov, mai târziu cercul instrumentelor solistice s-a lărgit din contul instrumentelor de suflat: trombon, corn, oboi, flaut, clarinet, nai ș.a. Printre primele astfel de exemplare se numără *Concertul pentru clarinet și orchestră* și *Concertul pentru trompetă și orchestră* de Al. Mulear, *Concert pentru doi interpreți la flaut* de Z. Tkaci, urmate apoi de *Concertul pentru clarinet și orchestră de cameră* de S. Buzilă, *Concertul tripartit pentru nai și orchestră de cameră*, *Concert pentru saxofon alto și orchestră de cameră* și *Concertul pentru trombon și orchestră simfonică* de B. Dubosarschi, *Concertul pentru oboi și orchestră de cameră* și *Concertul pentru trombon și orchestră de cameră De profundis* de D. Chițenco, *Concertele nr.1 și 2 pentru corn și orchestră de coarde*, *Concertul pentru trombon și orchestră simfonică*, *Concertul pentru trompetă și orchestră simfonică* și *Concertele nr.1, 2 și 3 pentru clarinet și orchestră de coarde* de O. Negruța, *Concertul pentru nai și orchestră de cameră* de T. Zgureanu.

La o analiză a listei creațiilor menționate, se observă că dintre toți compozitorii basarabeni, puțini sunt cei care au dedicat concerte instrumentale clarinetului: Al. Mulear, S. Buzilă, O. Negruța. Acest fapt poate fi motivat prin scurta istorie basarabeană de până la un secol a genului de concert, în general, și de apariția târzie a interpreților profesioniști la clarinet. Cu toate acestea, concertului clarinetistic i se prevede o existență durabilă și fructuoasă, cu atât mai mult cu cât există o solicitare crescândă din partea publicului, or concertul instrumental este „unul dintre cele mai importante genuri în muzica academică, realizând o situație comunicativă care contribuie la o mai bună înțelegere între compozitori și ascultători și, în acest mod, la rezolvarea problemei de supraviețuire a „muzicii serioase” în lumea contemporană” [1, p. 703].

Așadar, după cum am menționat anterior, există o scurtă listă de compozitori basarabeni preocupați de clarinet și de posibilitățile tehnice și expresive ale acestuia. Deși unii din ei îl preferă mai mult ca parte componentă a partiturii, alții îi închină lucrări în întregime. Oleg Negruța — reprezentant al generației născută între cele două războaie mondiale — este unul dintre compozitorii care prin întreaga sa operă muzicală, realizată printr-o evoluție rectilinie, demonstrează posibilitatea creării unor lucrări reprezentative, pe baza unui atașament constant la profesionalismul interpretativ basarabean. Cu toate că în debutul carierei sale componistice preferă instrumente solistice tradițional-clasice — vioara, violoncelul, pianul — spre sfârșitul anilor '80 începe să scrie pentru instrumente de suflat, în special pentru clarinet. Una dintre motivări este



doriința de a susține cariera solistică a fiului său Alexandru, acesta fiind clarinetist. Astfel, își fac apariția un șir de creații dedicate clarinetului, printre care și cele *trei Concerte pentru clarinet și orchestră de coarde* (1986, 1993 și respectiv 2009), pe care tatăl Oleg Negruța le dedică fiului Alexandru Negruța (chiar dacă acest fapt nu întotdeauna este menționat pe paginile lucrărilor).

*Concertul nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde* este unul din cele circa zece lucrări concertante ale compozitorului basarabean Oleg Negruța. Deși se pare, după o analiză a listelor cronologice a lucrărilor sale, că este prima creație apartenentă genului de concert (scrisă în anul 1986), aceasta demonstrează totuși o gândire muzicală destul de matură și un stil componistic bine conturat și pe deplin format, rezultând o lucrare ce denotă calități artistice și muzicale incontestabile. Se poate sublinia faptul că în acest concert autorul a reușit, printre altele, să îmbine cu succes caracterul epic cu cel liric. Și, cu toate că creația arată, mai ales în punctele de culminație, o certă tensiune dramatică, totuși dramatismul, și pasiunea — deși prezente în unele pagini ale *Concertului nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde* — nu sunt prea caracteristice structurii sale ideatice, de care, de altminteri, sunt aproape străine nostalgia și efuziunile lirice sau exteriorizarea puternică a unor sentimente.

Constatăm, cu referire la această lucrare, ideea unei arhitecturi tripartite de concert instrumental, după structura *Allegro–Adagio–Allegro* concepută încă de cel care aduce genul pe culmile sale istorice — Antonio Vivaldi — și însușită cu mici excepții de majoritatea compozitorilor, indiferent de epocă sau stil muzical. Deci, repartizarea după tempo a celor trei părți este una obișnuită. Astfel, partea I este un *Allegro con brio* a cărui primă temă se distinge de cantabilitatea celei de-a doua, partea a II-a — un *Andante cantabile* ce îndeplinește rolul centrului liric, dar și o Romanță a cărei structură este pe cât de simplă pe atât de convingătoare prin expresivitate, iar Rondo-ul final — un *Vivace scherzando* caracteristic pentru finaluri, reprezentând expresia unei bune dispoziții cu caracter jucăuș, pe alocuri liric. Cu un pregnant profil ritmic, acesta este inspirat din dansurile populare românești, dar îmbibat cu stilul improvizatoric al jazz-ului. Vădind o atenție sporită asupra disciplinării elementelor de scriitură, compozitorul transfigurează conținutul sonor în spirit propriu și în perfect acord cu sistemul său estetic, însă nerenunțând la clasicele trei părți contrastante prin caracter, tematism, ritm, tempo, formă, factură etc. Fiecare din cele trei părți are o construcție proprie, bine individualizată, variind între exactitatea formei de sonată a primei părți și libertatea tratării interioare celei de-a treia.

Interesul lui Oleg Negruța pentru literatura destinată clarinetului imediat după compunerea *Concertului nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde* se manifestă intens. Până în momentul anului 1993, în care compozitorul scoate la iveală cel de-al doilea opus concertistic, își fac apariția mai multe creații închinată clarinetului, printre care *Sextet în 3 părți pentru*

sufălători: flaut, oboi, clarinet, fagot, corn (1988), *Variațiuni pentru clarinet și orchestră de coarde* (1989), *Fantezie pe tema Rapsodiei de George Enescu pentru clarinet și orchestră de coarde* (1991), *Sonata nr.1 pentru clarinet și pian* (1992) ș.a.

Datorită gândiri muzicale și stilului componistic, *Concertului nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* ar putea face parte din fondul de aur al muzicii concertistice basarabene. O primă idee esențială în cadrul acestei creații inclusă în mănunchiul de *Concerte pentru clarinet și orchestră de coarde* a autorului se face remarcabilă la nivelul tiparului formal. Chiar dacă lucrarea poartă un evidențiat caracter de *jazz*, acest fapt poate fi justificat mai mult la nivelele ideatic, cel general compozițional și cel al succesiunii de tempo caracteristice unui ciclu concertistic (*repede-lent-repede*). Compozitorul individualizează întregul concept al ciclului de concert, abordând o serie de genuri de *jazz*, cum ar fi *Blues* sau *Swing*, însă nerenunțând la tradiționalele trei părți contrastante prin caracter, tematism, ritm, tempo etc. Unul dintre principiile de unitate a părților este cel de construcție tripartită, în fiecare dintre ele reliefându-se o revenire la inițial, altfel zis, se evidențiază o repriză. Succederea liberă a figurațiilor melodico-armonice, care lunecă rapid în ascendență și descendență în întreg spațiul sonor al instrumentului, dă naștere unor ecouri de improvizații instrumentale de *jazz*, îmbinate cu pasaje de o profundă imagine lirică. În concluzie, întregul *Concert nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* demonstrează faptul că inventivitatea și stilul autorului ating cote înalte, ceea ce pune direct mari probleme tehnice și de expresie în fața interpreților.

Compus în anul 2009, *Concertul nr.3 pentru clarinet și orchestră de coarde* este cea de-a treia creație de gen dedicată de Oleg Negruța clarinetului. După dimensiunile sale, lucrarea corespunde perioadei în care genul scurt este bine reprezentat, astfel încât este cel mai redus din cadrul trio-ului de concerte pentru clarinet. Proporțiile reduse ale lucrării condiționează o tratare mai specială la nivel morfologic, al constituirii formei interioare a părților.

Repartizarea celor trei părți este și aici una tradițională. Prima parte, lirică cu note *cantando*, se constituie ca o formă de sonată. De dimensiuni reduse, partea a doua este mai lentă, mai liniștită, în caracter *cantabile* iar forma — una tripartită cu Repriză. Finalul desemnează un caracter jucăuș, la conturarea căruia participă atât tempoul *Allegro vivace* cât și ornamentarea diversă a melodiei. Ca și în a doua parte, construcția muzicală se bazează pe o configurație tripartită. Deci, la fel ca și în celelalte două lucrări analizate, se observă o preferință cu precădere a formelor cu Repriză, ceea ce prezintă un principiu la nivelul căruia se poate observa unitatea ciclului. În general, primele două mișcări se disting prin cantabilitate și lirism de cea de-a treia, care este plină de vivacitate.

În urma prezentării succinte a celor trei concerte ale lui Oleg Negruța — *Concertul nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde*, *Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* și *Concertul nr.3 pentru clarinet și orchestră de coarde* — remarcăm măiestria compozitorului de a recurge la o paletă largă de elemente ale limbajului muzical și de a le utiliza astfel încât să reușească să reflecte prin intermediul acestora o gamă foarte variată de imagini muzicale, de stări afective și sentimente. Toate au fost posibile chiar dacă între anii compunerii celor trei lucrări — 1986, 1993, respectiv 2009 — există oarecare distanțe în timp.

Deși concertele lui Oleg Negruța nu pretind la descoperirea unor noi orizonturi — de regulă predomină trăsăturile tradiționale ale genului de concert — totuși sinteza cu elemente de *estradă* și *jazz*, tematismul atractiv și sincer și o permanentă energie emoțională juvenilă și firească contribuie la succesul lor pe scenă. Și, cu toate că din postura de ascultător este ușor perceptibil un concert al compozitorului Oleg Negruța, în cea de interpret se întâlnesc destul de multe dificultăți. În consecință, cele trei concerte reprezintă „un gen accesibil și apreciat de iubitorii de muzică pentru că, pe de o parte, transmite un conținut lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților” (2, p. 76). Probabil că acesta și este unul dintre motivele din care cele trei creații sunt aduse pe scenele muzicale doar de către cei mai virtuozii clarinetiști, din nefericire tot mai rar iviți în lumea muzicală profesionistă. Dacă ar fi să se stabilească un clasament din punct de vedere al nivelului interpretativ necesar și al dificultăților provocate de partituri, în frunte se află *Concertul nr.3 pentru clarinet și orchestră de coarde*, celelalte două aflându-se cu câte o treaptă mai jos, *Concertul nr.2 pentru clarinet și orchestră de coarde* și respectiv *Concertul nr.1 pentru clarinet și orchestră de coarde*. Cu toate acestea, fiecare dintre cele trei lucrări este una specială, așteptată și binevenită atât pentru ascultători, interpreți, muzicologi, cât și pentru însuși compozitorul Oleg Negruța.

### Referințe bibliografice

1. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 703–732.
2. BUGHICI, D. *Dicționar de genuri și forme muzicale*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
3. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
4. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. MENDEA, C. *Jazzul clasic: Istorie și legendă*. București: Paideea, 2001.
6. СПОСОБИИ, И.В. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1972.

## IV. Muzica de cameră

### ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ: МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ДОСОФТЕЮ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ

CÂNTĂRI UITATE: ÎNCHINARE MUZICALĂ LUI DOSOFTEI DE GHENADIE CIOBANU:  
CONCEPȚIE COMPOZIȚIONALĂ

FORGOTTEN SONGS: MUSICAL OFFERING TO DOSOFTEI BY GHENADIE CIOBANU:  
COMPOSITIONAL CONCEPT

**ПРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,**  
профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Articolul este dedicat specificului arhitectonic al ciclului vocal-instrumental „Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei” pentru bariton și ansamblu de cameră (flaut, clarinet, fagot, corn, două viole, violoncel și contrabas) de Gh. Ciobanu. La baza ciclului se află poezia religioasă biblică a mitropolitului moldav Dosoftei. Autoarea articolului cercetează manifestările contrastului, pe de o parte, și unității unor compartimente neomogene din punctul de vedere stilistic, ce constituie forma contrastantă compusă a lucrării, pe de altă parte. Aceste manifestări sunt privite sub aspectul continuării tradițiilor Barocului muzical, reprezentant al cărora este considerat mitropolitul Dosoftei. Gh. Ciobanu optează pentru versiunea poetică de o rară expresivitate a psalmului de pocăința (102), ce aparține iluministului moldav, urmând, în acest sens, calea versuitorului în ceea ce privește redarea stărilor interioare profunde, a frământărilor și durerilor sufletești. În același timp, investigațiile efectuate demonstrează faptul că compozitorul nu s-a limitat la un simplu comentariu muzical al poeziei biblice ci a pătruns în straturile și sensurile ascunse ale psalmului. Dialogurile dintre Baroc și contemporaneitate, tradiția bizantină și folclorul românesc, arta muzicală bisericească și tradiția populară, muzica vocală și cea instrumentală definesc forma acestei lucrări compuse din șapte compartimente contrastante.

**Cuvinte-cheie:** forma contrastantă compusă, muzica compozitorilor din Republica Moldova, comentariu la psalm, închinare muzicală, muzica memorială, lirica religioasă.

The article is devoted to the problem of compositional concept of the vocal-instrumental cycle "The Forgotten Songs: Musical Offering to Dosoftei" for baritone and chamber ensemble (flute, clarinet, bassoon, horn, two violas, cello and bass) by Gh. Ciobanu. The cycle is based on religious biblical poetry written by the Moldovan Metropolitan Dosoftei. The author of the article examines some manifestations of the contrast, on the one hand, and the unit of heterogeneous in terms of style compartments, which is composed in contrasting compound form, on the other. These manifestations are seen in the continuation of the Baroque musical traditions whose representative in the Moldovan land is considered Metropolitan Dosoftei, the author of religious poetry. Ghenadie Ciobanu opts for a poetic version of a rare expression of the repentance Psalm (102), belonging to the Moldovan illuminator, following, in this sense, the way of the poet regarding the expression of deep inner states, and spiritual turmoil and pain in the Romanian spirit. Meanwhile, the investigations revealed that the composer did not limit himself to a simple musical commentary of biblical poetry but penetrated the layers and hidden meanings of the psalm. The dialogues between Baroque and contemporaneity, the Byzantine tradition and Romanian folklore, the church music and the tradition of popular music, the vocal and instrumental music defined the form of this work as a composite of seven contrasting sections.

**Keywords:** contrasting compound form, music by the composers from the Republic of Moldova, commentary on psalm, musical offering, music memorial, religious poetry.

*Псалтирь св. пророка Давида (Psăltire a svîntului proroc David, pre limba rumînească, 1673)*, именуемая также *Псалтирь в стихах (Psaltirea în versuri)* молдавского митрополита Дософтея (Досифея, 1624–1693) — образец духовной поэзии, следующий литературным концепциям эпохи барокко в том, что касается стихотворных переложений религиозных текстов<sup>1</sup>. Насколько нам известно, поэтический текст митрополита Дософтея впервые в современной музыке была положен в основу произведения *Забывшие песнопения: Музыкальное приношение Дософтею (Cântări uitate: Închinare muzicală lui Dosoftei)* для баритона и камерного ансамбля (флейта, кларнет, фагот, валторна, 2 альты, виолончель и контрабас) Г. Чобану (1989). Текстом для сочинения Г. Чобану послужили строки из покаянного псалма 101 (102) в поэтическом переводе Дософтея<sup>2</sup>. Композитора, несомненно, привлекла магия библейской поэзии, ее метафорический язык, отшлифованный веками и в тоже время наивный, оригинальность результата «автохтонизации» канонического текста в этом авторском опусе молдавского просветителя.

Однако при всей чуткости в следовании духу библейской книги, Г. Чобану остается приверженцем современности в том, что касается выбора музыкального языка и композиционных средств для своего произведения. *Музыкальное приношение Дософтею* вполне вписывается в стилистические течения, характерные для румынской музыки последней четверти XX века, с одной стороны, так же как и в пейзаж современной музыки в Республике Молдова — с другой, обогащая ее качествами музыкального мемориала, посвященного в данном случае одному из величайших молдавских интеллектуалов прошлого.

Музыкальные версии поэтических псалмов эпохи Возрождения и барокко (например, М. Гомулки) претворяли текст в виде элементарной композиции силлабического песнопения в куплетной форме. Г. Чобану распределил избранные поэтические стихи Дософтея в два отрывка из 8 строк или 4 полустихий, которые образовали второй и шестой разделы произведения, характеризующегося семичастной архитектурой. Произведение Г. Чобану задумано как семичастная композиция в

---

<sup>1</sup> Среди предшественников митрополита Дософтея по стихотворным переложениям псалмов на европейские языки числятся французы Клемент Маро, Жан Калвин, Теодор де Безе и Жан Пассера, за которым следуют представители литературы английского, датского, шведского, немецкого, итальянского, испанского, чешского, венгерского барокко. Эти поэтические переводы, занявшие достойное место в литературном творчестве почти всех европейских стран XVII века, получили свое продолжение и в восточно-европейских православных странах. Помимо Дософтея, следует упомянуть стихотворные версии псалмов, выполненные греком Георгиосом Паламидисом и украинцем Симеоном Полоцким в *Рифмованной Псалтири* (1678). В центральной и восточной Европе наибольшую известность получил польский вариант стихотворного переложения *Псалтири*, принадлежащий перу известного поэта Яна Кохановского (Jan Kochanowski), изданной в 1577 г.

<sup>2</sup> Источник текста: [1, с.148–150].

контрастно-составной форме, где центральное положение занимает изоритмический раздел (см. схему). Естественно было бы предположить наличие осевой симметрии и концентрического принципа расположения материала, однако композитор не воспользовался этой возможностью. Зато более явно проступают признаки органичного следования стилистическим принципам барокко, среди которых контрастность тематизма и характерность образов занимает немаловажное место <sup>3</sup>. Большая доля импровизационности в третьем разделе (*libero improvisato* — ремарка композитора), завершающемся алеаторически (20 секунд *senza metrum* у двух альтов), — также может рассматриваться как воссоединение традиций барокко и современности.

Семь частей сочинения, следующих друг за другом без перерыва, представляющих собой сочетание строгих и свободных по структуре разделов, складываются в контрастно-составную форму. Благодаря относительной замкнутости составных частей и разделительно-синтаксической роли пауз (в большинстве случаев — генеральных) между ними, произведение предстает как свободно построенный сюитный цикл. Напомним, что истории музыки известны два типа контрастно-составной формы: слитно-циклический и нециклический. *Забывшие песнопения* относятся скорее к первому типу, благодаря разнохарактерности эпизодов: двух вокальных (псалмовых) и пяти инструментальных: пролога к псалму (его инструментальной версии), свободно-импровизационного (трехчастного по строению), жанрового изоритмического, выделяющегося своей регулярной и акцентной ритмикой, гетерофонно-полифонической версией пролога перед возвращением псалма, и эпилога (см. схему). Идея циклизации особенно ярко проявляет себя с началом третьего раздела, вводящего контрастный жанровый материал инструментального наигрыша с танцевальными элементами, обособленного не только в ладовом, метроритмическом, тематическом, но и структурном отношении. Аналогичным образом обособлен и изоритмический эпизод. В то же время отсутствуют признаки нециклической формы, такие как монотональность для всех разделов (тональное единство), единый темп.

Основным фактором единства оказывается псалом, что проявляется как на интонационно-тематическом уровне, так и в драматургическом решении произведения Г. Чобану. Во-первых, объединяющим средством являются лейтинтонации и их вариантность; благодаря краткости и немногочисленности ведущих мотивов, а также следованию принципу автолимитации интонационно-тематическая концентрация в

---

<sup>3</sup> Справедливости ради заметим, что музыкальная концепция псалма также предполагала паузы в пении, заполняемые инструментальными интерлюдиями (иногда прелюдией и постлюдией) как моментами сольной игры на инструментах, чередуемой с аккомпанированным пением псалма. См., например, [2, с. 111–113].

*Забывтых песнопениях* настолько велика, что позволяет поставить вопрос о монотематической трансформации, в том числе и благодаря жанровому переосмыслению ключевых интонаций. Во-вторых, инструментальный пролог-предвосхищение (пре-псалом) к псалму, сам псалом, его возвращение и инструментальное заключение (пост-псалом), образуя арочную конструкцию, «держат» не только архитектуру работы, но и ее трехэтапную драматургию: монолог – действие – монолог. Драматургическая идея может быть осмыслена и как исповедальность – действенность – исповедальность, текст (пре-псалом и псалом) – контекст (объективно-жанровая сфера) – текст (псалом и пост-псалом).

#### Формообразующие признаки *Забывтых песнопений* Г. Чобану

##### Контрастно-составная форма (слитно-циклическая)

1. Многосоставность (7 разделов).
2. Контраст темпов (*Andante quasi Adagio; Andante espressivo. Sempre tranquillo; Libero improvizativo (quasi Allegretto); Allegro moderato; Andantino con moto. Piu animato; Andante; Andante allentato*).
3. Контраст семантических модусов (медитативность – действенность – медитативность).
4. Контраст субъективно-личного высказывания и объективной жанровости (субъективность речитативно-повествовательного псалма, жанрово-объективные танцевальные эпизоды) как драматургическая идея.
5. Жанровый контраст (квази-псалмодия, медитативная лирика, танцевальность, инструментальная импровизация).
6. Ладовый контраст.
7. Контраст вокальных, вокально-инструментальных и инструментальных эпизодов.
8. Контраст исполнительских средств (вокальное соло, инструментальное соло, голос с аккомпанементом инструментального ансамбля, ансамбль).
9. Фактурный контраст (монофония — вокальная и инструментальная, гетерофония — монодия с исоном, контрастная полифония, свободно-имитационная полифония).
10. Относительная структурно-синтаксическая замкнутость разделов.
11. Темпоральный контраст: длящееся, стремящееся выйти за пределы строгой пульсации время исповеди (область псалма) и тщательно вымеренное время — стихия ритма (изоритмический эпизод).

12. Метроритмический контраст: регулярно-безакцентная, регулярно-акцентная (*Allegretto moderato* – giusto-silabic), нерегулярно-акцентная — переменная (*Libero improvisativo* – aksak).
13. «Венок» простых форм (вариантная строфичность псалма, трехчастность, остинатность).
14. Разнообразии интонационно-тематической сферы (византийская монодия, танцевальность фольклорного типа, инструментальные наигрыши и сигналы, религиозный псалм).
15. Наличие интонационно-тематических связей между разделами (лейтинтонации — *lamento* и кварто-квинтовый сигнал, реминисценции, ладотональные переключки).

Идея разнообразия, воплощенная в произведении Г. Чобану, может быть трактована не только как манифестация музыкально-драматургического принципа барокко, но и как проявление *балладности*<sup>4</sup>. Произведение Г. Чобану приближается по своей музыкально-поэтической форме к жанру лэутарской баллады, именуемой нередко также песней стариков. Исследователями румынского фольклора отмечается известная близость и взаимовлияние дойны и баллады, особенно в том, что касается формообразования. Жанр баллады, отличаясь большой эластичностью благодаря своей многовековой истории, позволяет объединить различные музыкальные пласты: архаические узкообъемные попевочные структуры и романсовую распевность, простейшие ритмо-синтаксические структуры парной периодичности и варьированную строфичность, эпический речитатив, инструментальную импровизацию с ориентальным оттенком и танцевальные мелодии. Инструментальное сопровождение баллады играет немаловажную роль, инструментальные эпизоды, прославляющие музыкально-поэтические разделы, выполняют драматургическую функцию циклизации, реализуя идею объединения и контраста.

Как и его фольклорный прообраз, произведение Г. Чобану открывается инструментальным вступлением нарративного, и в то же время квази-импровизационного характера, форма которого отличается большой свободой<sup>5</sup>. С точки зрения тематизма, эта

---

<sup>4</sup> В данном случае мы понимаем «балладность» не столько как конкретный лиро-эпический жанр (собственно баллада, тем более романтическая), сколько как принцип лиро-эпического повествования, порождающий контрастную композицию, которая отличается некоторой фрагментарностью. Здесь более уместны ассоциации с народными эпическими жанрами.

<sup>5</sup> “Instrumentului i se acordă o lungă parte introductivă cu caracter improvizatoric, ale cărui motive nu coincid cu ale melodiei baladei propriu-zise. Această parte este comparabilă cu introducerea instrumentală (taxâm) din balada clasică daco-română în care, însă, viitoarele rânduri melodice ale recitativului epic sunt mai precis conturate” — отмечал известный румынский фольклорист, проф. Георге Опря в своем исследовании о фольклоре меглено-румын Черны (южно-дунайского региона — см. [3]).



инструментальная прелюдия медитативного характера, генерируя основной интонационный фонд всего произведения, все же относительно независима от музыкально-текстовых «врезок», как уже упоминалось.

Фоновое созвучие раздела — двойной исон. Тембр высоких флажолетов контрабаса (*fis*<sup>1</sup>) и виолончели (*cis*<sup>3</sup>) на *p* при ремарке *dolce*, призван не только создать атмосферу абсолютного покоя и тишины, но и, по словам композитора, передать эфемерный образ пламени свечи. Начальный мотив «баллады» у кларнета в высоком регистре отличается мелодичностью. Несмотря на сигнальную природу второго лейтмотива, в общем профиле мелодической линии преобладает нисходящее движение, точнее, медленное ниспадание, сменяемое таким же медленным, но упорным подъемом.

Этот пред-псаломный раздел обладает всеми признаками медитации<sup>6</sup>. В частности, Е. Чигарева приводит некоторые существенные признаки медитативного состояния в музыке: «концентрация на одной мысли», «апроцессуальность» течения музыки, статика, иногда «динамичная статика» — непрерывное движение, которое не приводит к качественным изменениям», «медленный темп, разреженность музыкального времени, а часто и музыкальной ткани (иногда подчеркивание крайних регистров, особенно — верхнего...» [4, с. 110]. А описание начала Гимна № 2 А. Шнитке, колорит которого музыковед характеризует как «отрешенно-мистический» [5, с. 15], удивительным образом соответствует свойствам сочинения Г. Чобану: темп *quasi Adagio*, «фактура разреженная, участвуют только два инструмента — контрабас и виолончель. Функции их не разделены — перед нами как будто один сумрачный, архаичный тембр, лишенный типичного для струнных тепла...». «Призрачный, «флейтовый» тембр высоких флажолетов вполне отвечает художественной задаче — передать чувство растворения в вечности, вознесения» [5, с. 15–16]. Активизация мелодического движения в заключительном построении (взлет на большую сексту и трехкратная мелодическая анакруза, мажорный характер параллельного лада) в принципе не меняют общего эпического тонуса первого раздела *Забывтых песнопений*.

Второй повествовательный раздел — псалом, — не вносит принципиально нового ни в характер мелодического изложения, ни в образный строй музыки. Благодаря симметричности общей композиции *Забывтых песнопений*, возникает арка между первым и последним разделами сочинения, а также между псаломными частями. Именно эти разделы, определяющие собой «лицо» *Музыкального приношения* Г. Чобану, позволяют

---

<sup>6</sup> Понятию медитации как особого духовного акта и медитативности как определенного художественного качества на основе религиозно-философских идей в современной музыке посвящены работы Е. Чигаревой. См., в частности, [4, 5].

поставить вопрос о музыкальных средствах, придающих сочинению повествовательный характер. К таким средствам может быть причислена манифестация разного рода асимметрии и нерегулярности: неодинаковая длина фраз, но укладывающаяся в общий восьмидольный метр, преодоление метрической регулярности благодаря свободному ритму, приближающемуся к ритмике *parlando-rubato*, элементы мелизматике, элементы речитативности, краткие фразы, фразы широкого дыхания не отсутствуют совсем, но малочисленны. Складывается впечатление, что с помощью перечисленных выше приемов композитор стремится сгладить регулярность поэтической структуры текста, интегрировать поэзию в лиро-эпическую музыкальную прозу. Упомянутые особенности музыкального письма в произведении Г. Чобану обеспечивают очень сдержанный характер музыки, монодийность большинства разделов, и вокальных, и инструментальных. Музыка отличается внутренней углубленностью, погруженностью в свой внутренний мир — качества, свойственные интровертности как психологической характеристики самоуглубленной личности, что полностью соответствует содержанию псалма.

Инструментальные разделы, наоборот, отличаются объективно-жанровым характером. Отметим ритмическое богатство третьего раздела со свободной, прихотливой ритмикой, при варьированной периодичности синтаксических построений, использование мелизматике, строго рассчитанную игру в четвертом разделе при простейших, «минимальных» попевах песенно-танцевального характера. В такой многослойности драматургического замысла можно усмотреть отголоски концепции трехмерности человеческой личности — принадлежности его трем мирам — физическому, душевному и духовному. По крайней мере, не вызывает сомнения, что *Забывтые песнопения* выросли из духовного текста, преподнесенного со сдержанной экспрессией и в то же время с душевной теплотой, а круг образных ассоциаций, связанных с сочинением, хотя и демонстрирует смещение в сторону архаики, не исключает и тональные признаки, имитационно-каноническую технику, фольклорные черты и т.п., объединяемые монодией как стилистическим ориентиром и конструктивной идеей.

Обращают на себя внимание небольшие связки и интермедийные участки: *allarg.*, *libero* после генеральной паузы, между первым и вторым разделом), до (*senza metrum*, ансамблевая каденция) и после центрального четвертого раздела (*poco ritard.*), которые не только придают эластичность строфам, но и находят свою аналогию в соответствующих разделах фольклорных образцов баллады с усилением нарративности, где происходит переход от музыкально-поэтического повествования к вербальному. Такие врезки вносят

свой вклад в разнообразие музыкального материала, оживляя общий ход музыкальных событий.

Упомянутые черты свидетельствуют о том, что в произведении Г. Чобану проявилась такая важная стилистическая составляющая как воссозданный фольклор (или в терминах современной румынской терминологии «воображаемый фольклор»). Своим произведением Г. Чобану еще раз подтвердил, что национальный характер произведений искусства не обязательно обеспечивается прямым цитированием. Сошлемся на мнение Лучиана Благи, который, размышляя о связи этнографии и авторских произведений искусства, привел пример творчества Бартока<sup>7</sup>.

Охарактеризованные выше особенности музыкального языка *Забывших песнопений* Г. Чобану позволяют поднять проблему контекстуализации, т.е. переосмысления старых формул в новом контексте, которую пришлось решать композитору в своем произведении. Прделанный нами анализ *Музыкального приношения Дософтею* позволил сделать вывод, что Г. Чобану пошел по пути синтетизации и «национализации» европейского лексикона: барочные, византийские, фольклорные, современные модели, духовные и светские, оказались перемешанными в одном произведении вполне в духе европейского мультикультурализма конца XX века.

Сочинение *Забывшие песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* Г. Чобану относится, несомненно, к разряду программных композиций. Напомним, что текст псалма не охватывает все сочинение, которое по характеру образов стоит близко к сонатно-сюитным циклам эпохи барокко. Однако, несмотря на использование библейского текста в поэтической версии молдавского иерарха и стилистически определенную музыкальную интерпретацию псалма, благодаря которой тонкие библейские ассоциации, символы, аллюзии насквозь пронизывают партитуру сочинения Г. Чобану, программность произведения не связана с фабульностью, то есть развитием какого-либо сюжета. Композитор выстраивает временную проекцию, приближая «Забывшие песнопения» к программным инструментальным жанрам эпохи барокко.

---

<sup>7</sup> Как известно, искусство композитора, широко использовавшего румынские мотивы в своем творчестве, оставалось венгерским по своей сути. Этот вывод нашел свое выражение в следующей констатации поэта: «Бела Барток не смог выйти из закрытого совершенного круга собственной личности, полностью детерминированной в этническом смысле многочисленными бессознательными склонностями. Следовательно, национальный характер произведения искусства — это фатальность, и он не достигается сознательным программным использованием некоторых элементов внешней культуры, этнографической природы» — (перевод наш — И.Ч.-С.). («Bartók Béla n-a putut să evadeze din cercul perfect închis al propriei personalități, etnic deplin determinată prin atâtea și atâtea înclinări inconștiente. Naționalitatea unei opere e deci fatalitate și nu se obține prin utilizarea conștientă și programatică a unor elemente de cultură exterioară, de natură etnografică») [6].

Оперируя исонами, монодией, респонсорными переключками инструментов (3-й раздел), и др., т.е. некоторыми звуковыми формами богослужебного пения, композитор, тем не менее, идет дальше музыкального комментария на библейский текст. Не отказываясь от *выражения* содержания псалма, чему способствует музыкальная риторика, композитор помещает его в широкий контекст, благодаря контрастно-составной форме. Ему не только удалось организовать диалог эпох — барокко и современности, но и благодаря особенностям музыкального языка представить срез сакральности, более древней, чем христианство. В то же время, как известно, само смешение языков, стилей и жанров является одним из ведущих художественных принципов эпохи барокко. Византийское по общему тону, барочное по типу композиции, сочинение Г. Чобану, уходящее корнями в молдавскую архаику, обнаруживает органичный синтез, свойственный лучшим образцам современной музыки. Тем самым, *Забывшие песнопения* могут рассматриваться и как современная творческая рефлексия на такую важную проблему, как взаимоотношения церковного, профессионального искусства с народной музыкальной традицией.

Ряд внешних признаков дают нам основание рассматривать сочинение *Забывшие песнопения: Музыкальное приношение Дософтею* Г. Чобану, предназначенное для концертного исполнения, в ряду таких больших работ XX в., как *Симфония псалмов* И. Стравинского, *Псалмы Давида* К. Пендерецкого, *Канон покаянный* А. Пярта, *Стихи покаянные* и *Концерт для хора* А. Шнитке. Во-первых, основой сочинения Г. Чобану стал фрагмент библейского текста из Псалтири пророка Давида в поэтической версии митрополита Дософтея. Во-вторых, поскольку композитор не использовал литургическую мелодию, данное произведение не может считаться обработкой, переложением, сочинением в технике *cantus firmus*, музыкальным парафразом на псалом. Выполненный анализ обнаружил, что художественные достоинства произведения связаны не с конфессиональными интересами композитора, а с его духовно-философскими исканиями. В-третьих, как и упомянутые выше работы, *Музыкальное приношение* Г. Чобану относится к разряду свободных авторских композиций на библейскую тему<sup>8</sup>, то есть к обширной области духовной музыки XX века. Несомненно, композитор пошел дальше простого переложения библейской поэзии на музыку, экспрессивные духовные вирши Дософтея стали для него в полной мере *смыслопорождающим* текстом, вызвавшим формирование цельной музыкальной концепции на основе авторских «комментариев на полях» Давидовой псалтири.

---

<sup>8</sup> По классификации Н. Гуляницкой: [7].

## Библиографические ссылки

1. DOSOFTEI. *Opere poetice*. Selecț., coment. și postf. de P. Balmuș. Chișinău: Literatura Artistică, 1989. Ed. cu grafie chirilică.
2. КОЛЯДА, Е. *Музыкальные инструменты в Библии*. Москва: Композитор, 2003. ISBN 5-85285-646-0.
3. OPREA, Gh. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 2. București: Almarom, 2000. ISBN 978-973-9403-42-9.
4. ЧИГАРЕВА, Е. Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г.Нарекаци: К проблеме медитативной концепции. В: *Музыкальное искусство и религия*. Москва, 1994, с.104–117. ISBN 5-7196-0346-8.
5. ЧИГАРЕВА, Е. Ощущение бесконечно продолжающейся жизни. В: *Советская Музыка*, 1991, №9, с.13–19.
6. ВЛАГА, L. Etnografie și artă. In: *Cuvântul*, 1925, 18 noiem.
7. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва: Языки славянской культуры, 2002. ISBN 5-94457-008-3.

Г. ЧОБАНУ ЗАБЫТЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ  
(МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ ДОСОФТЕЮ)

## СХЕМА

| Части                                   | I   | II   | III  | IV  | V   | VI                                  | VII               |
|---|---|--|--|---|---|-------------------------------------|-------------------|
| Темп                                    | ANDANTE QUASI ADAGIO  | ANDANTE ESPRESSIVO. SEMPRE TRANQUILLO            | LIBERO IMPROVIZATIVO (QUASI ALLEGRETTO)                  | ALLEGRETTO MODERATO                         | ANDANTINO CON MOTO. PIU ANIMATO           | ANDANTE                             | ANDANTE ALLENTATO |
| Форма                                   | A   | B  | C<br>c-f-c   | D   | A <sub>1</sub>                            | B <sub>1</sub>                      | A <sub>2</sub>    |
| Содержание разделов                     | Пролог  | Псалом   | «Роговая музыка»   | Изоритмический раздел                       | Гетерофонно-полифоническая версия пролога | Псалом                              | Эпилог            |
| Тематизм (лейт-мотивы, риторич. фигуры) | <i>lamento</i> , вздоха, поклона и др., сигнальная попевка, | фигура поклона, <i>lamento</i> , <i>anabasis</i> | кварто-квинтовые кличи, фигура поклона, <i>katabasis</i> | <i>circulatio</i>                           |   | <i>lamento</i> , сигнальная попевка |                   |
| Инструмент. состав                      | инстр. ансамбль   | псалом   | инстр. ансамбль  | инстр. ансамбль                             | инстр. ансамбль                           | псалом                              | инстр. ансамбль   |
|   | cl/vlc/c-b  | Bariton/<br>cl<br>Bariton/<br>fl                 | fag/ fl  | fl/ cl/ fag/<br>cor/ /vle 1, 2/<br>vlc/ c-b | fl/ cl/ fag/ cor/<br>/vle 1,2/vlc/<br>c-b | Bariton solo                        | fl/ cl/ vlc       |

**В. ПОЛЯКОВ. ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО  
ПАМЯТИ С. ПРОКОФЬЕВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**TREI PIESE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN MEMORIA LUI S. PROCOFIEV  
DE V. POLEACOV: ESEU ANALITICTHREE PIECES FOR VIOLIN AND PIANO IN MEMORY OF S. PROKOFIEV  
WRITTEN BY V. POLEACOV: ANALITICAL STUDY**ОЛЬГА СИГАНОВА,**преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, г. Тирасполь

*În acest articol autoarea examinează cele Trei piese pentru vioara și pian În Memoria lui Serghei Prokofiev semnate de compozitorul moldovean V. Poleacov, din punct de vedere al reflectării conceptului memorial.*

**Cuvinte-cheie:** piese pentru vioara și pian, genul memorial, În Memoria lui Serghei Prokofiev

*In this article the author examines Three pieces for violin and pianoforte In Memory of S. Prokofiev, written by the Moldovan composer V. Poleacov, from the point of view of reflecting the memorial concept in this work.*

**Keywords:** pieces for violin and piano, memorial genre, in memoriam of S. Prokofiev

Три пьесы для скрипки и фортепиано *Памяти С. Прокофьева* Валерий Поляков написал в 1962 году. После успешной премьеры данное сочинение прочно вошло в учебный репертуар. Не являясь центральным в обширном и разнообразном творческом наследии композитора, оно, тем не менее, привлекает индивидуальным отражением мемориального замысла. Три пьесы — *Гавот*, *Вокализ*, *Новеллетта* — объединены общим заглавием *Памяти С. Прокофьева*. Мы не располагаем дополнительными данными касательно идеи посвящения, но предлагаем расценивать это сочинение как дань памяти одному из самых светлых и в то же время ироничных композиторов XX века. Нужно отметить, что психологические портреты обоих авторов имеют сходные черты. В. Поляков был достаточно колоритной личностью, воздействие которой постоянно испытывали работавшие рядом с ним коллеги. Высоко эрудированный, остроумный оратор и искусный полемист, он всегда очень четко и прямолинейно выражал свое отношение к тому или иному явлению. Остановимся отдельно на каждой пьесе.

В *Гавоте* В. Поляков цитирует не жанр старинного танца с его задорным, живым моторным движением, а тот гавот, каким его услышал С. Прокофьев в XX веке. Общеизвестно, что многие современные композиторы в неоклассицистский период своего творчества обращались к танцевальной музыке XVII-XVIII веков. Для С. Прокофьева, особенно привязанного к этому танцу, все его гавоты (по наблюдению В. Дельсона) были «наваяны си-минорным *Гавотом* Баха» [1, с. 43]. Обращался композитор к танцу в разные

периоды своего творчества. Достаточно упомянуть *Гавот соль-минор* из *Десяти пьес для фортепиано* op. 12, *Гавот* в *Классической симфонии* op. 25, который намного позже в более развернутом виде войдет в балет *Ромео и Джульетта* (I д., 2 карт.). В форме классического пятичастного рондо написаны еще три гавота: *Гавот № 3 (fis-moll)* из op. 32 для фортепиано, *Гавот (d-moll)* из балета *Золушка* и *Гавот (Es-dur)* из *Музыки к трагедии Гамлет* op. 77.

В. Поляков, не используя прямых цитат, создает устойчивую аллюзию на стиль С. Прокофьева. Кроме цитаты жанра, цитируется и форма сочинения — то же классическое пятичастное рондо **A B A<sub>1</sub> C A<sub>2</sub>**. Но выбор инструментального состава В. Поляков оставляет за собой — скрипка и фортепиано. Напомним, что гавоты у С. Прокофьева написаны либо для фортепиано, либо для симфонического оркестра.

После двух с половиной тактов сольного вступления (согласно жанровой модели, гавот написан в четырехдольном размере с затактом от третьей доли) начинается рефрен. Скерцозно-шаловливая тема, не лишенная оттенка танцевальности, напоминает многие страницы детской музыки С. Прокофьева. В ней удачно сочетаются озорные скачки, подчеркнутые паузами, с плавностью мелодического движения. Расширенная тональность, подкрепляемая пикардийской тонической терцией (*g-gis*) в мелодии уравнивается по-прокофьевски четкими и ясными кадансами ( $D_7^{\#7}$ -T). Особое изящество звучанию придают морденты, трели и мягкие закругленные окончания. Характерная для рефрена двухчастная репризная форма при втором проведении (**A<sub>1</sub>**) усекается до одного предложения, что является вполне типичным для формы рондо.

Оба эпизода призваны не столько внести контраст к основной танцевальной теме, сколько оттенить её. В эпизоде **B** весь энергетический потенциал концентрируется в кратком мелодическом обороте в партии солиста, положенном в основу хроматического секвенцирования. В роли аккомпанемента выступает равномерное движение восьмыми по аккордовым тонам у фортепиано, усиливая впечатление постоянного движения. При этом можно уловить скрытую мелодию, которая прослушивается в верхнем голосе партии сопровождения.

В эпизоде **C** В. Поляков близок к воплощению таких страниц лирики С. Прокофьева, как танец Джульетты и Париса из средней части *Танца рыцарей* балета *Ромео и Джульетта*. Состояние парения, некой отрешенности достигается поступательным движением звуков мелодии в верхнем регистре с вуалированными сильными долями. Октавный контрапунктирующий мелодизированный голос сопровождения берет на себя функцию подвода к кульминации и собственно

кульминации. При явном доминировании до-диез минора на всем протяжении эпизода, остановка на его субдоминанте размыкает границы этого 13-тактового построения.

Появление основной темы *Гавота* знаменует заключительное проведение рефрена. Вернув свой первоначальный объем в 16 тактов, она несколько преобразилась. Порученная партии фортепиано, тема продублирована октавами; ее звучание в более высоком регистре приобретает хрустально-серебристую окраску. В сопровождении на смену вертикальным гармоническим комплексам приходят подвижные шестнадцатые. Заключительный такт содержит красочный политональный аккорд *ais/gis*, реализует идею прокофьевской вводнотоновости при его разрешении, однако побеждает ясность плагальной каденции *a – E*.

История вокализа как чего-то большего, чем специального упражнения для голоса без слов, и обладающего художественной образностью в русской музыке, связана с именами М.И. Глинки и С.В. Рахманинова. В XX веке в виде вокализа написан *Концерт для голоса с оркестром* Р. Глиэра.

Есть подобное сочинение и в творчестве С. Прокофьева под названием *Пять песен без слов* для голоса с фортепиано ор. 35. Они были закончены в Калифорнии во время концертного турне композитора по Соединенным Штатам в 1920 году. Песни оказались трудными и вошли в репертуар немногих певиц. Зато широкую известность завоевало их авторское переложение для скрипки с фортепиано *Пять мелодий* ор. 35-бис, выполненное в 1925 году. С. Прокофьев полностью сохранил характер музыки, и даже отдельные детали фактуры. Из всех песен особо отметим вторую, которая наиболее соответствует канонам жанра своей нежной, задумчивой, очень пластичной и выразительной мелодией, ясной диатоничностью. Вокальная линия находится на первом плане, и фортепианное сопровождение сливается с ней в одно целое.

По-видимому, именно она явилась прототипом *Вокализа* В. Полякова. Произведение последнего как сквозь призму отражает авторское восприятие музыки С. Прокофьева. Оно своего рода живое впечатление, музыкальный “след”, оставшийся в сознании молдавского композитора. Поэтому неудивительна такая большая общность между пьесами, как в содержательном, так и в конкретно-выразительном аспектах.

И *Мелодия*, и *Вокализ* (для удобства будем ориентироваться на скрипичный вариант песни С. Прокофьева) погружают в мир лирической объективности, строгой возвышенной созерцательности, цельный в своем образном выражении. Этому немало способствует обращение к одинаковому ансамблю исполнителей — скрипка и фортепиано, выбор “простой” ля-минорной тональности, медленный темп (*Lento* и *Grave*



соответственно), двухдольный размер, стройность трехчастной формы. У С. Прокофьева, однако, границы частей обозначены сменой ключевых знаков (*cis-moll / a-moll*) и темпа (*poco più mosso*), что несколько выделяет более оживленную, с оттенком танцевальности среднюю часть из общего лирического контекста. В произведении В. Полякова нет такого явного разделения, но каждая часть замыкается в основной тональности.

Роднятся и трактовки репризных частей в обеих пьесах. Так, у С. Прокофьева решение найдено в виде ослабленной репризы, тихого заключительного послесловия с возвращением в основную тональность, тогда как в сочинении В. Полякова третий раздел предстает полноценным завершением, органично соединившим в себе музыкальный материал двух предыдущих частей. Остановка мелодии на терцовом тоне тонического трезвучия с секстой оставляет ощущение недосказанности, недопетости.

Помимо столь очевидных сходных примет, есть и иные общие моменты в музыкальной ткани сочинений. Рождению мелодии *Вокализа* предшествует строгое в своем аккордовом изложении вступление. Нисходящий фригийский оборот в объеме двутакта задает всему произведению характер мерного, без ритмических перебоев, движения. А его пятикратное повторение в неизменном виде в начале произведения и затем по ходу развертывания музыки соответствует традициям жанра вариаций на *basso ostinato*.

Сама мелодия представляет собой интересный интонационный сплав. Как будто из ниоткуда появляется и постепенно вырастает строгая диатоническая тема. Ее волнообразный характер развития сочетает остановки на месте с ходами на интервалы чистых кварт и квинт. При этом в ее звучании нет ничего героического и призывного, так как межтактовые и внутритактовые синкопы, выписанный мелизм (группетто) в медленном темпе и минорный колорит скорее напоминают о барочной сдержанности и патетике. Отметим, что начальное интонационное зерно мелодии имеет несомненную связь с темой С. Прокофьева. Далее развитие драматизируется, достигается вершина  $d^3$ , появляются хроматические звуки тональностей соль-минора и до-диез минора. Чередуясь дважды в партии сопровождения, они обнаруживают обращение композитора к ярчайшему приему гармонического мышления С. Прокофьева — тритоновым тональным сопоставлениям тонических трезвучий в пределах экспозиционного периода [2, с. 224].

Двутактовое завершение мелодии обыгрыванием уменьшенного трезвучия в синкопированном ритме и словно “застревающего” на одном месте, вызывает в памяти импровизационные окончания в народных напевах.

Во второй части продолжается намеченное еще в первой части интенсивное тональное развитие ( $F - C - Es - g - c - A - fis$ ) с сопоставлением красочных гармонических “пятен”. Мелодия, помещенная в третьей октаве, приобретает декламационный характер благодаря настойчивому повтору кратких мелодических оборотов в одном ритме. Ее ладовая составляющая стала богаче; отметим ходы по звукам нисходящей трихордовой попевки  $des^3 - c^3 - a^2$ , увеличенного трезвучия.

Выбранное В. Поляковым название к третьей пьесе — *Новеллетта*, — на наш взгляд, носит обобщенный характер. В указателе произведений С. Прокофьева [1] нет сочинений с подобным названием. Нет и явных свидетельств особой симпатии композитора к творчеству Р. Шумана, имя которого первым приходит на ум после упоминания слова новеллетта. Видимо, молдавский композитор обращается к этимологии жанра и разворачивает на наших глазах небольшое повествование, в котором соседствует светлая лирика и яркая, остроумная скерцозность.

*Новеллетта* написана в концентрической форме типа **А В С В А**, составленной из простых форм каждого раздела. Так, квадратный простой период повторного строения ( $8T + 8T$ ) раздела **А** по сути складывается из первого четырехтакта, который трижды методично повторяется на разных октавных уровнях —  $c^3, c^2, c^4, c^3$ .

Незамысловатая мелодия написана в характерном для Прокофьева мажоро-миноре [4, с. 237]. Потому так просто и свежо звучат сопоставления трезвучий в каденциях:  $s - T - III$  низкая минорная;  $II$  низкая минорная –  $VII$  мажорная –  $D - T$ . Особую изящность стандартному гаммообразному движению придают ритмические задержания слабой второй доли, после которого ровные шестнадцатые звучат легко и устремленно. Остинатное аккордовое сопровождение на безакцентных долях воспринимается как сопутствующий фон. *Новеллетта* начинается с краткого вступления, в котором нисходящее гаммообразное движение в пределах почти двух октав сменяется ходами на широкие интервалы. Именно это сочетание мелодических оборотов вызывает аллюзию на первые такты №10 (*Джульетта-девочка*) из балета *Ромео и Джульетта*. Гармоническая основа в виде классической функциональной схемы —  $T S^{\Gamma} D$  — выступает исходным тезисом, в рамках и не сложнее которого будет идти дальнейшее развитие. Таким образом, уже в разделе **А** наблюдается свойственная жанру новеллетты свобода повествования и строго выдержанная квадратность структуры.

Таким же стройным по структуре и подчеркнuto простым предстает раздел **В**. Простая статическая трехчастность с серединой типа связки служит отличной конструкцией для механистически-марионеточной мелодии. Ее гармонической основой

является белоклавишный натуральный ля-минор в партиях обоих участников ансамбля. Ровному движению гаммы восьмью длительностями в пределах октавы у скрипки вторит нисходящая гамма целыми, гармонизованная трезвучиями и септаккордами у фортепиано. В четырехтактовой связке это аэмоциональное состояние немного оживляет смена мелодического контура и ладовая переменность — то ли верхний тетракорд мелодического ля-минора, то ли нижний Ми-мажора. В данном разделе композитор словно живописует бездушный мир механизмов музыкальных шкатулок и табакерок.

Наиболее ярким и интересным в *Новеллетте* предстает центральный раздел С. На наш взгляд, это тонкая и остроумная стилизация В. Поляковым одного из любимейших жанров С. Прокофьева — энергичного марша, всегда привлекавшего С. Прокофьева. У композитора богатый арсенал произведений в указанном жанре. Он писал для разных инструментальных составов (марши для фортепиано, для симфонического и духового оркестров, марши с хором, военные, спортивные, пионерские, походные лирические марши и марши-скерцо), использовал их в операх, в музыке для театра и кино. Следует добавить и многочисленное использование маршевого ритма, а порою создание маршевых эпизодов внутри более крупной формы (яркий пример такой маршевости — мужественная, словно вычеканенная из металла, тема главной партии в первой части *Шестой сонаты*).

Так же, как и С. Прокофьев, В. Поляков находит лаконичные и точные выразительные средства для яркой обрисовки образа в центральном разделе С *Новеллеты*. Появлению основной темы предшествует активное, бодрое вступление. Двукратный повтор призывных, сигнальных интонаций (сочетание репетиций одного звука с восходящими квартовыми ходами) привлекает всеобщее внимание. В партии сопровождения закладывается гармоническая и фактурная основа всего раздела. Предельная решимость и готовность к действию слышна в лапидарном ходе чистых кварт. Его сменяют полные важности и чувства собственного величия глубокие “реверансы” (нисходящие скачки на септиму и нону).

Преобладание во втором предложении поступенного движения с весомыми остановками в концах фраз, взмывающий *quasi glissando* пассаж привносят в звучание марша момент торжественности. Композитор отказывается от типичной для жанра марша трехчастной формы и выбирает двухчастную типа А А<sub>1</sub>. Изменения относятся к звучащему октавой выше второму предложению. В заключение хочется отметить, что В. Поляков создал блестящий образец гротескного шествия-марша, традиции которого были заложены еще М.И. Глинкой.

В целом, сочинение В. Полякова при всей проявленной авторской индивидуальности, оставляет ощущение музыкального присутствия С. Прокофьева. Для достижения этого замысла молдавский автор тонко вплёл в своё сочинение характерные особенности гармонического мышления и жанровых предпочтений великого мастера.

### Библиографические ссылки

1. ДЕЛЬСОН, В.Ю. *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*. Москва: Советский Композитор, 1973.
2. ЗАПОРОЖЕЦ, Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры музыки С. Прокофьева. В: *Черты стиля С. Прокофьева*. Москва, 1982, с. 218–249.
3. МАРТЫНОВ, И. *Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1974.
4. ХОЛОПОВ, Ю.Н. *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка, 1967.

## ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКИ

TRIO PENTRU CLARINET, VIOLONCEL ȘI PIAN DE B. DUBOSARȘCHI:  
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE  
ȘI DE INTERPRETARE ARTISTICĂ

TRIO FOR CLARINET, CELLO AND PIANO BY B. DUBOSARSKY: PECULIARITIES OF  
COMPOSITION, DRAMATURGY AND ARTISTIC INTERPRETATION

**НАДЕЖДА КОЗЛОВА,**

и.о. профессора,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se studiază Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi — unul din cele mai de seamă exemple ale muzicii instrumentale de cameră din Republica Moldova. Reflectând atât trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, cât și particularitățile tipice ale creației componistice autohtone a anilor '80, Trio de B. Dubosarschi a marcat o etapă importantă în procesul de devenire a genurilor muzicii instrumentale de cameră în cultura națională. Trio este examinat din punct de vedere al compoziției și dramaturgiei, limbajului muzical precum și al particularităților interpretative.*

**Cuvinte-cheie:** trio, genuri instrumentale de cameră, clarinet, violoncel, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical.

*The article explores the Trio for clarinet, cello and piano by B. Dubosarsky. This is one of the most significant pieces in the national chamber music. The Trio reflects specific features of the author's style, as well as features specific to the music of the time. The Trio by B. Dubosarsky is a significant phenomenon in the music history of the Republic of Moldova. The Trio is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language, as well as from the position of performing interpretation.*

**Keywords:** *trio, genres of chamber music, clarinet, cello, piano, composition, dramaturgy, musical language.*

Борис Дубоссарский относится к числу тех музыкантов, чья творческая деятельность характеризуется тесной взаимосвязью композиторской, исполнительской и педагогической сфер. Так, поначалу он проявил себя как блестящий исполнитель — скрипач и альтист. Позднее, после окончания занятий в классе композиции В. Загорского, Б. Дубоссарский естественно вписался в музыкальную жизнь Союза композиторов Республики Молдова, регулярно представляя новые произведения в различных жанрах: симфонических, камерно-инструментальных, хоровых, вокальных, и др. В 1980-е годы спектр его деятельности расширился за счет педагогической работы в Молдавской государственной консерватории (ныне — Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств), где на протяжении последующего времени он вел классы струнного квартета, скрипки, альты, композиции, руководил ансамблем скрипачей.

Естественно, что в композиторских опытах Б. Дубоссарского преобладают камерно-инструментальные сочинения: сонаты (для скрипки, фортепиано, альты), трио, квартеты, квинтет. В них он чувствует себя особенно свободно и уверенно. *Трио* для скрипки, кларнета, и фортепиано написано Б. Дубоссарским в 1984 году и в том же году представлено на суд слушателей. Партии исполняли: кларнет — С. Дужа, виолончель — И. Жосан, фортепиано — А. Палей. Сочинение встретило живой отклик музыкальной критики и широкой аудитории любителей музыки. С тех пор оно неоднократно включалось в концертные программы и в индивидуальные планы студенческих ансамблей.

По просьбе Н. Козловой Б. Дубоссарский вскоре сделал переложение *Трио*, заменив кларнет на скрипку. Такое изменение исполнительского состава не внесло корректив в художественную концепцию произведения. Хотя, конечно, следует признать, что в первоначальном варианте все три участника ансамбля различались по тембровым параметрам и достичь ансамблевого единства было сложнее. В переложении же из-за тембровой близости скрипки и виолончели на первый план выступает бинарная оппозиция: струнные – фортепиано, что облегчает решение ансамблевых проблем. В настоящее время *Трио* Б. Дубоссарского одинаково часто звучит в обоих тембровых вариантах. Яркость музыкального материала и большая сила художественного воздействия обеспечили сочинению жизнеспособность и счастливую концертную судьбу. Оно часто включается в концертные программы опытных музыкантов и в

индивидуальные учебные планы студенческих ансамблей. В настоящей статье анализируется оригинал сочинения — для кларнета, виолончели и фортепиано<sup>1</sup>.

По строению *Trio* сочетает в себе черты одночастной контрастно-составной формы, трехчастного сонатно-симфонического цикла и крупной двухчастной композиции. С одной стороны, оно состоит из трех частей, контрастирующих друг другу по темпу, характеру тематизма и композиционно-драматургическому решению. Первая часть имеет активно-действенный характер, вторая выполняет функцию лирического центра, третья соединяет черты скерцо и финала. С другой стороны, эти части объединены логикой сквозного развития (примечательно, что композитор от начала до конца использует сквозную цифровую нумерацию разделов формы). Помимо этого вторая и третья части соединены виолончельной каденцией и исполняются без перерыва<sup>2</sup>.

Характер музыки начального *Allegro vivace*, написанного в сонатной форме, определяется главной темой, которая уже в рамках экспозиции звучит четыре раза, образуя начальную зону рассредоточенной вариационной формы ( $a - a_1 - a_2 - a_3$ ). Поначалу она проходит у фортепиано на фоне стремительного и яркого сопровождения виолончели, которая в двухтактном сольном вступлении экспонирует фактурную формулу мелодико-гармонической фигурации.

Поскольку при быстром темпе метрическая устойчивость тематического материала зависит, прежде всего, от качества пульсации шестнадцатых в партии виолончели, целесообразно почувствовать фактурную трехслойность виолончельной фигурации и подчеркнуть индивидуальность каждого ее компонента. На сильные и относительно сильные доли тактов помещается звук органного пункта *C*, который создает прочную звуковую базу фигурации. Вторым по значению становится амфибрахический мотив  $d - e - d$ , складывающийся в интонацию из рассредоточенных вершинных мелодических точек фигурационного движения. Наконец, заполняет гармоническое пространство репетиция нейтрального квинтового тона *g*, которая должна быть исполнена ритмически четко, но безакцентно. На начальном этапе работы виолончелиста над фактурой данного раздела *Trio* бывает целесообразно поиграть отдельно каждый из названных элементов, чтобы добиться необходимого качества звука. Полезно также поработать над этим фрагментом в разных динамических нюансах, чтобы в итоге убедительно выполнить во вступлении

---

<sup>1</sup> *Trio* для скрипки, кларнета, и фортепиано Б. Дубоссарского уже анализировалось в статьях Н. Козловой [1]. Настоящая публикация является наиболее углубленным и развернутым исследовательским очерком, учитывающим музыковедческий и исполнительский аспекты, рассматривающим вопросы строения данного музыкального произведения в единстве его содержания и формы, музыкального языка, жанровых и стилистических особенностей, а также в синтезе с проблемами исполнительской интерпретации.

<sup>2</sup> В авторской рукописи использованы лишь римские цифры I (перед первой частью) и II (перед второй).

плавный переход от *f* к *mp*, а на протяжении всего последующего звучания мелодии у фортепиано выдерживать единый динамический уровень звучания.

Мелодия главной темы, порученная фортепиано, напоминает бодрые, активные и напористые темы в духе музыки раннего Шостаковича. Звонкость, даже некоторая резкость звучания мелодии обусловлена многократным использованием в ней нисходящего квинтового хода *g – c*, заполненного гаммообразными «пробежками» с участием повышенной IV ступени лада<sup>3</sup>.

Двухоктавный разрыв в дублировке мелодии (она проходит в первой и третьей октавах) приводит к охвату большого звуковысотного диапазона, что усиливает черты сходства с музыкой Д. Шостаковича. Далее тема звучит у кларнета, а потом у виолончели, при этом автор умело использует тембровые возможности этих инструментов. Так, кларнет проводит мелодию во второй октаве, где тембр инструмента характеризуется кристально чистым, сопрановым оттенком, естественным как в едва слышном *pp*, так и в *ff* (ц. 2 партитуры). Функцию упругого ритмического пульса выполняет партия фортепиано; звучание виолончели отступает на второй план: композитор использует прием *pizzicato*.

Виолончельное проведение темы связано с усложнением фактуры (ц. 3). Сама виолончельная партия почти полностью выдержана на струне *a*, что делает звучание музыки светлым и открытым. У кларнета появляется яркий подголосок, который поначалу контрастирует основной мелодии, а затем развивает ее интонации, словно вступая с ней в своеобразную беседу. Фортепианная партия отдельными звуковыми «точками» создает гармоническую поддержку мелодическим линиям виолончели и кларнета.

Важно, однако, помнить, что в любом случае при исполнении темы шестнадцатые длительности должны быть четко артикулированы. 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 тугтийное ее изложение, обладающее оркестровой мощью. Композитор прибегает к имитации: начальные интонации темы громкогласно «провозглашаются» в партии фортепиано, с интервалом в одну четверть вступают кларнет с виолончелью. 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

---

<sup>3</sup> Тональным центром первой части *Трио* является *C-dur*. IV повышенная ступень придает звучанию национальный молдавский колорит.

аккорды плотным, но не ударным звуком, кларнетисту же силу звучания подчинить возможностям виолончели.

Постепенно совместное звучание инструментов уступает место диалогу. Кларнет с виолончелью в средне-низком регистре играют в октаву, что создает иллюзию единого тембра, мягкого и глубокого. Фортепиано звучит в верхнем отрезке диапазона, его краткие мотивные возгласы «вспыхивают» на *f* и быстро угасают. Постепенно напряжение музыки снимается, динамика ослабевает, фактура становится прозрачнее — готовится побочная партия. Восходящий гаммообразный пассаж в партии кларнета завершает этот процесс: укрупняются длительности, словно имитируя замедление (после шестнадцатых появляются восьмые, затем четверти), в конце пассажа автор усиливает впечатление указанием *ritenuto*. На последний звук кларнетовой мелодии накладывается начальный оборот фортепианного вступления к побочной.

Побочная тема (ц. 7) контрастна темпом (*Andante*), времяизмерительным метром, речитативным типом мелодики, импровизационным изложением. Она начинается фортепианным вступлением, выразительность которого определяется нисходяще-восходящими, словно покачивающимися, терцовыми мотивами, гармонизованными минорными трезвучиями малосекундового соотношения (*b-moll*, *h-moll*, *c-moll*) при неизменной ритмической формуле. Пианисту важно подчеркнуть верхний голос этой аккордовой последовательности, осторожно акцентируя наиболее важные звуки, выделенные крупными длительностями.

Диалог виолончели и кларнета, развертывающийся на фоне фортепианных реплик-вставок, придает музыке лирическую наполненность, а также выявляет эмоциональную индивидуальность каждого инструмента в его стремлении сыграть «свою» мелодию как можно красивее и совершеннее. Здесь вновь полезно заострить внимание исполнителей на шестнадцатых нотах, изложенных квартолями, квинтолями, секстолями и септолями. Их следует играть певуче и *quasi*-импровизационно, свободно и непринужденно вплетая в общую мелодическую канву тематического материала.

Постепенно диалог кларнета и виолончели динамизируется, становясь более взволнованным и уступая место напряженному звучанию фортепиано на *f*. Но вскоре энергия отрывистых фортепианных мотивов, проходящих имитационно в партиях правой и левой рук и «скатывающихся» из второй октавы в низкий регистр, гасится и, оттененная нежными флажолетами у виолончели и замирающими звуками кларнета, сменяется фонизмом трезвучия *G-dur*, «застывшего» на *p*.



В целом побочная партия, по сравнению с главной, невелика. Возможно, поэтому она оказывается преобладающей в разработке.

Разработка (ц. 9) начинается на *p* сумрачным звучанием побочной темы: таинственные *pizzicato* виолончели и приглушенные фразы кларнета как бы продолжают ту звучность, на которой закончилась экспозиция. Данный прием усиливает ощущение непрерывности развертывания музыкального материала. Кларнетист должен обладать достаточной чуткостью, чтобы опорные мелодические точки его партии совпадали с короткими и отрывистыми *pizzicato* виолончели.

Нарастание напряжения приводит к кульминационному проведению побочной темы в партиях всех трех исполнителей (ц. 10). Здесь необходимо добиться динамической и штриховой идентичности у виолончели и кларнета, долженствующей создать иллюзию некоего единого тембра. При этом в партии виолончели целесообразно шестнадцатые играть не *legato*, (как выписано в партии), а *détaché*, чтобы сохранить остроту и точность движения. Этот же штрих (*non legato*) повторяется затем и в партии пианиста.

Во втором разделе разработки (ц. 11) господствует звучание фортепиано. В графически четкой и прозрачной одноголосной фактуре вырисовывается волнообразный контур быстрых подъемом и спадов, опорные точки которых поначалу разбросаны по всему звуковысотному диапазону, но постепенно формируются в протяженную кантиленную мелодическую линию. Она начинается словно исподволь, двукратным повторением одного узкообъемного мотива, затем поднимается в высокий регистр, дублируется в октаву и приводит ко второй кульминации, которая снимается так же быстро, как и первая.

Вслед за этим начинается подготовка репризы (ц. 12). Из ансамблевого интонационного полилога выделяется речитативная мелодия виолончели, которая звучит раздумчиво и воодушевленно. Поначалу в ней основное значение имеют интонации главной темы, затем они растворяются в общих формах движения и, наконец, трансформируются в мелодию побочной, которая становится узнаваемой с цифры 13. Здесь к звучанию виолончели присоединяется сначала фортепиано, а затем и кларнет, имитируя начальный мотив побочной темы. В конце разработки звучность постепенно гаснет, на *p* возникают переключки фигураций у фортепиано и кларнета, функцию предыкта выполняют звуки виолончели на *pizzicato*. Генеральная пауза отграничивает разработку от репризы.

В репризе утверждается главная тема, подхватывающая цикл рассредоточенных вариаций, начатых в экспозиции ( $a_4 - a_5$ ): она проходит у кларнета в сопровождении

фортепианных аккордов (ц. 14), а далее звучит в аккордовой фактуре в партии рояля на фоне энергичного звучания чистых квинт у виолончели с подчеркнутыми четными долями (ц. 15). Смычок у виолончели должен быть «плотным» (ближе к колодке), штрих — рельефным, маркированным, с четкой артикуляцией. Побочная партия (ц. 16) сокращена, она звучит как «эхо-воспоминание».

Господство главной темы утверждается и в коде (*Adagio*): на фоне выдержанных аккордов кларнета и виолончели фортепиано дважды проводит ее начальную фразу. В коде необходимо очень рационально рассчитать *diminuendo*, чтобы создать впечатление постепенно истаивающей звучности.

Вторая часть (*Lento*) написана в вариационной форме (тема и три вариации). Лишенная внутренних контрастов, она продолжает образную линию побочной темы первой части и предоставляет ансамблистам большие возможности для выявления кантиленных ресурсов инструментов. В первую очередь они реализуются в выстраивании мелодического профиля музыкального материала, который отличается волнообразностью линий, насыщенностью интонациями восходящих и нисходящих секунд. Требуется пристальное внимание и авторская ремарка *cantabile*, сопутствующая каждому проведению темы.

Экспонирование темы поручено кларнету. Исполнителю следует точно распределить дыхание, взятие которого желательно лишь в моменты цезур. Мелодия кларнета оттеняется выразительными *pizzicato* виолончели на тоне *D*, которые придают музыке характер мерного шествия.

В первой вариации (ц. 19) мелодия звучит у виолончели в сопровождении фортепиано. Высокий виолончельный регистр заставляет исполнителя быть особенно внимательным при позиционных переходах и выборе удобной аппликатуры. Аккордовые последовательности в партии фортепиано желательно исполнять глубоким и мягким туше.

Фактура второй вариации (ц. 20) полифонизирована: диалог кларнета и виолончели образует мелодический рельеф музыки, партия фортепиано продолжает вести аккордовый аккомпанемент. Пианисту следует ответственно отнестись к аккордовому изложению, призванному подчеркнуть кантиленность мелодических линий кларнета и виолончели.

Третья вариация (ц. 22) строится как чередование реплик фортепиано и виолончели. Фортепианная партия проводит тему в аккордовых дублировках, партия виолончели контрастирует виртуозными пассажами, исполняемыми *pizzicato*. В них необходимо тщательно продумать аппликатуру.

Начиная с цифры 24, осуществляется подготовка виолончельной каденции, которая помещена на границе второй и третьей частей цикла. Здесь интонации темы постепенно трансформируются в общие формы мелодического движения. При этом ансамблевый баланс должен быть тщательно выверен: пианисту (на фоне триолей в левой руке, правая играет септоли шестнадцатыми), не снижая собственной активности, нужно позволить рельефно прозвучать линиям виолончели и кларнета. Виолончель постепенно выходит на первый план и остается солировать в виртуозной каденции.

Главные трудности, которые необходимо преодолеть в работе над виолончельной каденцией, 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 композиционно-логических и функций, установление линии динамических подъемов и спадов, — все это позволит найти верную и убедительную трактовку данного каденционного раздела *Трио*. Переход каденции в третью часть по принципу *attacca* себя полностью оправдывает.

Финал, как и первая часть, написан в сонатной форме. Главная тема, энергичная, напористая, хотя и несколько угловатая (что придает ей размером 8/8 с группировкой длительностей 3 + 2 + 3), начинается в фортепианной партии (ц. 26). Она вводит слушателя в мир искрометного танца. Пианисту важно умело соединить штрихи *legato* и *staccato* в мелодии (правая рука) и *non legato* в остинатных аккордах баса (левая рука).

Затем на фоне аккордового сопровождения виолончели (сочетание плотного *détaché* и *staccato*) тема исполняется кларнетом (ц. 27). Чтобы она прозвучала более ярко и эмоционально, кларнетисту можно рекомендовать сохранить единую силу звучания (*f*), а смещенные акценты сделать более острыми.

Побочная тема (ц. 29) развивает интонационный материал второй части. Легкие и трепетные квартоли в партии фортепиано (очень важно выдержать устойчивость темпа) придают кантиленной мелодии виолончели взволнованный характер. В этой теме виолончелисту предоставляется возможность раскрыть свое мастерство в сфере музыкальной декламации. Каждая фраза должна быть сыграна полным, насыщенным звуком с широким характером вибрации. Но самое главное заключается в том, чтобы каждый мотив был максимально насыщен смысловой нагрузкой. Декламационность музыки усиливается при повторном проведении темы кларнетом.

Начало разработки ознаменовано возвращением первоначального темпа (*Tempo I*), появлением на *p* (как бы издали) остинатного звука *Des* у фортепиано и возникновением на его фоне угловатых мелодико-ритмических очертаний танца (ц. 31). В последующем развитии материала необходимо поступательно и неуклонно показать динамическое нарастание танцевальной стихии, доведя ее проявление до предела (*fff*). Неопытные исполнители часто начинают процесс крещендирования слишком рано, что приводит к снижению кульминационного эффекта и преждевременному спаду напряжения. Поэтому можно порекомендовать начинать усиление динамики позже, чтобы ярче и убедительнее прозвучала кульминация.

Разработка завершается большой каденцией кларнета, основанной на интонациях главной темы и переводящей звучание в скерцозную плоскость. Многократные повторы мотивов, неожиданно сменяемые контрастным интонационным материалом, перепады разных уровней громкости, противопоставление восходящего и нисходящего движения, — все соответствует логике скерцо. Главная формообразующая идея данной каденции связана с постепенным ускорением, достижением кульминации и последующим замедлением.

Реприза формы зеркальная. Сначала возникает побочная партия (ц. 36), затем — главная (ц. 38). Ее образность доминирует и в энергичной коде (ц. 40), в которой очень важно выстроить идентичность унисонного звучания партий кларнета и фортепиано, а также четко выдержать выразительные паузы.

В конечном итоге выработка убедительной исполнительской трактовки *Trio* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского зависит от верного понимания музыкантами художественного замысла этого произведения и адекватного воплощения его композиционно-драматургической конструкции. Общий позитивный настрой музыки, показ разных граней и оттенков лирико-эпического восприятия жизни, национальная почвенность музыкального языка, богатство вариационных преобразований тематического материала и мастерство фактурно-тембровой организации музыкальной ткани определяют основные параметры художественного мира данного сочинения.

### Библиографические ссылки

1. COZLOVA, N. Particularitățile compoziției și dramaturgiei în Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi. **In:** *Arta și învățământul artistic în Moldova la confluența secolelor: conf. șt. consacrată aniversării a 60 de ani ai Conservatorului de Stat din Moldova* (noiem., 2000). Chișinău, 2001, p. 52–53.
2. COZLOVA, N. Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi: analiza interpretativă. **In:** *Probleme de educație și de instruire în învățământul artistic superior: Seminar metodologic*, 2 mart., 2001. Chișinău, 2002, p. 33–36.

## **ADIO ДЛЯ КВАРТЕТА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА, КАК ПРИМЕР ПОСТАВАНГАРДНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

*ADIO PENTRU CVARTETUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT LUI VLADIMIR  
BELEAEV CA EXEMPLU AL COMPOZIȚIEI POST AVANGARDISTICE*

*ADIO (FAREWELL) FOR QUARTET OF WOOD WIND INSTRUMENTS BY VLADIMIR  
BELEAEV AS AN EXAMPLE OF POST AVANT-GARDE COMPOSITION*

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,**

докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se analizează compoziția Adio de Vladimir Beleaev — scrisă pentru cvartetul instrumentelor de suflat, una dintre cele mai reprezentative lucrări în creația componistică din Moldova, care reprezintă direcția tehnico-stilistică a post avangardismului. Autorul caracterizează trăsături tipice, cum ar fi programa latentă, procedeele aleatoricii controlate, sonoristica, puantilismul, precum și dificultățile de interpretare și de ansamblu.*

***Cuvinte-cheie:** muzică de cameră, flaut, analiză interpretativă, probleme metodice, aleatorica controlate, puantilism, melismatica.*

*The present article is devoted to the analysis of Vladimir Beleaev's composition "Adio" ("Farewell") for quartet of wood wind instruments which is one of the bright works in the composition activity from Moldova, written in the technical-stylistic post avant-garde direction. The author considers such characteristic features as hidden programming, devices of controlled aleatory, sonorism, pointillism as well as interpretative and ensemble difficulties.*

***Keywords:** chamber music, flute, performing musical analysis, methodical problems, controlled aleatory, pointillism, melisms.*

Пьеса В. Беляева *Adio* для квартета деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет и фагот) была создана композитором в 1996 году, после визита к сестре, проживающей в Испании. «Чудесная страна... — говорит сам композитор, вспоминая об истории создания этого произведения. — Вначале возникло само слово *Adio*, аллюзия на прощание с чем-то хорошим, грусть»<sup>1</sup>. Таким образом, концепция, идея сочинения была навеяна образами далекой прекрасной страны. О связи музыкально-выразительных средств с образами пьесы В. Беляев говорит так: «импрессионизм, игра в унисон, глиссандо... все это можно сравнить с многокрасочностью Испании. В конце произведения остается звучать одна печальная флейта, как расставание с ней» Композитор жалеет о том, что *Adio* так мало исполняют, потому что «вообще получилось на одном дыхании... вдохновенно...».

Что касается выбора инструментального состава, здесь тоже, по признанию самого композитора, он ставил перед собой определенные задачи. Как подтверждает сам композитор, «это первый опыт написания квартета для деревянных духовых

---

<sup>1</sup> Здесь и далее приводятся выдержки из беседы автора статьи с В. Беляевым, которая состоялась 15 февраля 2011 года.

инструментов. На появление этого произведения значительно повлияло существование ансамбля *Ars Poetica*, который в то время был на «пике» своей формы. Многие композиторы тогда специально сочиняли произведения, рассчитанные на тогдашний состав *Ars Poetica*, поскольку в то время его участниками были высокопрофессиональные исполнители, влюбленные в современную музыку Ю. Гогу (флейта), В. Хэбэшеску (гобой), М. Корецкий (кларнет) и, по-моему, если я не ошибаюсь, Н. Савин (фагот). С этими музыкантами можно было спокойно экспериментировать, поскольку они владели всеми видами исполнительской техники, понимали современный музыкальный язык».

С точки зрения стилистики сочинения, композитор утверждает, что в основе *Adio* — «прием контролируемой алеаторики. По своей структуре это «свободная форма, а в середине — контролируемая алеаторика, по горизонтали и вертикали. Конечно, в процессе написания сочинения я мыслил горизонтально, но проверял и вертикаль, чтобы добиться в меру диссонантного звучания» В контексте сказанного можно заметить, что *Adio* — не единственное произведение В. Беляева, в котором композитор обращается к ресурсам сонористики и алеаторики. Так, по мнению молдавского музыковеда М. Белых, в другой своей пьесе *Axis* для 12 струнных инструментов, композитор также «органично вписался в это музыкально-стилевое направление» [1, с. 135].

Приступая к анализу произведения В. Беляева, в первую очередь обращает на себя внимание отсутствие цезур, текучесть музыкальной фактуры (не случайно композитор упоминал о горизонтальном, линейном мышлении в процессе создания этой партитуры). При этом все же прослеживается определенная композиционная структура, связанная с повторением однотипных или схожих тематических элементов. Так, к примеру, в пьесе использован музыкальный материал, который играет роль рефрена: он появляется трижды, в начале пьесы (в тактах 1–12), в середине (там этот раздел несколько сокращен, такты 32–35), и в завершении пьесы (в тактах 59–65).

С точки зрения тематического экспонирования, все эти разделы снабжены очень ярким, запоминающимся мелодическим материалом, основанным на приеме тремоло в диапазоне малой терции: *e-g, c-es, gis-h* в 1–10 тактах; *g-b, gis-h, f-as* в 32–35 тактах; и *fis-a, e-g* в 59–63 тактах произведения.

Здесь фактура напоминает отчасти пуантилизм, так как состоит из изолированных звуков-точек (малотерцовых тремоло), «рассыпанных» в разных регистрах. Для каждого из них композитором тщательно выписана динамика — с постепенным нарастанием звучности и затем затиханием. С другой стороны, соотношение отдельных планов фактуры говорит об акценте на диагональных соотношениях, на эффекте имитации

мотива разными инструментами. Особая роль отведена партии фагота: партия этого инструмента строится на коротких, как бы «ворчащих» мотивах, оформленных довольно острым, рельефным ритмическим рисунком.

Исполнительские проблемы данной пьесы состоят, в первую очередь, в стилистически и технически верном, точном исполнении разнообразных украшений, и, в первую очередь, трелей и форшлагов. Важно добиться, чтобы все ансамблисты на деревянных духовых инструментах исполняли украшения в единой манере, с равной скоростью колебания звуков, например, в трели, и с одинаковой манерой завершения трели. В качестве рекомендации можно посоветовать проконсультироваться с композитором, поскольку у него есть четкое представление, какая трактовка украшений больше соответствует авторскому замыслу, является более точной с колористической точки зрения. Известно, что в академической музыке трель «представляет собой быстрое чередование двух звуков: обозначенного нотой со знаком *tr* и его верхнего вспомогательного. Сумма входящих в трель звуков обычно составляет нечетное число. В зависимости от характера музыкального рисунка, трель может исполняться с заключением, состоящим из двойного форшлага» [2, с. 39]. В отличие от классической музыки, здесь автор может привнести некие иные нюансы в исполнение, и важно выслушать и учесть его рекомендации. Например, в тактах 43 и 48 необходимо избежать ритмического несовпадения, и в условиях моноритмической фактуры требуется синхронно брать звук в трели и снимать его.

Помимо трелей, партии инструментов изобилуют так называемыми короткими (или перечеркнутыми) форшлагами. Их особенность состоит в том, что они исполняются «как короткий затактовый звук. Время, необходимое для его исполнения, берется за счет предшествующего ему звука» [2, с. 37]. Особенность применения короткого форшлага в данной пьесе состоит в том, что данное украшение использовано в условиях очень медленного темпа, что сообщает данному приему иное звучание — более протяжное, немного не соответствующее классической или романтической музыке. Еще одна особенность состоит в том, что форшлаг построены на довольно широких интервалах септимы, октавы, ноны. Из анализа партитуры можно заключить, что эти форшлаг звучат скорее, как украшения в традиционной музыке Востока<sup>2</sup>. Следовательно, этот особый колорит необходимо подчеркнуть в процессе исполнения.

---

<sup>2</sup> Как известно, с VIII по XV вв. Пиренейский полуостров находился под арабским игом, тем самым оказавшись вовлеченным в область арабской культуры, которая была частично ассимилирована обществом Испании. Данное влияние можно было заметить в костюмах, орнаменте, танцах, музыке и архитектуре.

Нередко камерно-инструментальная фактура строится на диалогировании инструментов по парам: например, в тактах 46–47 партии флейты и гобоя, с одной стороны, и партии кларнета с фаготом, с другой. Диалог построен на идентичных ритмических рисунках, что требует от инструменталистов точности игры — как с интонационной, так и с метроритмической точки зрения. Другая исполнительская проблема — сложные ритмические структуры, синкопирование (как внукритактовое, так и междутактовое), переменный размер, и другие приемы.

Надеемся, что указанные методические пожелания окажут практическую пользу музыкантам–исполнителям и помогут активизировать концертную жизнь этого яркого произведения.

### Библиографические ссылки

1. BELĂN, M. Unele particularități ale compoziției sonore pe baza exemplului „Axis” de V. Beleaev. **In:** *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didact. a profesorilor* (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău, 2003, p. 134–137.
2. ПЛАТОНОВ, Н. Методика обучения игре на флейте. **В:** *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки*. Москва, 1966, вып. 2, с. 11–68

## **ISTORIOARE AMUZANTE (ȘASE CROCHIURI) PENTRU CVARTET DE COARDE ȘI CLARINET DE Z. TKACI SUB ASPECTUL INTERPRETATIV**

*FUNNY STORIES (SIX SKETCHES) FOR STRING QUARTET AND CLARINET BY  
Z. TKACI UNDER THE INTERPRETATION ASPECT*

**VICTOR TIHONEAC**

doctorand, lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul de față reprezintă o analiză interpretativă a ciclului instrumental „Istorioare amuzante” semnate de Zlata Tkaci. Cercetarea s-a făcut în baza înregistrărilor audio realizate de Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov ș.a. Autorul a încercat să delimiteze particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și specificul tratării textului componistic.*

**Cuvinte-cheie:** muzică camerală, ciclul instrumental, Zlata Tkaci, clarinet, cvartet de coarde, creația componistică din Republica Moldova, interpretare, creații pentru copii.

*This article presents an interpretative analysis of the instrumental cycle "Funny stories" written by Zlata Tkaci. The analysis was based on audio recordings made by Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov and others. The author has attempted to define the particular style of E. Verbețchi's interpretation, the specific treatment of a composer's text.*

**Keywords:** chamber music, instrumental cycle, Zlata Tkaci, clarinet, string quartet, composer's creation in the Republic of Moldova, interpretation, pieces for children.



Importanța majoră a genului de suită pentru creația compozitorilor din Moldova a fost menționată de nenumărate ori de către diferiți muzicologi. Tendință spre îmbinarea pieselor muzicale în cadrul unei creații ciclice, după cum menționează T. Berezovicova, își are sorginea „în arta muzicală populară, mai ales în mostrele folclorice ce conțin elemente de suită ca, de exemplu, „ciclurile pastorale” de tip doină-joc, potpuriurile instrumentale din repertoriul lăutăresc etc.” [1, p. 7].

Această tendință spre *ciclizare* se observă și în creația compozitoarei din Republica Moldova Z. Tkaci, în moștenirea căreia găsim numeroase exemple de suită. În primul rând este vorba de *ciclurile vocale: Buna dimineață* pe versurile lui Gr. Vieru (1967), *Trei monoloage* pe versurile lui Gr. Vieru (1969), *Din poezii Moldovei* pe versurile lui A. Busuioc, Gr. Vieru, V. Teleucă, V. Codiță, A. Ciocanu ș.a. (1984), *Ceai stelar* pe versuri de O. Driz (1994) ș.a. O altă latură a acestei tendințe o prezintă ciclurile semnate *pentru cor de copii: Abecedarul cântă* (1989), *Cimilituri muzicale* (1989), *Abecedarul vesel* (1993), *Cântă, joacă litera* (1997) ș.a.

În ceea ce privește suitele instrumentale, putem nominaliza mai multe creații: *Din folclorul evreiesc* – 4 piese pentru vioară, violoncel și pian (1995), *7 piese pentru instrumente de suflat și pian pentru copii* (1987), *5 motive pentru cvartet de coarde* (1986), *Album pentru copii pentru pian* (1986), *Suita pentru 2 pian* (1983), *5 piese pentru cvartet de coarde* (1981) ș.a. În acest context merită să fie studiat și ciclul instrumental *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde compus în anul 1978<sup>1</sup>. Menționăm că în muzica camerală europeană există mai multe exemple de utilizare a acestui tip de ansamblu, inclusiv așa capodopere ale muzicii universale ca *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de W.A. Mozart, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de C.M. Weber, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de J. Brahms, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de P. Hindemith, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de Max Reger ș.a.

Sub aspectul istorico-stilistic creația analizată a Z. Tkaci poate fi determinată ca suită modernă, bazată pe 6 piese contrastante, unificate prin mai multe procedee — atât extra-, cât și intra-muzicale. Din prima categorie fac parte principiile programatismului muzical, realizate prin adresarea la povestirile semnate de prozatorul național Gh. Gheorghiu, care în 1968 a editat o culegere de istorioare pentru copii intitulată *Bună ziua, mulțumesc, la revedere*. Din cele 25 de povestiri incluse în culegerea de față, Z. Tkaci a selectat doar 6, încadrându-le excelent într-un concept unic dedicat lumii copilăriei.

<sup>1</sup> Creația menționată a fost înregistrată în anul 1978 la Studioul „Melodia” de I. Popescu (lectură), E. Verbețchi (clarinet), A. Kaftanat (vioară), A. Mirocnik (vioară), B. Dubosarschi (violă), N. Tatarinov (violoncel).

Sub aspect interpretativ merită să fie menționat faptul, că programatismul oferă mai multe avantaje în crearea conceptului interpretativ propriu. După cum afirmă cercetătorul rus Gh. Krauklis, „în cazul când interpretul asociază imaginile de bază și specificul dezvoltării muzicale a unei piese cu un fenomen sau subiect concret, concepția interpretativă generală capătă concordanță și finalitate. Cu alte cuvinte, în asemenea cazuri e mai ușor de realizat integritatea interpretării” [2, p. 38].

Este știut de toți că o parte majoră a creației Z. Tkaci este dedicată copiilor. Interesul pentru această tematică este explicat de către compozitoare astfel: „Îmi place foarte mult să scriu pentru copii. Este o activitate distractivă, ea ajută să păstrezi senzația de contact direct cu publicul. Copii — nu sunt doar niște ascultători recunoscători dar și interpreți pasionați.” [3, p. 7].

Revenind la problema abordată, remarcăm faptul că motivul selectării povestirilor de față și expunerea lor în succesiunea respectivă vine din dorința de a păstra forma tradițională a ciclului în corelația tempourilor și în faptul că aceste povestiri redau diferite aspecte ale psihologiei copilului, ale viziunii lui asupra lumii înconjurătoare. Fiecare piesă este precedată de un epigraf, care are ca scop redarea rezumativă a conceptului de bază a fiecărei povestiri.

Prima piesă a ciclului, intitulată *În pădure* se bazează pe o istorioară despre un băiat Ilie, care încearcă să privească pădurea prin ochelarii de soare, descoperind în cele din urmă că ochii omului „văd mult mai frumos” [4, p. 72]. Așadar, în această istorie simplă și copilărească se ascunde o idee filozofică profundă.

Sub aspect structural această piesă reprezintă o formă bipartită simplă contrastantă *a b*. Ambele părți sunt unificate printr-o mică cadență expusă în partida clarinetului în m. 15–17. În ceea ce privește materialul muzical, funcția melodică aparține clarinetului, în timp ce cvartetului de coarde îi este rezervată funcția de acompaniament. O introducere din 8 măsuri bazată pe o pedală armonică este construită pe un acord destul de tensionat *do-bemol – fa – mi-bemol<sup>1</sup> – la-becar – la-bemol<sup>1</sup>*. Îmbinarea sunetelor *la* și *la bemol<sup>1</sup>* formând un interval de octavă micșorată redă prin procedee armonice atmosfera pădurii plină de mister, care la nivel timbral este realizată prin folosirea procedurii *sul ponticello*, iar sub aspect ritmic acest efect este amplificat prin apariția în partida violoncelului a sunetului *do-bemol* sincopat, care ar putea fi asociat cu imitarea ciocănitorei. Acest procedeu face parte din a. n. „reprezentare asociativă” (definiția aparține lui Gh. Krauklis) [2, p. 57], a cărei esență constă în redarea diferitor fenomene ale vieții (tipuri de mișcare, calitățile specifice materiale ale obiectelor sau fenomenelor ș.a.). Aceste „procedee ilustrative, de regulă sunt mai evidențiate având un caracter mai reglementat și univoc, ceea ce în mod corespunzător îi orientează și pe interpreți” [2, p. 58].

Specificul melodic al partidei clarinetului este caracterizat de G. Cocearova astfel: „melodia lentă, lină, cu caracter de vals, e departe de aspectul ilustrativ, și este menită să redea mișcările spiritului” [5, p. 72]. Desfășurarea melodică se bazează pe un principiu tipic pentru stilul melodic al Z. Tkaci: este vorba de dezvoltare liberă cvasi-improvizatorică, care cucerește vârfurile melodice noi.

Sub aspect modal melodia clarinetului se construiește în baza cromaticii formate din 12 trepte, unde pe prim-plan se află coeziunea a trei elemente melodice: terța mică – secunda mică – terța mică în mișcare ascendentă (în măsurile 8 și 9). În măsurile 13 și 14 apare o altă intonație semnificativă în partida clarinetului: este vorba de alternarea mișcării descendente *do-diez<sup>2</sup> – la-diez<sup>1</sup>* și ulterior *do-becar<sup>2</sup> – la-becar<sup>1</sup>*, care apare ca un echivalent sonor al ideii de schimbare de percepție a pădurii prin ochelari și fără ochelari de către eroul mic al primei părți a ciclului.

Secțiunea a doua se începe în m. 18 prin modificarea facturii cvartetului de coarde: în acompaniament apare o textură mai evidențiată sub aspect ritmic, cu desene ritmice acute, care au trăsături comune cu dansul popular *joc mare*. Această inovație ritmică dinamizează întreaga piesă, în timp ce în partida clarinetului are loc extinderea diapazonului instrumental prin implicarea registrului acut până la sunetul *mi<sup>3</sup>*, apariția unor desene ritmice noi și alte procedee.

În pasajul final al acestei părți mișcarea ascendentă se compensează cu ceea ce descendentă (m. 28–31), linia melodică revenind de la sunetul *mi-becar<sup>3</sup>* până la *sol*. În măsurile 36–42 apare a doua micro-cadență a clarinetului care nu doar echilibrează întreaga structură a piesei (fiind percepută ca o reflecție a primei microcadențe), dar și sintetizează unele elemente melodice a întregii mișcări. Este vorba de modelul ritmico-melodic, succesiunea *terța mică secunda mică* în mișcarea descendentă.

Grație interpretării lui E. Verbețchi muzica primei părți capătă un caracter vizual bine pronunțat, provocând astfel unele asocieri cu muzica cinematografică. Printre cele mai importante procedee folosite de E. Verbețchi remarcăm trei tratări diferite ale sunetului instrumentului, susținute de alte mijloacele muzical-interpretative. Astfel, în secțiunea inițială interpretul cântă linia melodică foarte exact atât din punct de vedere ritmic (fără *accelerando* sau *ritardando*) cât și dinamic (*pp*). Clarinetistul evită accentele în melodie, utilizând în exclusivitate hașura *legato*. Toate aceste procedee contribuie la formarea unei imagini mai obscure, misterioase.

În secțiunea a doua interpretul modifică brusc toate procedeele interpretative, reieșind din calitatea materialului sonor. Aici apare o intonație mai dramatică, susținută de folosirea *crescendo* și *accelerando* în partida clarinetului, cu apogeul întregii piesei plasat în cadența clarinetului de pe p. 5, unde dinamicul atinge *forte*.

În general tratarea remarcilor dinamice indicate de compozitor de E. Verbețchi merită o atenție aparte. Deși în cadrul secțiunii a doua Z. Tkaci indică *mf* și *f*, E. Verbețchi face acest contrast mai pronunțat, de fapt interpretând o evoluție dinamică treptată — de la *mp* până la *ff*. Astfel se realizează conceptul interpretativ propriu al muzicianului pe baza textului muzical propus de compozitor.

O valoare aparte o are interpretarea cadenței finale a clarinetului, care demonstrează simțul subtil al formei muzicale al lui Verbețchi. Remarcile Z. Tkaci *morendo*, *pp* sunt interpretate foarte fin, moale, creând un contrast considerabil cu secțiunile precedente ale formei muzicale.

În cea de-a doua piesă, intitulată *Neastâmpărații*, care este expusă la fel într-o formă bipartită simplă, predomină o gândire lineară susținută de mișcarea *ostinato* a liniei acompaniamentului expusă în partida violoncelului. Anume procedeele metro-ritmice redau foarte exact o energie internă ascunsă, starea lăuntrică a copiilor neastâmpărați.

Linia melodică este caracterizată printr-o textură ușor sincopată unde se urmărește principiul de *fugato* cu elemente de *stretto*. Inițial tema este expusă la clarinet după care este preluată de violă grație timbrului asemănător. Vorbind de factura polifonică a ciclului Z. Tkaci este necesar să afirmăm că aceasta se manifestă prin apariția pe al doilea plan a altei linii melodice expuse în partida violoncelului.

Începând cu măsura 28 apare un interludiu care pregătește secțiunea a doua a formei: aici toate vocile se construiesc pe un element de fundal expus monoritm. În materialul tematic al partidei clarinetului pătrund elemente din acompaniamentul temei din secțiunea inițială, expusă în partida violoncelului. Urmărim o imitație graduală care produce un efect ilustrativ fiind asociat cu distracția copiilor la săniuș despre care e vorba în textul literar.

Particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat la fel prin tratarea specifică a textului muzical. Aceasta s-a realizat mai cu seamă prin înlocuirea unor hașuri menite să accentueze atmosfera creată de compozitor. Astfel chiar de la începutul piesei observăm utilizarea hașurii *staccato* în partida clarinetului în locul indicației *tenuto* în așa fel evidențiind caracterul sprintar, vioi al piesei. O asemenea abordare a conținutului muzical a fost însoțită de respectarea strictă a tempoului în prima secțiune a piesei. Odată cu intervenția primei viori în m. a 19-a și până în m. 28, clarinetul trece pe ultimul plan îndeplinind funcția de acompaniament. Aici urmărim o predominare vădită a sonorității instrumentelor cu coarde care pregătește cea de-a doua secțiune. Linia lor melodică este însoțită de un *cresc.* destul de pronunțat. În pofida indicației *p* în m. 28–33 interpreții păstrează nuanța dinamică de *f*, astfel menținând caracterul

vioi al piesei. În plan metro-ritmic în această secțiune urmărim accelerarea tempoului care are ca scop pregătirea culminației generale a lucrării.

Odată cu intervenția violei în m. 48 are loc o încetinire semnificativă a tempoului. În m. 52 sunt expuse unele structuri melodice noi care au ca scop redare stării de supărare, de vină a copiilor. Materialul tematic apare într-un aspect nou în partida clarinetului (m. 55–59) având un caracter mai meditativ, liric. Creația este finisată în tempoul de bază a lucrării printr-un pasaj ascendent în partida clarinetului.

A treia piesă *Necazuri* se bazează pe o temă mai lirică, mai melancolică, care redă o stare de tristețe, de supărare, fiind expusă într-un tempo moderat. Din nou compozitoarea preferă o factură lineară, care contribuie la formarea raportului complementar al vocilor: sunetele prelungite expuse în partida clarinetului sunt completate cu pasajele scurte în partida viorilor secunde. Sub aspect melodic aici se utilizează mișcarea pe terțe cu coborârea la un ton, care capătă o funcție de leit-intonații ale întregului ciclu. A doua secțiune a piesei date se începe odată cu expunerea materialului tematic în partida viorii prime (*con sord.*). Această secțiune este extinsă datorită repetării la sfârșitul piesei a materialului tematic. Întreaga piesă este scrisă în formă bipartită simplă cu introducere și încheiere.

Caracterul elegiac, liric al piesei este redat extraordinar de către interpreți prin respectarea tempoului, prin accentuarea intonativă a liniei melodice. Aceasta este realizată prin marcarea timpului slab în partida violei, și a timpului tare în partida violei secunde. Urmărim aici o amplificare comună a nuanței dinamice prin intermediul căreia se realizează integritatea compozițională a piesei. Atmosfera este rarefiată abia din m. 23, unde are loc o diminuare generală. În pofida caracterului vesel, sprințar al liniei melodice din partidele grupului instrumentelor cu coarde E. Verbețchi păstrează caracterul melancolic, meditativ al temei.

A patra piesă intitulată *Săniuța nouă* din nou ne readuce la jocurile de iarnă ale copiilor. Are un caracter vesel, motric. Este caracterizată printr-o textură destul de densă cu proprietăți ilustrative. În partida primei viori și a violei sunt expuse într-o formă *ostinato* grupuri din șase șaisprezecimi accentele cărora de fiecare dată coincid cu alt timp al măsurii, iar în partida viorii secunde sunt expuse grupuri din patru șaisprezecimi. O astfel de suprapunere a desenelor ritmice dinamizează întreaga piesă. Linia melodică expusă inițial la clarinet are un caracter de *scherzo*, vesel, haios, dinamic. Aceste trăsături sunt accentuate prin utilizarea în linia melodică a apogiaturilor. În ceea ce privește forma piesei respective aici avem formă tripartită simplă, iar dezvoltarea materialului tematic se realizează cu folosirea principiului variațional.

Interpreții tratează în mod propriu nuanțele dinamice indicate de Z. Tkaci: astfel, de la început nuanța *p* se înlocuiește cu cea de *mf*. Caracterul dinamic, vioi este păstrat până în m. 15,

unde are loc o diminuare generală a piesei, melodia fiind interpretată la *pp*. În această piesă se demonstrează aptitudinile tuturor muzicienilor de a cânta în ansamblu: atât caracterul motric, cât și sonoritatea timbrală inițială se păstrează până la sfârșitul piesei.



Începând cu m. 21, E. Verbețchi interpretează partida lui foarte delicat, la *p*, conștientizând perfect faptul, că aici rolul lui constă în susținerea partidei primei viori, căreia îi aparține funcția melodică. În ceea ce privește tratarea hașurilor, ca și în partea a doua a ciclului, E. Verbețchi înlocuiește hașura *tenuto* cu *staccato* pentru a accentua caracterul piesei.

A cincea piesă — *Cântec de leagăn* — este expusă într-o formă tripartită simplă. Întreaga temă este construită pe alternarea a două cvarte consonante fiind lipsită de desene ritmice acute. Este ușor sincopată ceea ce produce efectul unui legănat.

Linia acompaniamentului este expusă într-o textură acordică. Alternarea grupurilor ritmice este realizată prin utilizarea figurilor *antispast* și *coriamb*<sup>2</sup> (în conformitate cu terminologia cercetătorului Gh. Oprea) [6, p. 92] atât în partida instrumentelor cu coarde cât și a clarinetului. Acest fapt confirmă folosirea diferitor modele ritmice ce aparțin ritmului *giusto-silabic* tipic pentru folclorul național. Printre proprietățile cântecelor de leagăn aparținând folclorului românesc sunt mișcarea melodiei pe trepte alăturate sau pe salturi mici. O astfel de evoluare a liniei melodice urmărim în prima secțiune și mai cu seamă în m. 11–18. Așadar, observăm o sinteză foarte organică a trăsăturilor genuistice ale folclorului național (cântec de leagăn) și a particularităților stilistice ale Z. Tkaci.

Caracterul liric al piesei este redat de interpreți prin utilizarea unei palete timbrale aparte, menite să accentueze specificul genului cântecului de leagăn. Aceasta s-a manifestat prin accentuarea intonativă a figurilor melodico-ritmice tipice acestui gen, prin utilizarea flageoletelor în partida primei viori. Materialul tematic expus în partida clarinetului este realizat de interpret destul de uniform, monoton, păstrând nuanța dinamică *pp*, și redând o stare de somnolență a copilului. Anume această idee determină profilul dinamic uniform al secțiunilor extreme ale miniaturii. În partea mediană, din contra, E. Verbețchi utilizează pe deplin resursele agogicii și a dinamicii, creând câteva valuri sonore, care tind spre apogeul piesei în m. 37. Această secțiune poate fi comparată cu visurile copilului, cu niște evenimente tulburătoare care se produc în subconștiința lui. Este uimitor, cum E. Verbețchi a sesizat și a redat în paleta sonoră acest concept al piesei.

Partea finală a suitei se intitulează *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* și reprezintă o sinteză a întregului ciclu, având, după cum menționează G. Cocearova, anumite aspecte comune cu genul de tocată. „Piesă este dinamică, ritmul său mobil și elastic o apropie de genul de tocată.

<sup>2</sup> Antispast — ; Coriamb — .

Intonațiile energice, impulsive ale temei, desfășurate pe fundalul unui acompaniament de tip ostinato, creează o atmosferă generală de acțiune și este înrudită cu melodiile instrumentale având caracter improvizatoric, ce nu se încadrează în structură tipică de dans” [5, p. 75].

În liniile melodice ale instrumentelor cu coarde găsim leit-intonația din piesele precedente ale ciclului (vioara I, violă în m. 27). Ulterior asemenea elemente le regăsim în partida clarinetului. Aceste structuri melodice sunt proprii pentru cea de-a doua piesă a ciclului *Neastâmpărații*. Unele elemente comune cu figurile ritmice ale celei de-a patra piesă *Săniuța nouă* le regăsim în m. 79. În m. 46 linia melodică este expusă într-o factură imitativă cu elemente de *stretto*. Inițial tema este expusă în partida clarinetului fiind preluată de prima vioară.

Contrastul piesei finale cu cea precedentă este foarte bine marcat de interpreți prin utilizarea unor mijloace de expresivitate care au reliefat caracterul vioi, festiv, fiind subliniat în materialul tematic expus în partida clarinetului (m. 8) prin evidențierea accentelor indicate în textul autorului. Sub aspect stilistic partea finală a ciclului suferă niște influențe ale stilului lui D. Șostakovici.

Putem conchide că particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat prin aplicarea diverselor metode necesare pentru redarea exactă a mesajului creației:

1. înțelegere perfectă a conceptului componistic propus de Z. Tkaci, și ca rezultat, o redare adecvată a ideii muzicale;
2. un caracter vizual bine pronunțat al interpretării, crearea imaginilor muzicale care redau perfect toate semnele și semnificațiile textului muzical;
3. tratare destul de liberă a indicațiilor compozitoarei (ce țin de articulație și dinamică), care totuși nu denaturează conceptul ciclului, ba din contra, contribuie la dezvoltarea lui mai exactă;
4. clarinetistul demonstrează o paletă foarte variată a procedeelelor timbrale, selectând pentru piesă, imagine, tip de melodică o soluție sonoră proprie;
5. prin aceasta, E. Verbețchi devine un co-autor al creației semnate de Z. Tkaci *Istorioare amuzante*, creează o viziune proprie pe baza textului muzical deja compus.

### Referințe bibliografice

1. BEREZOVIKOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova*: Autoref. tz. de doct. în studiul artelor. Chișinău, 2000.
2. КРАУКЛИС, Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. В: *Музыкальное исполнительство*: Сб. статей. Москва: Музыка, 1983, вып. 11, с. 34–67.
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Pontos, 2000.
4. GHEORGHIU, G. *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* Chișinău: Lumina, 1968.
5. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.
6. OPREA, Gh.; AGAPIE, L. *Folclorul muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.

## ЛИТАНИИ Д. КИЦЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО НАЧАЛ

LITANII DE D. KITSENKO SUB RAPORTUL „CUVÂNT–MUZICĂ”

LITANIES BY D. KITSENKO: POETRY–MUSIC INTERACTION

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

*Articolul de față reprezintă un studiu dedicat raportului “cuvânt-muzică” în creația cunoscutului compozitor din Republica Moldova D. Kitsenko. Autoarea abordează aspectele semantice și simbolice ale textului literar semnat de Gr. Vieru și tratarea lor în cadrul conceptului muzical individual al opusului lui Kitsenko. Printre cele mai reprezentative trăsături cercetătoare dezvăluie îmbogățirea conceptului poetic cu simbolismul religios (tratarea maicii poetului ca Maicii Domnului, folosirea structurii și semanticii genului de requiem etc.).*

**Cuvintele-cheie:** D. Kitsenko, Gr. Vieru, litanii, requiem, bocet, doina, poem, neocasonism

*The present article is a research dedicated to the poetry- music interaction in Litanies written by the famous Moldovan composer D. Kitsenko. The author analyses some semantic and symbolic features of Gr. Vieru’s poem, as well as the enrichment of the poetic concept by religious symbols (the poet’s mother is treated as the Mother of God, some features of requiem are used etc.).*

**Keywords:** D. Kitsenko, Gr. Vieru, litanies, requiem, bocet (lament), doina (Romanian musical tune style), poem, neocasonism

Кантата *Litanii* Д. Киценко для колоратурного сопрано, кларнета и органа написана в 1987 году на текст поэмы Г. Виеру *Litanii pentru orgă*, поводом к созданию которой стала смерть матери поэта [1, p. 142–151]. Из одиннадцати частей поэмы Д. Киценко отобрал лишь пять, сконцентрировав своё внимание на теме оплакивания матери и поместив в центр образовавшейся формы текст, содержащий апокалиптические мотивы и обращение к Богу, подчеркнув, тем самым, вселенский масштаб личного горя.

Озаглавив свое произведение *Litanii pentru orgă*, поэт, по-видимому, предполагал определённые ассоциации с жанром литаний. Напомним, что *литании* (от греч. *молитва, просьба, мольба*) являются одной из древнейших форм христианской культовой музыки. В католическом богослужении литания стала молитвой или песнопением, обращённым к Богу, святым, Богородице, мольбой о помиловании или заступничестве.

Влияние семантики литаний на поэтический текст находит свое выражение в обогащении лирико-драматического высказывания Г. Виеру элементами христианского культа, о чем свидетельствуют использование слова «*cruce*» как основополагающего символа христианства в строках «*Parcă-aș ara cu o cruce*» и «*O cruce nu pot ciopli*» из стиха «*Puternic nu sunt*» [1, p. 144], а также обращение-мольба «*Doamne*» в строках «*Tulbure, Doamne/Mi-ar rătăci sufletul*» из того же стиха и «*Doamne, atât de singur*» [1, p. 146] из стиха «*A căzut cerul din ochii tăi*».



За счёт вплетения в небогослужебный текст словесных единиц, атрибутивных для христианского культа, происходит своеобразная сакрализация последнего. В подтверждение сказанному отметим использование Г. Виеру семантических и структурных признаков молитвы (обращение к Богу, погруженность в молитвенное состояние, обилие повторов в поэтическом тексте).

Следует подчеркнуть, что образ матери, по признанию литературоведов, является центром притяжения поэтического универсума Г. Виеру. Как пишет М. Чимпой, «символ Матери, безусловно, содержит бесконечное множество смыслов. У Виеру глубина приходит от слияния материнского образа с природой, с космосом, от превращения его в глубоко личный, интимный центр всех мыслей поэта» [2, р. 4]. Таким образом, последний приобретает *архетипальный* характер – мать-природа, мать-страна, мать-жизнь, что подтверждается еще одним высказыванием исследователя творчества Г. Виеру Н. Чопрага: «по сути, через образ «личной матери» нам передан архетип универсальной матери» [3, р. 4].

В *Литаниях* Г. Виеру образ реального, земного человека обожествляется и возвышается до уровня Богоматери: «В конце концов, с точки зрения христианства, эмблема материнской святости суть символ Богоматери, своего рода монада, Матерь в вечности, кроткая защитница мира, главное лицо в космическом плане» [idem]. Таким образом, в творчестве Г. Виеру наблюдается «перетекание» индивидуального во всеобщее (христианское), что, впрочем, не противоречит природе религиозного чувства, отличающегося глубоко личностным, интимным характером, о чем много пишут исследователи [4, р. 369].

Содержание поэтического текста вызывает также определённые аналогии с гимном католического церковного обихода *Stabat Mater*, посвящённом Деве Марии, однако, если *Stabat Mater* суть оплакивание Матерью Сына Божьего, то в *Литаниях* Г. Виеру, напротив, сын оплакивает мать. В то же время, оба явления сближаются благодаря скорбному характеру поэтического текста и идее оплакивания.

Большая роль в тексте отведена *поэтизации образов природы*: «Cum nu sunt doi pomi/Întocmai la fel» [1, р. 142], «Încremenit e vântul cel răcoros» [1, р. 146], «S-au tăinuit izvoarele-n țărâni» [idem]. Важно подчеркнуть, что описание природы создает некую апокалиптическую картину. Так, строки «A căzut cerul din ochii tăi/Și s-a fărâmițat. /A căzut de pe fața ta soarele/Și-a înghețat» [idem], а также фраза «Stelele cad/Și nu le pot la loc țintui.» [1, р. 145], переключаются с Евангелием от Матфея, в котором описание конца света

выглядит следующим образом: «Солнце померкнет, и луна не даст света своего, и звёзды спадут с неба, и силы небесные поколеблются» (24:29 б, в).

Поэтический текст обогащается приметам фольклорного жанра *бочет*, о чём свидетельствуют характерный для народных причитаний прием повторов отдельных строк или слов, расположенных рядом: «*Rămâi. Mai rămâi*» [1, p. 143], «*În noaptea cea neagră*», «*prima oară*» [1, p. 145], либо на расстоянии: «*nu-mi ajung*» [1, p. 147], «*Nu am, moarte, cu tine nimic*» [1, p. 148] и др.

В содержании поэтического текста обнаруживается несколько групп ведущих тем и образов. Первая из них — собственно *скорбный плач-жалоба*: «*Nimeni nu /Poate golul să-l umple./Golul ce-l lași-*», «*Puternic nu sunt*», «*Strig:/Sunt cel mai fără de noroc!*» » [1, p. 146], «*Doamne, atât de singur/Atât de singur/N-am fost nicicând!*» [1, p. 147]. Вторая образная группа – *воспоминания и размышления о матери*: «*...maică, și tu/Ești unică-n lume*» [1, p. 143], «*Trudite cât țara întreagă,/Mănuțele tale de ceară /În noaptea cea neagră/Odihnescu-se prima oară*» [1, p. 148].

Внутри этой группы образов обнаруживаются также обращения к матери в форме глаголов повелительного наклонения «*Rămâi./Mai rămâi./Nu pleca.*» [1, p. 143], воспринимающиеся как эмоционально окрашенный лирико-психологический протест против ухода матери. Размышления о смерти содержатся в отдельном стихе «*Nu am, moarte, cu tine nimic*» [1, p. 148], а также в строках «*Deși înțeleg, înțeleg/Că toți suntem un lemn /De foc*» [1, p. 146].

Таким образом, текст поэмы Г. Виеру структурно и семантически полиморфен, синтетичен, поскольку впитывает разные истоки, принадлежащие трём основным типам: во-первых, семантика, символика и структура *фольклорных* поэтических жанров (*бочет*); во-вторых, элементы *христианской* традиции (католическая литургия, *Литании*, *Stabat Mater*; ассимиляция образов Апокалипсиса, образ Богородицы, символ креста); в-третьих, *лирическое, личностное начало* (субъективно-психологический слой поэмы, авторская рефлексия).

Тройственность авторской концепции сочинения, проявляется и на уровне исполнительского состава. Речь идёт о семантике органа как инструмента, атрибутивного для западной католической литургии. Кларнет, будучи инструментом симфонического оркестра, тем не менее, хорошо приспособлен для исполнения богато орнаментированной монодии фольклорного плана. Включение же женского голоса связано с лирико-психологическим слоем сочинения Г. Виеру, лично окрашивая содержание музыкального произведения. Последнее повлекло за собой использование идиоматики

классицистско-романтической музыки, в отличие от преобладания «неосредневековых» концепций других сочинений Д. Киценко духовной проблематики.

Композитор обращается к фольклорным жанрам румынского ареала — *бочету и дойне*. Несмотря на большую близость поэтического текста жанру бочета, композитор отдаёт предпочтение жанру дойны, что находит объяснение в несравнимо более широких выразительных возможностях последней. Влияние бочета на музыкальный язык сочинения ограничивается его I частью, благодаря «речитативному и силлабическому характеру мелодии, звуковому материалу с ограниченным количеством звуков, нисходящему поступенному движению мелодии, ритму *parlando*» [5, p. 258]. В частности, начальные мелодические обороты, проникающие в партии всех трёх инструментов, представляют собой краткие, прерывистые, повторяющиеся мелодические сегменты в пределах малой секунды или терции в нисходящем направлении, в основе которых — интонации плача; мелодические ряды представляют собой «простые структуры, в которых преобладают трихорды, двузвучия, трёхзвучия... мелодические ряды излагаются на одном звуке, образуя речитатив *recto-tono*» [idem].

*Ладовое строение* произведения совмещает два с типа интервальных структур: диатонику и гемиолику (этот термин Ю. Холопова обозначает систему ладов, содержащих увеличенные секунды). Влияние дойны отразилось в использовании характерных для неё диатонических ладов с преобладанием дорийского и дважды гармонического минора. Так, в вокальной партии I части сочинения применяются переменные ладовые формы с общим устоем, но разным звукорядом: фригийский *e*, эолийской *e* с IV повышенной ступенью и дорийский *e* с увеличенной секундой (IV повышенная ступень). Во II части применяются неполный тетрахорд фригийского *e*, пентахорд эолийского *e* с увеличенной секундой. В III части композитор использует дорийский *d* с повышенной IV ступенью. И, наконец, в IV части объединены нижний тетрахорд натурального минора с устоем *e*, верхний тетрахорд которого обогащен дорийской секстой. Прием полиладовости объединяет эолийский *e* по горизонтали у сопрано и фригийский тетрахорд *e* по вертикали у органа.

*Интонационное и ритмическое строение* сочинения также обнаруживает влияние дойны, что проявляется в характере мелодических линий в партиях сопрано и кларнета (например, в I части опуса), отличающихся присущей жанру импровизационностью, прихотливой ритмикой, плавным, без скачков, гаммообразным заполнением звукоряда, украшением мелодии трелями, фиоритурами, мордентами. В данном эпизоде композитор применяет особую организацию музыкальной ткани в виде многослойного полиостинато с использованием в верхних голосах приёма бесконечного двойного канона.

Метрические особенности дойны проявляются в использовании квантитативной метрики на протяжении всей I и IV части сочинения, свободной сменой метра (2/2, 4/2, 3/2) в III части (с. 20). Так, IV часть сочинения, с ремаркой *Improvisato*, приближена к стилю вокально-инструментальных дойн (исполнители — сопрано и кларнет) с их «свободным неметрическим ритмом, принадлежащем системе *parlando rubato*» [6, р. 241] и «свободной архитектурой, импровизационно группирующимися мелодическими рядами разной величины» [idem].

Образная сфера II части определяется начальной интонационно-мелодической ячейкой *c-g-fis-es-d-c* с опорой на увеличенную секунду, придающей звучанию архаический колорит, характерный для мелодики древних дойн [5, р. 308]. Замкнутость этой интонационной ячейки символизирует идею круга, цикличности человеческой жизни, фатальности и неотвратимости смерти. Несмотря на ремарку *Religioso*, образный строй II части полон энергии (но не жизнеутверждающей, а безысходной): это хаотическое бурление словно воплощает обречённость бессмысленность человеческого бытия без Бога.

Начальная интонационная ячейка кристаллизуется в партии сопрано (“*privesc cu durerea*”, с. 10) и утверждается многократным повторением (с. 10–12). Смысловая квинтэссенция всей части сопряжена с ритмическим увеличением мотива, на словах «*Toți suntem un lemn de foc*». Не случайно и появление размера 3/4, восходящее движение голоса и органа с постепенным завоеванием всё больших мелодических вершин. Все упомянутые выше приемы свидетельствуют об определенном параллелизме поэтической и звуковой концепции – трагичности и пессимистичности как ведущей идеи сочинения.

Музыкальный язык сочинения связан с опосредованием жанровых и стилевых примет церковной музыки, ее символики и семантики. Примечательно композиторское решение заключительной V части опуса, выпадающей из доминирующего в сочинении «фольклорного» ряда благодаря смене принципов музыкальной организации. Среди них выделим переход от модалного мышления к тональному (ясный *e-moll*, классические гармонические функции трезвучий тоники, VI ступени, доминанты, отклонения в субдоминантовую тональность); гомофонно-гармонический склад в партии органа; тяготение к классическим синтаксическим структурам (членение на предложения, четкие каденции, квадратность).

Особого внимания заслуживает интонационное решение III части, драматического центра сочинения, вокальная партия которой базируется на интонациях секунды, но в ином преломлении: это не малая ламентозная секунда, а большая нисходящая с

возвращением, создающая эффект маятника, раскачивания звуковой массы. Подобный эффект возникает за счёт использования жанрово-композиционных особенностей чаканы, решенной в виде двухголосного канона в верхних голосах, в которых тема остается неизменной, но заполняется опеванием опорных звуков мелодии с повторением неизменной гармонической последовательности в басу.

Образная сфера III части характеризуется обречённостью, невозможностью вырваться из замкнутого круга. Нагнетание напряжения достигается параллельным движением трезвучных аккордов с октавными удвоениями в тесном расположении, постоянной ритмической пульсацией половинными в размере *alla breve*, тоническим органным пунктом в басу, звучащим в момент ритмической остановки в основном фактурном слое как колокол, а также сдвигом основной мелодической ячейки на терцию вверх.

Следует отметить, что основная интонационная попевка III части сходна со средневековой секвенцией *Dies irae* за счет совпадения звукоряда, наличия общих звуков (*d, e, f, g, c*), опевания устоя в заключении вводными ступенями с подчёркиванием VII натуральной и др. Сходство с *Dies irae* объясняется мотивами Апокалипсиса в поэтическом тексте.

В свою очередь, V часть сочинения представляет собой лирический итог цикла: в отличие от предыдущих частей, тональное мышление здесь превалирует. Намеренная простота финала атрибутивна для определённых номеров жанра реквиема просветлённого лирического характера (*Domine Jesu, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna*). Кантилена вокальной партии вызывает аналогии с арией *lamento* и итальянской оперной музыкой эпохи Романтизма (В. Беллини, Г. Доницетти).

Новая образная грань — тёплое, «человечное» звучание финала — воплощает лирическое, личностное начало сочинения. Музыка данной части напоминает по характеру *Domine Jesu* из той ветви жанра реквиема, которая приближена к оперным образцам (*Реквием* Дж. Верди). Следует отметить трактовку кларнета как облигатного инструмента: если в предыдущих частях он был носителем фольклорного начала, то в V части кларнет меняет свою функцию, напоминая скорее о традициях жанра Страстей, позднее позаимствованную оперой (ария в сопровождении облигатного инструмента).

Использование в заключительной части классицистско-романтической стилистики, не свойственной сочинению в целом, позволяет говорить о своеобразной «стилевой модуляции» (по аналогии с термином В. Бобровского «композиционная модуляция») [7, р. 217].

Несмотря на сохранение общих с другими частями сочинения интонационного фонда (поступенное движение, узкообъёмные попевки и др.), характер музыки финальной части кардинально изменяется за счёт привлечения не использовавшихся ранее средств (гармонический минор, стабильный метр 4/4, квадратность и периодичность масштабных синтаксических структур, прозрачная гомофонно-гармоническая фактура с использованием органа в функции аккомпанемента голосу).

В V части партия сопрано решена как вокализ в разделах A<sub>2</sub> и A<sub>3</sub> вариационной формы A, B, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>. Подобный приём композитор использовал и в заключительных тактах III части сочинения. Отказ от произнесения текста усиливает эмоциональное воздействие музыки, концентрируя внимание слушателей не на вербальном, а на звуковом ряде произведения. Подобный приём объединяет III и V части сочинения, подчёркивая тем самым их драматургические функции как драматического и лирического центров в общей композиционной структуре.

Проанализированные выше музыкально-стилевые сферы (фольклорная и церковная) взаимодействуют на разных иерархических уровнях музыкального целого, образуя синкретическое единство. Так, большое значение в I части опуса приобретает семантика *нисходящего секундового движения*, являющегося традиционным средством передачи скорби, объединяющим фольклорную и западноевропейскую композиторскую традиции.

В использовании приёма *репетиций* также отразилось влияние двух жанров разного происхождения. Если от дойны ведут свое начало ритмически по-разному организованные репетиции в партии кларнета (с. 1, 5, 6) и голоса (с. 3, 5), то от жанра молитвы, литании композитор заимствует равномерное псалмодирование четвертями в партии кларнета (с. 6) и в партии сопрано (на словах «*rămâi, mai rămâi*»). В партии органа отметим аккордовый склад и характерную для композиторского языка Д. Киценко квартовую вертикаль (с. 3,4,5). В заключении I части обращают на себя внимание восходящие аккорды квартовой структуры половинными длительностями: высокий регистр, диэзная сфера, динамика (*ppp*) связаны с семантикой вознесения, восхождения, вызывая аналогии с подобным приёмом в жанре барочных Страстей. Внутри каждого слоя фактуры наблюдается их поляризация: гомофонно-гармонический склад с опорой на вертикаль у органа, монодия (с речитацией на одном тоне) фольклорного типа у кларнета, оттеняющая мелодическую линию сопрано.

Важную роль в организации музыкального материала II части играют остинатные приемы (многократное проведение основной интонационной ячейки на неизменном

звуковысотном уровне у сопрано (с. 10–12), педали в партии органа (с. 10–11), триоли в партии органа (с. 12–13) на фоне тонического органного пункта др.) Описанные выше приемы идеально соответствуют образному строю части, концентрируясь на идее фатальной безысходности перед лицом смерти.

Кратко коснемся композиционно- драматургических особенностей *Литаний*. По смысловой, драматургической значимости здесь можно выделить «тяжелые» (II, III, V) и «лёгкие» (I, IV) части. Последние ориентированы на фольклорные прототипы, в то время как остальные в большей мере посвящены воплощению христианского и личного начал. Несколько по-иному осуществляется выбор исполнительского состава (полный состав в нечётных и разные варианты дуэтов в чётных частях). Таким образом, в композиционной организации частей *Литаний* просматриваются черты «редуцированного» реквиема: II часть можно уподобить *Dies irae*, а V часть — *Agnus Dei*. Отметим попутно, что подобный краткий вариант жанровой модели применил И. Стравинский, в 6-частном реквиеме которого присутствуют две упомянутые выше части.

Особо следует оговорить трактовку финальной части как смыслового центра сочинения. Перенесение центра тяжести в заключительную часть может быть объяснено особой семантической функцией последней. Поскольку поэтическая концепция сочинения трагична и безнадежна, а идея смерти здесь не имеет своего продолжения (воскрешение, обещание вечной жизни), то именно музыкальное решение финала содержит просветление, освобождение от страданий (вспомним об «аккордах вознесения» у органа из I части). Подобная трактовка находится в русле церковных жанров музыки профессиональной европейской традиции (реквием, пассион).

Подводя итоги анализа *Литаний*, отметим, что по своему замыслу поэма Г. Виеру вполне вписывается в «неоканоническую» концепцию творчества Д. Киценко благодаря наличию таких основополагающих элементов, как контраст и единство христианского и языческого мироощущений (символика Нового завета и поэтика древнего фольклорного жанра), с одной стороны, и глубоко личностная, лирическая окрашенность текста, обогащение упомянутых выше слоев светским, посвященным внутреннему миру человека, «измерением». Музыкальная концепция, предложенная Д. Киценко, по-своему «христианизирует» трактовку смерти, принадлежащую Г. Виеру за счёт образного переключения, позитивного, «гуманного» звучания V части сочинения. Если поэтическая драматургия Г. Виеру трагична, то музыкальная концепция сочинения «достраивается» до эстетики реквиема с ее просветлением в финале.

### Библиографические ссылки

1. VIERU, GR. *Cele mai frumoase poezii*. București: Editura Jurnalul, 2009.
2. CIMPOI, M. Fântâna curată a poetului. **In:** *Literatura și arta*. 1995, 9 feb., p. 4.
3. CIOPRAGA, C. Tăcerea mamei universale. **In:** *Literatura și arta*. 1993, 15 apr., p. 4.
4. ДЖЕМС, В. *Многообразие религиозного опыта*. Москва: Русская мысль, 1910.
5. AGAPIE, L.; OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
6. COMISEL, E. *Studii de etnomuzicologie*. București: Editura Muzicală, 1986.
7. БОБРОВСКИЙ, В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва, 1978.

## КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В КОНЦЕРТНОМ РЕПЕРТУАРЕ ВЕДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ КАФЕДРЫ ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

CREAȚIILE CAMERALE ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN  
REPERTORIUL CONCERTISTIC AL PROFESORILOR CATEDREI PIAN,  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

CHAMBER MUSIC PIECES BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN  
THE CONCERT ACTIVITY OF LEADING TEACHERS OF THE PIANO DEPARTMENT,  
FROM THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

**ИРИНА САВИНА,**

преподаватель,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Articolul reprezintă rezultatele studierii creațiilor instrumentale de cameră ale compozitorilor din Republica Moldova care au intrat pe larg în repertoriul concertistic al pianiștilor din AMTAP. Autoarea abordează arta interpretativă a cunoscuților profesori ai catedrei Pian pe parcursul ultimilor 60 de ani. Activitatea acestor profesori a contribuit la perfecționarea procesului instructiv-educativ și la promovarea lucrărilor compozitorilor contemporani din Republica Moldova.*

**Cuvinte-cheie:** *compozitorii din Republica Moldova, creațiile instrumentale de cameră, pianist, catedra Pian, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, activitatea interpretativă.*

*The article presents the results of the study of chamber instrumental works of composers from the Republic of Moldova that are widely included in the concert repertoires of the pianists working at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The author describes the interpretative activities of leading teachers who worked at the Piano Department during the last 60 years. These teachers' activity has contributed to the improvement of the educational process, as well as to promoting the works of contemporary composers from the Republic of Moldova.*

**Keywords:** *composers from the Republic of Moldova, chamber music works, pianist, Piano Department, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, artistic activity.*

Педагоги кафедры специального фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова всегда уделяли большое внимание собственной концертно-исполнительской деятельности, справедливо считая, что исполнительская практика преподавателя — один из самых эффективных методов



преподавания музыки. Многие педагоги этой кафедры являлись лауреатами национальных и международных исполнительских конкурсов, были успешными концертирующими пианистами: как солистами, так и ансамблистами. Среди наиболее известных из них назовем Ю. Гуза, А. Соковнина, Е. Ревзо, Т. Войцеховскую, В. Левинзона, Л. Ваверко, В. Сечкина, С. Коваленко, Е. Зака, Р. Шейнфельд, Л. Стратулат, А. Бондурянского, А. Лапикуса, Ю. Маховича, А. Варданян, И. Хатипову. Их репертуар внушительен и разнообразен. Он включает сочинения разных исторических эпох, жанров, стилей, национальных школ. Значительное место в нем занимают камерно-ансамблевые произведения молдавских композиторов.

На сегодняшний день мы не располагаем необходимым объемом информации, который позволил бы воссоздать полную панораму молдавской камерно-ансамблевой музыки, исполненной пианистами-педагогами кафедры специального фортепиано АМТИИ. Поэтому, опираясь на анализы сохранившихся афиш и рецензий в периодической печати, а также на воспоминания и личные впечатления очевидцев — слушателей концертов, попытаемся дать оценку исполнительской деятельности лишь некоторых ярких фигур кафедры.

К числу видных представителей фортепианного исполнительского искусства Республики Молдова второй половины XX века, внесших существенный вклад в пропаганду отечественной камерной музыки, принадлежит Виктор Левинзон (род. 1929). Он завоевал признание как успешный педагог и пианист, много выступавший с сольными и ансамблевыми концертами.

Более тринадцати лет длился творческий союз В. Левинзона с замечательным кларнетистом Е. Вербецким. Творчество этих двух прекрасных музыкантов было очень интересным и продуктивным. Этот ансамбль музыкальная критика всегда оценивала высоко. Так, в одной из рецензий говорилось: «За годы совместной работы у музыкантов выработались общность творческих интересов, единое отношение к интерпретации исполняемых произведений, чувство партнерства, а неутомимые поиски нового репертуара дают им возможность знакомить музыкальную общественность города с малоизвестными камерными произведениями» [1]. Репертуар этого ансамбля складывался не только из произведений, ранее звучавших в Кишиневе. Многие сочинения в его интерпретации звучали в Молдове впервые.

Особенный интерес у дуэта Е. Вербецкий – В. Левинзон вызывала музыка первой половины XX века (Ф. Пуленк, В. Фриманн, М. Иштван, Л. Бернстайн и др.); приоритетным было также исполнение произведений композиторов Республики Молдова. Так, в 1967 году

дуэт выступил великолепным интерпретатором *Второй сонаты* для кларнета и фортепиано С. Лобеля, исполнив ее впервые. Музыкантам удалось убедительно выдержать общий сдержанный тон музыкального высказывания, на фоне которого рельефно выделялись моменты психологизма (особенно во второй части цикла) и романтической приподнятости. Несмотря на сложность музыкального языка сонаты, в исполнении Е. Вербецкого и В. Левинзона она воспринималась цельно и логически обоснованно.

В 1975 году на концерте камерной музыки в Национальной Филармонии впервые прозвучала *Соната* для кларнета и фортепиано В. Загорского, написанная композитором специально для дуэта Е. Вербецкий – В. Левинзон. И в этом сочинении исполнителям удалось адекватно передать специфику авторского замысла, продиктованного идеей романтического восприятия мира.

В 1976 году Е. Вербецкий и В. Левинзон участвовали в исполнении *Трио* Г. Няги для кларнета, скрипки и фортепиано. Партию скрипки исполнял сам Г. Няга. Данное *Трио* было оценено музыковедами неоднозначно. С одной стороны, данное сочинение было удостоено премии на республиканском конкурсе произведений камерной музыки молдавских композиторов. С другой стороны, в нем критиковали композиционно-драматургическую логику. Е. Клетинич, в частности, писал: «Партитура *Трио* привлекает своей необычностью, даже эксцентричностью, но до конца все же не убеждает» [2, с. 238]. Он объяснял это тем, что в качестве тематического материала Г. Няга использовал чрезмерно разнородные мелодии: песню В. Соловьева-Седова *Почта полевая*, фортепианное рондо Л. Бетховена *Ярость по поводу утерянного гроша* и молдавскую песню *Am un leu*. Как бы то ни было, именно Е. Вербецкий и В. Левинзон были теми музыкантами, кто, совместно с автором музыки познакомил слушателей с сочинением.

К сожалению, немногочисленные сохранившиеся аудиозаписи могут дать лишь некоторое представление о творческом облике дуэта Е. Вербецкий – В. Левинзон. Однако очевидцы единодушно подчеркивали естественность и простоту их исполнительской манеры, ясность мысли и безупречный музыкальный вкус. На первом плане в их игре было стремление раскрыть логику драматургического процесса, который интерпретаторы воплощали на "большом дыхании".

Благодаря В. Левинзону с произведениями композиторов Республики Молдова познакомилась не только кишиневская публика, но и слушатели ряда городов России, Украины, Прибалтики и Армении. Так, в октябре 1976 года В. Левинзон стал участником концертов, посвященных молдавской культуре в Армении, где были представлены произведения отечественных композиторов. Среди них была и *Молдавская фантазия* для

скрипки, фортепиано и струнного оркестра Шт. Няги, прозвучавшая в сопровождении камерного оркестра Госкомитета радио и телевидения. Там же, в Армении были исполнены вокальные произведения С. Лунгула и В. Загорского, где исполнительницей вокальной партии стала солистка молдавской оперы Л. Михайлова.

Знаменательной страницей в истории молдавского исполнительства стало ансамблевое музицирование В. Левинзона с талантливым виолончелистом О. Студницким. Пианист вспоминает: «С 1984 года началась моя дружба и совместная работа с замечательным виолончелистом О. Студницким. Общение с этим большим музыкантом, человеком высокой культуры очень обогатило меня. Вместе с ним мы провели много счастливых часов, играя камерные произведения великих мастеров прошлого и настоящего» [3]. В программы их концертов вошли и закрепились *Поэма-соната* для виолончели и фортепиано А. Стырчи, произведения В. Загорского и В. Сечкина. В дуэте с другим виолончелистом — И. Жосаном, В. Левинзон впервые исполнил *Сюиту* для виолончели и фортепиано Г. Няги, премьера которой состоялась 20 ноября 1987 года в Союзе композиторов Молдовы.

Почти одновременно с В. Левинзоном в камерно-ансамблевой практике Республики Молдова ярко заявила о себе **Людмила Ваверко** (род. 1927), которая с 1960 года начала работать на кафедре специального фортепиано АМТИИ. В программах ее сольных концертных выступлений — масштабные произведения Ф. Шопена, А. Скрябина, Ф. Листа, С. Прокофьева, а также значительное количество сочинений молдавских композиторов: В. Загорского, С. Лобеля, С. Лунгула, Д. Федова и других.

Необычайно яркой и насыщенной была ансамблевая и концертмейстерская деятельность Л. Ваверко. В инструментальном ансамбле с пианисткой играли скрипачи О. Дайн, Л. Мордкович, Г. Няга, Н. Паранюк, Э. Губенко, альтист М. Мулер, виолончелисты Ю. Крылов, А. Дубравский, Н. Козлова, пианисты Т. Войцеховская и В. Левинзон, флейтист И. Захария.

Немало камерных произведений исполнила Л. Ваверко в дуэте с О. Дайном — легендарным скрипачом, входившим в плеяду лучших артистов Молдовы середины XX века. В их интерпретации звучали сонатные циклы Л. Гурова, Г. Няги и В. Масюкова. *Соната d-moll* Л. Гурова в исполнении О. Дайна и Л. Ваверко поражала искрометностью и напористостью звучания. Медленная вторая часть сонаты в их интерпретации звучала патетично и торжественно. Хорошее знание молдавского фольклора и лэутарских традиций позволило О. Дайну и Л. Ваверко с особой выразительностью и блеском сыграть финал, примечательный использованием в нем знаменитой мелодии *Чокырлиш*.

Композитор и скрипач Г. Няга также выступал в дуэте с Л. Ваверко, преимущественно с исполнением своих сочинений. В 1960 году на фестивале в Москве в рамках декады молдавской литературы и искусства они исполнили его *Сонату* для скрипки и фортепиано и *Молдавские танцы*.

Дуэт Л. Ваверко с талантливым альтистом М. Мулером просуществовал около пятнадцати лет. Их совместные выступления пользовались большим успехом. На одном из таких концертов, состоявшемся 28 декабря 1976 года, ими впервые была исполнена *Соната «Памяти Шостаковича»* З. Ткач, которую композитор написала в расчете именно на этот дуэт. В тот вечер состоялась премьера еще одного произведения — еще не изданной *Сонаты* для альты и фортепиано Д. Шостаковича. Оба произведения потом часто исполнялись Л. Ваверко и М. Мулером. На одном из творческих собраний Союза композиторов Молдовы в интерпретации этого же дуэта впервые прозвучала *Соната-баллада* для альты и фортепиано Б. Дубоссарского.

1970-е годы для Л. Ваверко были продуктивны совместным творчеством с вокалистами. В первую очередь, это были концерты с Л. Ерофеевой, на которых исполнялись преимущественно романсы отечественных композиторов: А. Стырчи, С. Лобеля, Шт. Няги, С. Лунгула, В. Ротару, З. Ткач и других. Одним из любимых ими и часто исполняемых произведений стал песенный цикл З. Ткач на стихи Г. Виеру *Доброе утро*, который принадлежит к числу лучших произведений молдавских композиторов о детях.

На рубеже 70–80 годов XX века Л. Ваверко совместно с М. Курдюмовой, обладательницей красивого лирического сопрано, неоднократно исполняли вокальный цикл *Песни Днестра* С. Лунгула и *Перезвоны* В. Верховлы. С успехом выступали они не только на родине, но и в Свердловске, Ленинграде, Пловдиве и в других городах. В одной из рецензий на их выступление есть такие строки: «Искусство Людмилы Ваверко — и как солистки, и как аккомпаниатора, характеризуется деликатным проникновением в индивидуальный авторский почерк, высокой техникой и умением быть интересным собеседником в создании единой звуковой атмосферы» [4].

С 1976 по 1991 г. в концертной жизни Кишинева ярко проявляла себя **Раймонда Шейнфельд** (род. 1951), которая в этот период вела большую педагогическую работу на кафедре специального фортепиано. Многие редко исполняемые фортепианные и камерно-ансамблевые произведения нередко звучали в ее интерпретации. Музыкальным событием 1983 года стала премьера в Кишиневе яркого симфонического произведения В. Загорского *Ночной праздник вольного города*. Это произведение прозвучало не в оригинальном варианте, а в переложении для двух фортепиано и ударных, выполненном большим

другом композитора и прекрасным пианистом А. Палеем. Тогда с партией второго рояля виртуозно справилась Р. Шейнфельд (партию первого рояля исполнял А. Палей).

Продуктивным оказалось сотрудничество Р. Шейнфельд с вокалистами. Пианистка часто выступала в дуэте с известной певицей О. Чухрий, которая, наряду с камерно-вокальными произведениями Ф. Шуберта, С. Рахманинова и И. Ланга, исполняла также произведения отечественных авторов: С. Лобеля, А. Стырчи, С. Лунгула, Шт. Няги. Под фортепианное сопровождение Р. Шейнфельд в 1983 году прозвучала и песня Т. Кирияка к кинофильму *Будь счастлива, Юлия!*, снятому на киностудии *Молдова-фильм*. Характеризуя артистическую деятельность Р. Шейнфельд, педагоги фортепианной кафедры отмечали: «пианистка обладает ярким отточенным техническим аппаратом, а ее игра обладает ясностью и логичностью мысли» [5].

Камерно-ансамблевые произведения молдавских композиторов составляют особую и весьма значительную часть концертного репертуара профессора АМТИИ **Сергея Коваленко** (род. 1948). Так, ставшую популярной у отечественного слушателя *Рансодию* для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского С. Коваленко исполнил в ансамбле со скрипачом А. Каушанским и пианистом С. Форостяным. *Трио* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского он сыграл в румынском городе Яссы в ансамбле с кларнетистом С. Дужей и виолончелистом И. Жосаном. Работая в составе камерного оркестра под управлением дирижера А. Самоилэ, С. Коваленко принял участие в записи программы *Мария Биешу поет молдавские романсы*. И в целом творческий союз С. Коваленко с такими видными музыкантами как М. Биешу, Е. Вербецкий, Г. Каушанский, С. Форостяный, И. Жосан и М. Мунтян оказался очень плодотворным для молдавской музыки. При этом игру С. Коваленко всегда отличают благородство и поэтичность, способность найти выразительные средства, максимально адекватные языку и стилю каждого композитора.

В последнее время С. Коваленко часто выступает с разнообразными программами в Португалии, где преподает специальное фортепиано. В его исполнении продолжают звучать творения соотечественников: В. Загорского, Шт. Няги, С. Лунгула, С. Лобеля, Л. Гурова и других композиторов.

Еще одной музыкальной труженицей, внесшей значительный вклад в пропаганду музыкального искусства Республики Молдова, является **Лидия Стратулат** (род. 1950)<sup>1</sup>. Совместно с мужем — скрипачом А. Насушкиным, Л. Стратулат создала семейный дуэт,

<sup>1</sup> Пианистическую карьеру на кафедре специального фортепиано Л. Стратулат начала в 1974 году. С 1990 года ведет активную исполнительскую и педагогическую деятельность в Высшей Королевской Консерватории Мадрида (Испания).

уже более 35 лет пользующийся заслуженной популярностью как в Республике Молдова, так и за ее пределами. Репертуарная палитра этого ансамбля очень разнообразна, причем артисты делают акцент на современной музыке и незаслуженно забытых сочинениях прошлых столетий. Высокие оценки получают Л. Стратулат и А. Насушкин за интерпретацию сочинений молдавских авторов, особенно тех, которые отмечены фольклорной почвенностью: им прекрасно удается исполнение сонатных циклов Л. Гурова и Г. Няги. Из премьерных показов кишиневской публике запомнились *Четыре пьесы* для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского.

Среди пианистов, включающих в свой репертуар молдавскую камерную музыку, следует назвать и воспитанницу Е. Ревзо **Татьяну Тушмалову** (род. 1954)<sup>2</sup>. В камерном исполнительстве она посвятила себя жанру фортепианного дуэта, где ее партнершей стала сестра Елена. Пианистки создали яркий ансамбль, добившийся значительных художественных результатов. В их программах, наряду с произведениями мировой классики, звучали и сочинения отечественных авторов: сюита *Андріеш* З. Ткач (запись хранится в фондах Гостелерадио), *Дойна* и *Экспромт* В. Ротару, *Концертный вальс* и *Прогулка* О. Негруцы, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи, *Молодежная увертюра* А. Сокирянского. Художественный почерк пианисток всегда отличался романтическими чертами: эмоциональной одухотворенностью и импульсивностью, драматургической выстроенностью целого и тонкой отделкой деталей.

Участниками другого фортепианного дуэта, внесшего существенный вклад в развитие музыкальной культуры Республики Молдова и известного далеко за ее пределами, являются **Анатолий Лапикус** (род. 1962) и **Юрий Махович** (род. 1962). Планомерно обогащая свой репертуар, пианисты охотно обращаются к произведениям молдавских композиторов. Так, в рамках международного фестиваля *Дни новой музыки* ими была исполнена *Рансодия* для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского, которую в 2001 году смогла услышать и новосибирская публика на международном фестивале фортепианных дуэтов.

В репертуар ансамбля вошло и авторское переложение для двух роялей фортепианного *Экспромта* В. Ротару. Ряд произведений отечественных композиторов были написаны специально для фортепианного дуэта А. Лапикус – Ю. Махович. Это две пьесы Г. Чобану *For you* и *For us* из цикла *Посвящение кишиневской филармонической публике* и сочинение В. Беляева *Dies irae*.

---

<sup>2</sup> Ее деятельность в Республике Молдова разворачивалась в период 1977–1987 годов.

Большая заслуга в деле пропаганды камерного творчества молдавских композиторов принадлежит пианистке **Инне Хатиповой** (род. 1967). Так, в 1988 году на фестивале камерной музыки в г. Баку И. Хатипова и М. Смешной исполнили *Поэму-сонату* для виолончели и фортепиано А. Стырчи. В 2006 году на творческом вечере композитора В. Беляева И. Хатипова в дуэте со студенткой Л. Соболевой впервые исполнили его *Dies irae*, написанный несколькими годами ранее.

Фортепианный дуэт двух педагогов АМТИИ — И. Хатиповой и А. Варданян — сложился еще в студенческие годы. Обращаясь в основном к музыке композиторов других стран, они, тем не менее, в 1987 году явились первыми интерпретаторами *Скерцо* для двух роялей М. Стырчи, которое в дальнейшем снова прозвучало в концертной программе, посвященной 50-летию автора.

**Алена Варданян** (род. 1967), являющаяся сегодня одним из преподавателей фортепианной кафедры АМТИИ и много сил отдающая концертной деятельности, также включает в свой репертуар камерно-ансамблевые произведения молдавских композиторов. Так, 3 ноября 2009 года в рамках международного фестиваля *Шубертиада* состоялся концерт памяти В. Загорского, где прозвучала его *Рансодия* для скрипки, двух фортепиано и ударных. Партии двух роялей тогда исполнили пианист А. Палей, выступивший инициатором этого замечательного фестиваля, и А. Варданян.

Подытоживая сказанное, суммируем, что кафедра специального фортепиано АМТИИ, являясь важнейшей составной частью музыкального вуза Республики Молдова, оказывается включенной не только в систему музыкального образования страны и концертной жизни Кишинева, но и в процесс композиторского творчества. Педагоги кафедры выступают пропагандистами камерно-ансамблевой музыки отечественных композиторов, а также стимулируют их к созданию новых произведений в данных жанрах.

#### Библиографические ссылки

1. БЕНГЕЛЬСДОРФ, С. Концерт камерной музыки. В: *Советская Молдавия*, 1977, 14 апр.
2. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев, 1987, с. 201–242.
3. ЛЕВИНЗОН, В. Мемуары. Рукопись.
4. ХРИСТОВ, А. Панорама на молдавского музыкально творчество. В: *Отечествен глас* (Пловдив). 1975, 9 окт.
5. *ШЕЙНФЕЛЬД Раймонда: Личное дело*. Архив АМТИИ.

## V. Muzica pentru pian

### НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА О. ТАРАСЕНКО

UNELE ASPECTE ALE CREAȚIEI PENTRU PIAN A LUI O. TARASENCO

SOME ASPECTS OF O. TARASENCO'S PIANO CREATION

**ТАМАРА МЕЛЬНИК,**

ст. преподаватель,

Академия музыки, театра, изобразительных искусств

*Articolul prezintă o primă încercare de a schița portretul de creație al lui Orest Tarasenco — pianist, compozitor, pedagog, care circa 30 de ani a activat la catedra Pian auxiliar a АМТАР. În urma analizei minuțioase a lucrărilor cercetate în care se dezvăluie structura compozițională, limbajul armonic complicat, varietatea melodică și ritmică se relevă valoarea artistică care depășește caracterul pur didactic al opusurilor pentru pian semnate de O. Tarasenco.*

**Cuvintele-cheie:** ciclul pentru pian, opusuri cu caracter didactic, limbajul componistic individual.

*This article presents a first attempt to outline the creative portrait of O. Tarasenco — pianist, composer, teacher, who had worked at the General Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts for more than 30 years. At first sight his piano works have only instructive orientation but after a close examination they reveal clear structure, complexity of harmony language, melodic and rhythmic variety.*

**Keywords:** piano cycle, opuses for didactic purposes, individual musical language.

В процессе изучения музыкального наследия Республики Молдова на современном этапе особое значение приобретает переоценка опыта предыдущих поколений, актуализация музыкального творчества XX века, сохранение исполнительско-педагогических традиций. Именно поэтому мы обратились к анализу деятельности представителей кафедры *общего фортепиано* АМТИИ — одарённых интерпретаторов, педагогов-просветителей, самобытных композиторов. Все эти качества в полной мере характеризуют одного из ведущих преподавателей кафедры *общего фортепиано* Кишинёвской государственной консерватории 50-х–60-х годов XX века — Ореста Тарасенко.

К сожалению, никаких свидетельств об исполнительской деятельности Ореста Тарасенко не сохранилось. Известно лишь, что он был учеником выдающихся пианистов XX века Е. Фотино (*Клужская консерватория Музыки и Драматического искусства,*



1926–1931) и А. Корто (*Ecole Normale de Musique de Paris*<sup>1</sup>, 1931–32). Остаётся лишь предполагать, что под воздействием столь выдающихся педагогов сформировались пианистические принципы Ореста Тарасенко, основанные на соединении зрелого интеллекта с контролируемой эмоциональностью. Это сочетание было свойственно всем ученикам-последователям А. Корто, следующим образом формулировавшего своё интерпретаторское кредо: «Отношение к произведению может быть двояким: либо неподвижность, либо поиски. Поиски авторского замысла, противостоящие окостеневшим традициям. Самое важное — дать волю воображению, вновь сотворяя сочинение» [1, с. 203].

Сложность, противоречивость прошлого века, политические принципы формирования педагогического состава привели талантливого пианиста в 1940-м году на кафедру *общего фортепиано* создающейся в то время Кишинёвской государственной консерватории, где он преподавал, в общей сложности, более 35 лет (из них 16 в качестве заведующего — с 1959 по 1975)<sup>2</sup>.

Будучи одарённым композитором (член Союза композиторов Молдавии с 1974 года), О. Тарасенко внёс значительный вклад в создание «особого творческого духа кафедры, ... в становление её педагогического репертуара...» [2, с. 44]. Композитором был сделан ряд ансамблевых переложений для фортепиано симфонических произведений Ш. Няги, А. Стырчи, Д. Гершфельда, Э. Лазарева, В. Загорского.

Однако следует отметить, что в первую очередь О. Тарасенко является автором большого числа собственных фортепианных произведений, которые ранее не попадали в поле зрения отечественного музыковедения, но, тем не менее, заслуживают внимания. Рамки статьи вынуждают нас ограничиться тремя фортепианными произведениями циклического характера — это *10 пьес для фортепиано на основе молдавского фольклора* [3], *Сонатина A-dur* для фортепиано в 3-х частях [4], *Вариации на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* [5].

По своему жанру *Вариации на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* (G-dur) относятся к свободным (характерным) вариациям. Небольшая по масштабам тема (*Andante molto legato*, 5/4–6/4) основана на мелодии молдавской народной

---

<sup>1</sup> *Ecole Normale de Musique de Paris* — основанный в 1919 году А. Корто и А. Манже т.н. «курс интерпретации» — исполнительские собрания концертирующих пианистов из разных стран; среди тех, кто в разное время занимался у Корто, были А. Казелла, Д. Липатти, К. Хаскил, М. Тальяферро, К. Энгель.

<sup>2</sup> Кроме того, необходимо отметить огромный вклад, который внёс О. Тарасенко в изучение и сохранение народного музыкального творчества, являясь с 1945 по 1958 год сотрудником открывшегося в КГК кабинета фольклора. Он неоднократно был участником фольклорных экспедиций, собирая и обрабатывая материал, выявлял истинные ценности народной музыки, которые позже неоднократно использовались молдавскими композиторами в их творчестве.

песни, в характере пейзажной лирики: в ней словно ощущаешь неспешное течение Днестра, широту окружающего бескрайнего пространства.

Уже в первой вариации (*Allegretto giocoso, G-dur*) изменяется размер; на основе шестидольной пульсации восьмыми музыкальный материал подвергается мелодическому и ритмическому дроблению (в то время как тема была изложена плавным движением восьмых). Благодаря синкопированию в аккомпанементе, штриховым особенностям (ремарка *leggiero non legato*) вариация приобретает скерцозный характер.

2-я вариация (*Andante cantabile, C-dur, 3/4*) — инструментальный романс, мелодию которого отличает лирический пафос. Выразительная фактура аккомпанемента напоминает о концертно-декоративном сопровождении рахманиновских романсов, его музыкальная ткань насыщена «поющими» мелодическими голосами, интонационно родственными основной теме.

3-я вариация (*F-dur, 2/4*) возвращается к темпу *Allegretto*. Авторская ремарка *poco legato e ben ritmato* подчёркивает танцевальный характер этой вариации. Благодаря темпу, плавности мелодии, особенностям метроритма возникают аллюзии с жанром хоры. Примечательно, что в этой вариации композитор обновляет ладогармонический язык за счет отклонений, эллипсисов, краски уменьшенных вводных септаккордов.

Возвращение темпа *Andante* в размере 3/4, спокойного мелодического движения, изложенного параллельными квартами, мелодизированный аккомпанемент в 4-ой вариации (*D-dur*) подтверждают идею связи вариаций на расстоянии: нечётные, более подвижные (1, 3, 5) — примыкают к одной образной сфере (народно-танцевальной), чётные (2, 4) — к другой, лирико-эпической.

Быстрый темп *Allegro vivace* в 5-й вариации (*D-dur, 5/4*) — наиболее подвижной во всём цикле — говорит о приближении финала; модулирующий оборот в конце раздела приводит нас к основной тональности произведения — *G-dur*. Данная вариация скерцозна, игрива, легка, еще раз подтверждая доминирующий в цикле принцип образной и темповой контрастности.

В заключительной, 6-ой вариации (*Maestoso*) происходит возвращение к исходной тональности и переменному размеру (5/4, 6/4), к точному повторению первоначальных масштабов тематического материала. Фортепианная фактура в заключительном проведении темы усложнена арпеджированными аккордами в партии левой руки, подчёркивая лирико-балладный характер создаваемого образа. Чтобы наглядно продемонстрировать соотношение темпов, тональностей, размеров, масштабов вариаций, обратимся к таблице:

Таблица композиционной структуры *Вариаций на тему молдавской народной песни «Nistrule, pe malul tău...»* О. Тарасенко

| Тема     | 1-я вариация | 2-я вариация | 3-я вариация | 4-я вариация | 5-я вариация   | 6-я вариация |
|----------|--------------|--------------|--------------|--------------|----------------|--------------|
| Andante  | Allegretto   | Andante      | Allegretto   | Andante      | Allegro vivace | Maestozo     |
| G-dur    | G-dur        | C-dur        | F-Dur        | D-dur        | D-dur          | G-dur        |
| 5/4, 6/4 | 6/8          | 3/4          | 2/4          | 3/4          | 5/4            | 5/4, 6/4     |

Как видно из таблицы, логика тонального плана цикла основана на тонико-доминантовых соотношениях: гармоническая формула T-S-SS-D-T проявляется на расстоянии, тонально замыкая целое и выявляя свою формообразующую роль. Возникающая в центре цикла тональность двойной субдоминанты (*F-dur*) имеет как логический, так и колористический эффект, подготовленный и акустически, и модально: так звук *фа-бекар* как пониженная VII ступень *G-dur* проявил себя «на расстоянии». В соотношении же темпов цикла выявляется иная логика: композитор сопоставляет начальный умеренный темп с более подвижными, внедряя, тем самым, принцип рондальности, чередования неизменного и изменяемого (в функции своеобразного рефрена выступает темп *Andante*).

Поскольку общей проблемой вариационной формы является соотношение единства и контраста, исполнитель должен избежать как мозаичности, так и монотонности исполнения. Особенно это касается свободных вариаций, освобождённых от ограничений общих тональности, типа движения, размера. С другой стороны, подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует умения «в немногом сказать многое» [6, с. 177], т.к. своеобразие вариационного цикла в том и проявляется, что сочетает в себе элементы как крупной, так и малой формы.

Большое значение в развитии начинающего пианиста отводится жанру сонаты как одной из важнейших форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к исполнению сонат служит работа над сонатиной, образцы которой знакомят учащихся с особенностями изложения музыкального материала, воспитывают чувство формы, ритмическую устойчивость исполнения. Не случайно композиторы-педагоги кафедры *общего фортепиано* довольно часто обращались к этому жанру, о чем свидетельствует *Сонатина A-dur*, созданная О. Тарасенко в 1971 и вошедшая в *Сборник фортепианных произведений для учащихся детских музыкальных школ* [4]. Небольшая по масштабам трёхчастная сонатина (*Allegretto, A-dur — Moderato, cis-moll–gis-moll, — Allegro con fuoco, Cis-dur*), довольно сложна по музыкальному языку. Так, в I части, *Allegretto* автор использует аккорды кварто-тритоновой структуры (т. 16–20, связка перед побочной

партией), параллельные квинты (побочная партия, т. 10–13, 21–30), которые звучат необычно и терпко, придавая звуковое своеобразие произведению.

Главная тема задорно-шутливого характера написана в простой трёхчастной форме; в побочной партии (*E-dur*, *Meno mosso*, т. 20–29) использованы мелодические ячейки из главной партии в нисходящем и восходящем движении.

Форма первой части — сонатное *allegro* без разработки, что вполне оправдано самим жанром. В репризе побочная партия, изложенная в экспозиции в тональности доминанты, поначалу звучит в *a-moll*, затем в *A-dur*; таким образом, основным признаком сонатности — проведение побочной темы в репризе в главной тональности, здесь соблюдается.

II часть, *Moderato* — лирический центр произведения, связанный с созерцательно-медитативной образностью. Движение размеренной, спокойной мелодии совершается плавно, по секундам, без скачков; её помещение в средний регистр объясняется вокальной природой данной темы. Вторая часть *Сонатини* тонально и ладово контрастна первой — после светлой, «солнечной» тональности *A-dur* звучит более сумрачная, несколько меланхолическая тональность III ступени (*cis-moll*). Среди отличительных ладогармонических особенностей следует отметить появление фригийской секунды в каденции (6-й такт, перед цезурой).

Данная часть цикла написана в простой трёхчастной форме с развивающей серединой и варьированной репризой. Средний раздел (т. 10, *con dolore*) не контрастен; здесь используются несложного вида имитации в октаву, септиму, дуодециму, возникающие то в левой, то в правой руке. Своеобразие репризы состоит в несколько иной тональной окраске (*gis-moll*); изменён также ритмический рисунок сопровождения. Использование приемов мелодического варьирования в данной части воспринимается вполне органично, поскольку речь идёт о *quasi*-фольклорной теме.

Финал цикла, *Allegro con fuoco* написан в простой трёхчастной форме с контрастной серединой. Здесь особенно проявляется своеобразие композиторского почерка О. Тарасенко, его тяготение к построению развитого тонального плана. Тональная логика произведения в целом основана на сопоставлении нескольких дизезных тональностей: I часть — *A-dur*, II часть — *cis-moll* с модуляцией в *gis-moll*. Движение в сторону увеличения числа дизезов завершается тональностью *Cis-dur* (III часть). Данная запись несколько усложняет работу исполнителя с музыкальным материалом, однако её несоблюдение могло бы разрушить «диезную» авторскую концепцию.

Тем не менее, в целом замысел сонатины достаточно ясен, вполне традиционно распределение образности по частям, есть определённая ладотональная идея, существуют некоторые тематические связи на расстоянии (главная и побочная темы I части; II часть цикла — средняя часть финала). С точки зрения формы, это классический трехчастный цикл.

Исполнителю необходимо выявить все эти тематические, тональные, темповые и структурные связи, цементирующие отдельные части в единое целое для создания художественного образа. Кроме того, данное произведение полезно для воспитания таких пианистических качеств, как ясность игры и точность исполнения всех деталей текста: фортепианная «инструментовка» *Сонатин* лаконична, и малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам станут особенно заметными.

Цикл обработок народных песен *10 пьес для фортепиано* является тем самым музыкальным материалом, в котором всегда нуждалась кафедра *общего фортепиано*. Основанные на фольклорных песенных и танцевальных мелодиях, они просты с точки зрения формы, доступны в техническом отношении, легко воспринимаются интонационно. Судя по композиторским и исполнительским намерениям О. Тарасенко, данное произведение предназначалось для начальной стадии обучения фортепиано, для усвоения простейших фактурных навыков, штрихов, развития первичной беглости, познания гармонических основ и некоторых композиционных структур. Избранные О. Тарасенко темы для обработок характерны для его композиторского почерка: здесь доминируют узкообъемные мелодические попевки, основанные на поступенном движении. Отметим попутно, что некоторые пьесы данного опуса позднее входили в другие хрестоматии — в частности, в первую часть сборника под редакцией Т. Войцеховской и А. Дайлиса [7]; из него мы ниже приводим второе название пьесы.

В пьесе *Dragul tamei Ionel* (*Молдавская народная песня*), *Allegro moderato* мелодия изложена в верхнем голосе; лишь во втором предложении (т. 9) проявляются акустически близкие звуки (нисходящая квинта, создающая подобие двухголосия). Кроме того, композитор использует прием имитации мелодической линии в партии левой руки, как, например, в каденции второго предложения. По форме пьеса представляет собой период из трех предложений *a-b-b*. Пьеса способствует выработке правильного звуковедения на *legato*, осмысленному исполнению мелодической линии, пониманию её структуры и логики развития.

*Masa-i mare* (*Застольная*), *Moderato* — изящная миниатюра, близкая хоре в размере 3/8, с деликатным и лаконичным использованием аккомпанемента, применяемого лишь

для подчеркивания гармонической и метроритмической основы пьесы, написанной в простой двухчастной развивающей форме. Среди пианистических сложностей отметим исполнение связного аккордового сопровождения в левой руке.

*Cântec de glumă (Шуточная)*, *Allegro* — скерцо в размере 2/4, основанное на противопоставлении двух музыкальных образов: жизнерадостного (*mf, non legato*) и печального (*p, dolce*). Троекратное проведение неизменной мелодико-гармонической ячейки свидетельствует об использовании приема «повторения–усиления» (термин Е. Назайкинского) [8, с. 220], изображая спотыкающуюся, неровную походку, и создавая тем самым комический эффект. В конце уместно использована комическая деталь: Основная исполнительская сложность — координация рук, одновременное сочетание штрихов *staccato* и *legato*. В целом пьеса выходит за рамки инструктивной и превращается в несложную для исполнения, но удачно сделанную миниатюру.

*Ară (Танец пахареї)*, *Allegro* написан в простой трехчастной форме (*Allegro-Andante-Allegro*) с контрастной серединой (как в темповом, так и образном отношении). В крайних частях больше акцентируется аккордовая фактура, а в среднем разделе — 4-голосная линейная. Использовано также сопоставление различных приёмов звукоизвлечения (*non legato, staccato* в крайних разделах, *legato* — в среднем).

В пьесе *Pânza (Танец)*, *Allegro moderato* композитор отступает от трехчастной структуры, типичной для разделов данного цикла в пользу сложной двухчастной формы, каждая из частей которой, в свою очередь, двухчастная безрепризная (*ab*). Таким образом, здесь обнаруживается последовательно реализованный принцип бинарности, доведённый до своего логического завершения (добавим к этому размер 2/4, а также пропорции частей, где каждый период квадратный (8 тактов), за исключением последнего, с целью создания эффекта завершения, расширенного еще на 4 такта). Лаконичная фактура данной пьесы вполне типична для О. Тарасенко — она графична, линейна.

В следующей пьесе — *Joc la prășit, Allegro moderato* — композитор избирает более сложный способ изложения: двухголосие с секстовым либо терцовым дублированием, причём сексты изложены восьмыми длительностями исполняются на *staccato*, а терции — шестнадцатыми на *legato*. Этот прием, безусловно, представляет собой исполнительскую сложность. Влияние национального фольклора проявляется здесь в орнаментировании мелодии, использовании форшлагов. Это подвижная, оптимистичная, танцевальная пьеса, с характерными для лэутарского музицирования нисходящими хроматическими ходами и синкопированием.

Метроритмические особенности пьесы *Hora mare* (переложение в 4 руки А. Дайлиса), *Moderato* связаны с мелодическим варьированием оstinатной ритмической фигуры (восьмая с точкой — три шестнадцатых). Подобная заданность мелодического слоя пьесы переносит центр тяжести в аккомпанемент. По своему строению это простая трехчастная форма с контрастной серединой, отличительные свойства которой обеспечены преимущественно сменой тональности (*G-dur* — *e-moll*).

Пьеса *Amarul* (*Жалоба*), *Moderato* связана с песенными жанрами молдавского фольклора (баллада, лирическая песня, дойна) благодаря вокальному типу мелодики, распевности, опоре на фразы широкого дыхания и небольшому амбитусу. Показательна каденция в т. 6, с использованием фригийской секунды в мелодии. Строение миниатюры, её пропорции несколько необычны. Крайние разделы простой трёхчастной формы состоят всего из 6 тактов (в репризе материал первой части переносится на октаву вверх, подчеркивая более светлое, лирическое звучание темы), а средний раздел — из 17 тактов. Основным фактором развития середины становится «перекличка» в разных слоях фактуры на основе начального мотива темы (например, имитация в септиму в тактах 11–14), вносящая лирическую взволнованность, фактурное развитие, более дробную пульсацию («короткое дыхание») по сравнению с изложением темы в крайних разделах.

В предпоследней пьесе цикла *Cântec de glumă*, *Allegretto*, используется нетипичное для творчества О. Тарасенко ритмическое решение: в рамках размера 6/8 использована ритмическая модель (две шестнадцатые — две восьмые), которая выдерживается на протяжении всей пьесы, в то время как в левой руке использована синкопа, которая соответствует элементу, описанному в книге Э. Флори как «шаг с выносом ноги» в танцевальном жанре *hora mare* [9, с. 32].

С точки зрения ладогармонических особенностей, отметим использование приемов ладовой переменности: это каденция в тональности *e-moll* при основной тональности *G-dur*, использование аккордов VII и V натуральной ступеней в *e-moll*, а также ладовый синтез натурального, миксолидийского и лидийского *g* (такты 11–14), свидетельствующие о модалном мышлении композитора.

Любопытен замысел финальной пьесы *Jocul fierarilor*, написанной в искрометном темпе *Allegro*, крайние разделы которой не опираются на народную тему, а основаны на т.н. «общих формах звучания» (термин Е. Ручьевской) [10, с. 55]: лишь контрастная середина экспонирует тему, в которой элементы песенности и танцевальности слиты воедино.

Мы не располагаем данными о том, задумывался ли данный сборник как единый цикл фортепианных пьес, или это лишь собрание фортепианных миниатюр. В пользу первого утверждения говорит присутствие некоего образного и жанрового контраста, в пользу второго — преобладание однотипных (быстрых и умеренно быстрых) темпов.

Таким образом, фортепианные произведения О. Тарасенко, на первый взгляд, имеющие лишь инструктивную направленность, при более внимательном рассмотрении оказываются отмеченными рядом отличительных качеств: яркой образностью, продуманностью структуры, мелодическим и ритмическим разнообразием. Возможно, не изученный личный архив композитора хранит ещё немало подобных открытий.

### Библиографические ссылки

1. ГРИГОРЬЕВ, Л.; ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Советский Композитор, 1985.
2. TESEOGLU, G. Pagini de istorie a catedrei pian auxiliar. In: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău, 2004, p. 43–46.
3. TARASENCO, O. *Zece piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960. Ed. cu grafie chirilică.
4. ТАРАСЕНКО, О. Сонатина А-dur для фортепиано. В: *Сборник фортепианных произведений для учащихся музыкальных школ*. Chișinău, 1971, с. 110–114.
5. ТАРАСЕНКО, О. *Вариации на тему „Nistrule, pe talul tău...”*. ЦГАРМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 137.
6. АЛЕКСЕЕВ, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка, 1971.
7. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni*. Alcăt. și red. T. Voiețehovscaia; A. Dailis. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960. Ed. cu grafie chirilică.
8. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982.
9. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
10. РУЧЬЕВСКАЯ, Е. *Функции музыкальной темы*. Ленинград: Музыка, 1977.

## GENUL DE PRELUDIU ÎN MUZICA PENTRU PIAN A COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE PRELUDE' GENRE IN THE PIANO MUSIC BY COMPOSERS  
FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**INNA HATIPOVA,**

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

*În prezentul articol este abordat unul din cele mai populare genuri ale muzicii pentru pian — preludiul. Autoarea expune analiza interpretativă a preludiilor semnate de compozitorii A. Stârcea, Gh. Neaga, C. Rusnac, V. Rotaru și M. Stârcea și folosite în procesul didactic în instituțiile de învățământ muzical. În lucrare sunt examinate particularitățile caracteristice ale limbajului componistic al fiecăruia autor, dar și procedeele de interpretare a preludiilor analizate.*

**Cuvinte-cheie:** *Muzica pentru pian, genul de preludiu, repertoriul pedagogic și concertistic, compozitori din Republica Moldova, analiza interpretativă.*



*In the present article the author turns to one of the genres of the piano music — the Prelude. Eight preludes by composers A. Stârcea, Gh. Neaga, C. Rusnac, V. Rotaru and M. Stârcea are included in this analysis. The article considers the characteristic particularities of the composers' language, describes the performing methods. These pieces are frequently used in the process of teaching at the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.*

**Keywords:** *Piano music, prelude 'genre, concert-pedagogical repertoire, composers from the Republic of Moldova, performing musical analysis.*

Genul de preludiu pentru pian a atras mereu atenția compozitorilor autohtoni. Primele exemple profesionale de acest gen în literatura pianistică moldovenească au fost create de Șt. Neaga. Două dintre preludiile sale pentru pian, scrise în anii '40 ai secolului XX, sunt considerate printre primele exemple reușite de abordare a trăsăturilor caracteristice genului. Pe lângă aceasta, preludiile pentru pian pot fi găsite în creația componistică a lui Gh. Neaga, V. Rotaru, C. Rusnac, M. Stârcea și la mulți alți autori. Să analizăm cele mai reprezentative dintre ele.

Două preludii pentru pian, care sunt extrem de populare în practica pedagogică a instituțiilor de învățământ muzical din Republica Moldova au fost scrise de A. Stârcea. Ele sunt contrastante: primul preludiu (*As-dur*) are un caracter luminos și liric, al doilea (*es-moll*) se distinge prin dramatism și caracter agitat, impetuos. *Preludiul As-dur* pentru pian de A. Stârcea, compus în anul 1946, este scris în forma tripartită simplă monotematică ( $a - a_1 - a$ ). Tema de bază este senină, cantabilă, lirică. Melodia, într-un caracter narativ (în vocea superioară din partida mâinii drepte), răsună pe fundalul acordurilor corale din acompaniament. Un rol important în expresivitatea acestor acorduri îl are alterația treptelor (coborârea treptelor a VI-a și a II-a, urcarea trepteii a IV-a), care oferă muzicii un anumit caracter național. Prin urmare, interpretul trebuie nu doar să obțină un sunet cald, cantabil și un *legato* perfect în melodie, dar, de asemenea, să audă și să evidențieze cele mai expresive armonii din acompaniament.

Partea mediană (*Più mosso*, măs. 9) începe foarte încet, abia deslușit, parcă din depărtare. Caracterul muzicii se schimbă treptat, devenind tot mai agitat și dramatic. Dezvoltarea melodiei pe secvențe este însoțită de trecerea în registre tot mai înalte.

În repriză tema de bază a *Preludiului* este modificată prin deplasarea în registrul acut al „clopoțelilor” (remarca autorului *quasi campanelli*), prin schimbări de factură (melodia răsună în cadrul șaisprezecimilor).

*Preludiul es-moll* redă un impuls avântat, pasional, dramatic. Din punct de vedere intonativ el are tangențe cu opusurile timpurii ale lui A. Skriabin. Printre trăsăturile caracteristice ale compoziției este dinamica intensă (preponderent de *f* și *ff*) și pulsația permanentă agitată a trioletelor.

*Preludiul* este scris în forma bipartită simplă ( $a - a^1$ ). În complexul factual general, în care rolul important aparține expunerii la octave și celei acordice, precum și desenului ritmic de triolete, trebuie să fie intonată clar linia melodică, pe când mișcarea basului urmează o dezvoltare logică.

Interpretarea acestui *Preludiu* poate fi recomandată nu doar studenților din diferiți ani de studii la AMTAP, dar și elevilor din clasele superioare ale liceelor de muzică. Lucrul asupra acestui opus, în conformitate cu orientarea romantică, poate fi o etapă pregătitoare pentru interpretarea ulterioară a lucrărilor compozitorilor romantici din muzica occidentală, precum și a creațiilor lui A. Skriabin și S. Rahmaninov.

Gh. Neaga a scris *Preludiul es-moll* pentru pian încă în timpul anilor de studii la conservator. El a fost compus sub influența creației compozitorilor impresionisti, amintind de preludiile lui C. Debussy *Voiles*, *La cathedrale engloutie*, etc. Acest lucru este evidențiat prin efectele coloristice specifice, prin straturile armonice bogate, prin schimbarea frecventă și bruscă a tonalităților. În același timp, în lucrarea lui Gh. Neaga se sesizează permanent turațiile intonative tipice ale modurilor muzicii populare moldovenești (cu folosirea treptelor a II-a coborâtă și a IV-a ridicată). Această combinație oferă *Preludiului* un farmec unic și o originalitate deosebită.

*Preludiul* reprezintă o formă monopartită, fiind de la început până la sfârșit (pe parcursul a șaisprezece măsuri) susținut într-o singură factură: acorduri arpegiate pe fundalul bașilor puternici ce redau sonoritatea clopotelor. Cu toate acestea, în funcție de dezvoltare armonică și tonală, în structura piesei se pot evidenția trei secțiuni (8 măs. + 4măs. + 4măs.).

În interpretarea temei principale pianistul trebuie să se asigure ca în arpegiile armonice de tipul orgii și în figurațiile armonice de tipul harpei din registrul înalt să fie evidențiată linia melodică din mâna dreaptă. Astfel sunetele superioare ale acordurilor formează o linie melodioasă coerentă.

*Preludiul cis-moll* de S. Lungul, scris în anii 1980 (publicat în 1988 într-o culegere sub redacția lui V. Levinson și S. Covalenco) [1], continuă tradiția adresării autorilor moldoveni la acest gen de muzică. S. Lungul în *Preludiul cis-moll* nu-și pune scopul de a crea muzică în spiritul național moldovenesc. Piesa sa după limbajul muzical este o lucrare universală, pan-europeană. *Preludiul*, în care se observă trăsăturile formei tripartite ( $a - a_1 - a$ ), are un caracter liric, aici se sesizează o anumită nuanță de mister și reverie.

Piesa începe cu o mică introducere de două măsuri pe *pp*, foarte liniștit, meditativ, *Poco misterioso*.

Tema principală (măs. 3) reprezintă o linie melodioasă, narativă, ondulatorie, ascunsă în factura acordică din vocea mediană. Tema se bazează pe bași profunzi de orgă pe sunetul *cis* cu expunerea în octavă. Ei mențin atmosfera care a fost creată în introducere.

Linia melodică din episodul median se bazează pe intonațiile temei principale, care se dezvoltă prin expunerea canonică. Un mic *ritenuto* în măs. 27 ajută la evidențierea sunetului *dis* în partida mâinii stângi și aduce la o repriză prescurtată. În ea se păstrează materialul muzical al primei părți, însă, spre deosebire de prima expunere a temei, în care dinamica se amplifică, aici, dimpotrivă, volumul sonor treptat descrește. În plus, tema principală nu este expusă complet, fiind reprezentată în repriză doar de intonația inițială. *Preludiul* se termină foarte liniștit, pe *pp*.

În concluzie remarcăm că gama de diverse nuanțe și stări din acest preludiu subliniază plasticitatea conținutului ideatic, ceea ce ajută foarte mult interpretul de a realiza integritatea conceptului și unitatea formei.

Un alt exemplu elocvent de acest gen în creația autorilor autohtoni este *Preludiul* de C. Rusnac. Principiile artistice ale lui C. Rusnac reprezintă combinarea armonioasă a celor două aspecte principale ale activității sale muzicale profesionale: compozitor și muzicolog-folclorist. Colectarea, înregistrarea și studierea folclorului moldovenesc a lăsat amprenta asupra stilului componistic al lui C. Rusnac. Primele sale experiențe sunt legate de crearea lucrărilor pentru orchestra de instrumente populare pe baza prelucrărilor de melodii din folclor. Până în prezent compozitorul a făcut circa patruzeci de aranjamente ale cântecelor populare și melodiilor pentru orchestra de muzică populară moldovenească, a scris un număr mare de cântece, romanțe, piese instrumentale.

Muzicologul G. Pirogova menționează că ”... în bagajul artistic al lui C. Rusnac, alături de prelucrări sunt multe lucrări originale, în care și-au găsit expresia mediată: spiritul unic al folclorului moldovenesc, trăsăturile caracteristice ale formulelor intonativ-ritmice” [2, p. 75]. Stilul individual al lui C. Rusnac se distinge prin simțul subtil melodic, polifonismul țesutului muzical, dezvoltarea variațională a materialului muzical. Aceste caracteristici se reflectă în *Preludiile* sale pentru pian. Această piesă a căpătat o faimă mare în mediul pianistic local, ea se interpretează frecvent la concertele academice și la examene de către studenții de la catedra Pian a AMTAP.

Originalitatea miniaturii este determinată de combinarea reușită a culorilor armonice fine în stilul impresionist și a tematismului muzical expresiv în caracter național.

Piesa a fost scrisă sub influența stilisticii doinei. Compozitorul a reușit să exprime caracterul improvizatoric tipic pentru doină, care se manifestă în utilizarea principiului de ”... repetări multiple, nereglementate de reguli stricte, ale unităților formei muzicale (motiv,

frază, strofă). Lejeritatea intonației folclorice destul de organic se exprimă în variația liberă, / ... / în care se reflectă jocul bogat de nuanțe individuale ale imaginii principale” [3, p. 138]. În *Preludiu C. Rusnac* s-a distins ca un meșter iscusit al transformărilor variaționale de material: fiecare dintre secțiunile importante ale preludiului se bazează pe diferite variante ale temei de bază, transformând melodia, ritmul, factura ei.

Preludiul este monotematic, în structura sa se pot evidenția trei compartimente ( $a - a_1 - a$ ): expozitiv, de dezvoltare și de încheiere, după care urmează o codă.

În legătură cu factura multidimensională cu tonuri reținute, cu suprapunerea diferitor straturi, ceea ce este caracteristic *Preludiului*, o atenție deosebită în timpul interpretării trebuie acordată pedalei. Indicațiile referitoare la pedală sunt redată în piesă de către autor, iar subtilitățile de detaliu depind de măiestria și nivelul tehnicii interpretului. Cu toate suprapunerile dificile facturale trebuie de obținut o claritate a sunetului în contrast cu executarea amorfă pe o pedală comună, astfel încât în lucrare se pot aplica semipedala, pedala vibratoare, utilizarea simultană a pedalelor de dreapta și de stânga.

Un rol important în interpretarea *Preludiului* are, de asemenea, varietatea sonoră, multicoloristică. Sarcina pianistului constă în „orchestrarea” iscusită a fiecărei linii sau strat din factură, iar apoi în evidențierea raportului sonor și timbral.

În unele privințe preludiul lui C. Rusnac are tangențe cu *Preludiul a-moll* de V. Rotaru. În *Preludiul a-moll* prin indicațiile inițiale (*Andante doloroso e molto rubato*) autorul conduce în mod explicit gândirea muzicală a interpretului, oferind un stil improvizatoric de interpretare, libertatea imaginației creatoare.

Lucrarea se distinge prin conținut expresiv de imagini, introducând ascultătorul în atmosfera poetică a doinei. În lucrare își găsește reflectare stilul liber și starea unei dureri profunde, cu tristețe și dor. Imaginea poetică a doinei moldovenești a fost redată de compozitor într-o formă tripartită simplă monotematică cu codă ( $a - a_1 - a$ ).

Este interesant de observat că în versiunea inițială, în manuscris, piesa a fost numită *Preludiu vocal*. Pentru interpreți acest fapt este de mare importanță, deoarece evidențiază natura vocală a liniei vocilor superioare și facturii în general. Cu alte cuvinte, în interpretarea *Preludiului* cantilena trebuie să apară în toate straturile facturii: bașii melodioși, figurații cantabile din acompaniament și linia melodică expresivă. În consecință, hașura *legato sempre* trebuie să predomine asupra celorlalte hașuri.

În prima măsură din introducere trioletele domoale pregătesc apariția vocii melodice superioare. Tema de bază a *Preludiului* creează asociații cu doinele lente moldovenești, cu trăsături caracteristice stilului folcloric *parlando rubato*.

În linia melodică a temei sunt incluse numeroase melisme: triluri, apogiaturi, mordente, intonații de „suspin” pe secunde descendente creează o dispoziție elegiacă, opririle pe durate lungi de la sfârșitul frazelor exprimă melancolie, oboseală și tristețe.

Desfășurarea lentă a melodiei este însoțită de o mișcare continuă de triolete în vocea mediană.

Lucrând asupra acestei miniaturi lirice, studenții-pianiști au posibilitatea de a pătrunde în lumea artistică bogată a doinei moldovenești, perfecționând abilitățile de interpretare a cantilenei și dezvoltând imaginația creatoare interpretativă.

*Două preludii* pentru pian au fost scrise de M. Stârcea, probabil, după exemplul tatălui său, compozitorul A. Stârcea. Dar dacă în cazul preludiilor de A. Stârcea se sesizează în mod semnificativ influența creației compozitorilor ruși, în special a lui P. Ceaikovski și S. Rahmaninov, atunci preludiile lui M. Stârcea se deosebesc prin utilizarea mijloacelor limbajului muzical contemporan, folosirea ritmurilor ascuțite și a armoniilor disonante. Preludiile adesea se interpretează împreună — așa cum acestea sunt publicate în culegerea *Piese pentru pian* [1].

Compozitorul le-a inclus într-un ciclu mic, unindu-le după principiul contrastului de tempouri și de imagini. Cu toate acestea, fiecare din preludii are propriul aspect și caracteristică stilistică.

*Primul preludiu* este monotematic, în el este expusă și suferă diverse metamorfoze imaginea umoristică de scherzo cu trăsături de grotesc. Materialul tematic de bază constă din două elemente: ca răspuns la replica glumeață, provocătoare răsună un motiv ciudat, strident în măsura a doua.

Este interesant că ritmul sincopat al primului motiv reprezintă celula ritmică a întregii miniaturi și oferă piesei un caracter capricios, menționat în remarcă autorului (*Scherzando capriccioso*). De asemenea, în preludiu se observă laconismul facturii: în multe măsuri materialul tematic este prezentat doar în partida unei mâini, fără acompaniament armonic, contrapunct melodic sau alte componente ale facturii.

Preludiul al doilea contrastează cu cel precedent după tempou și caracterul imaginilor artistice redate, care se manifestă deja în primele indicații ale compozitorului: *Allegro con fuoco*. Una dintre caracteristicile distinctive ale acestui preludiu este combinația limbajului armonic modern și coloritului expresiv al folclorului moldovenesc. Influența muzicii populare moldovenești se sesizează atât în structura intonativă a lucrării, cât și în genul folcloric.

Prima parte a *Preludiului*, scrisă în forma tripartită simplă ( $a - b - a$ ), reprezintă o schiță muzicală în stilul dansului popular moldovenesc, într-un tempou rapid, temperamental, cu un

ritm caracteristic. Secțiunea mediană a *Preludiului* — *Molto meno mosso* (măs. 16) — transferă ascultătorul în lumea imaginilor lirice. Remarca *rubato capriccio* indică clar caracterul improvizatoric și libertatea manierei interpretative. Intonațiile triste de secundă, desenul ritmic complicat al melodiei, melismatica caracteristică, desfășurarea liberă variațională a materialului tematic amintesc de turațiile melodice ale doinei moldovenești, cu trăsăturile caracteristice ale stilului *parlando rubato*. În același timp, în episodul central al *Preludiului* se sesizează intonații de jazz, ca o consecință a interesului compozitorului pentru arta improvizației de jazz. Partea a treia – repriza – (*Tempo I*) repetă, în general, materialul primei secțiuni.

Tinerii interpreți din Republica Moldova sunt mereu atrași de preludiile lui M. Stârcea prin sonoritatea contemporană, contrastul imaginilor, combinat cu laconismul formei și coloritul național expresiv.

Preludiile pentru pian de A. Stârcea, Gh. Neaga, V. Rotaru, C. Rusnac, M. Stârcea, care se disting prin originalitatea limbajului muzical, tematismul expresiv, expunerea improvizatorică a materialului muzical, au îmbogățit considerabil repertoriul pianistic național și au intrat în fondul de aur al muzicii de pian a compozitorilor din Republica Moldova. În același timp, aceste piese reprezintă o contribuție deosebită a autorilor autohtoni la dezvoltarea genului de preludiu în literatura pianistică mondială.

### Referințe bibliografice

1. *Piese pentru pian*. Alcăt. S. Covalenco, V. Levinzon. Chișinău: Literatura Artistică, 1988.
2. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Константин Руснак. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература Артистикэ, 1982, с. 74–85.
3. БИРЮКОВ, С. Обаяние импровизации: (традиции и современная советская музыка) В: *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып. 5, с. 134–150.

**BACH FOR ALL TIMES DE GHEORGHE NEAGA —  
PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE ȘI DE GEN**

*BACH FOR ALL TIMES* BY GHEORGHE NEAGA —  
COMPOSITION AND GENRE PECULIARITIES

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

**HRISTINA BARBANOI,**  
lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Gheorghe Neaga este un remarcabil compozitor moldovean din a doua jumătate a secolului XX. Creația sa este semnalată de un profil creator specific, marcat în primul rând de libertatea utilizării limbajului muzical, a tehnicilor componistice variate, precum și de diversificarea mijloacelor de expresie muzicală, utilizate nu ca scop în sine, ci ca una din condițiile esențiale pentru crearea unor concepte artistice originale.*

*"Bach for all times" este una din creațiile sale pentru două piane, scrisă în anul 2003, pe când compozitorul se afla în America, unde și-a petrecut ultimii ani din viață. Prezentul articol vine în continuarea studiului nostru anterior în care s-au elucidat tendințele neoclasiciste și polistilistice descoperite în această piesă. În acest studiu relevăm particularitățile componistice și de gen ale lucrării analizate.*

**Cuvinte-cheie:** *Bach, citat, forme baroce, tendințe neoclasiciste, elaborare motivică, polifonie, ostinato, tehnica polistilistică, tehnica dodecafonică, tonalitate cromatică.*

*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 the creation of 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 considered in any musicological study, so we are the first who tried to analyze it. In a previous article, we have already elucidated the neoclassical and polystylistical trends that we find in this creation, and in the article below we state the composition and genre peculiarities of this musical work.*

**Keywords:** *Bach, quote, baroque forms, neoclassical trends, polyphony, ostinato, polystylistical technique, chromatic tonality.*

Lucrarea *Bach for all times* (2003) de Gheorghe Neaga a fost concepută în ultimii ani de viață ai compozitorului și este destinată duetului de pian. Este o creație a 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, a principiului dodecafonic, sinteza dintre tonal și atonal etc.

*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>**.

Cu privire la modul de utilizare a materialului tematic în cele 3 secțiuni ale formei, putem menționa faptul că autorul utilizează două teme-citat, și anume: în calitate de primă temă-citat compozitorul prezintă fragmentul incipient al *Invențiunii Nr.8* de Bach (părțile **A**, **A<sub>1</sub>**), iar în calitate de a doua temă servește *Aria din Suita pentru orchestră (Uvertura) Nr.3 BWV 1068, in D-dur* (partea **B**). Compozitorul prezintă temele-citat în varianta lor originală, respectând atât aspectul lor intonativ, cât și cel metro-ritmic.

Nivelul sintactic al formei are următoarea structură: secțiunea **A** presupune mai multe variante de tratare a formei: invențiunea lui Bach este scrisă în formă *bipartită veche*, cu structura tonală tradițională: P. I (T–D), P. II (D–T), Partea I având funcția expozitivă, Partea a II-a — funcția dezvoltatoare și de repriză. La prima vedere, secțiunea **A** a lucrării lui Gheorghe Neaga urmează structura bachiană: constatăm prezența unei părți expozitive (tonalitatea *F-Dur*) și a unei secțiuni dezvoltatoare și de repriză mai extinsă ca volum. În plus, partea a II-a începe cu tema inversată, ceea ce se întâlnește foarte frecvent în dansurile epocii barocului. Schema ar fi următoarea:

| P. I     | P. II             |          |                               |
|----------|-------------------|----------|-------------------------------|
| <i>F</i> | <i>F – As – B</i> | <i>C</i> | <i>As – Des – Ges – G – F</i> |
| 12 m.    | 10 m.             | 10 m.    | 13 m.                         |

Totuși, reieșind din tiparul formei bipartite vechi, partea I ar avea planul tonal T–D, iar partea a II-a D–T, ceea ce nu coincide cu materialul analizat. Forma bipartită veche aici servește mai mult ca un principiu general, având în vedere expoziția temei (P.I) cu cadența clară pe tonică, dezvoltarea și repriza ei (P.II), cu un plan tonal mult mai desfășurat, ce abundă în inflexiuni și modulații.

Mai potrivită, în opinia noastră, pentru acest compartiment ar fi *forma variantică*, unde tema este urmată de trei variante diferite, în care drept mijloace de diversificare apar secvențierea materialului și prezentarea lui în diferite tonalități. Schema în acest caz ar fi următoarea:

| Tema     | Var.1         | Var.2    | Var.3                 |
|----------|---------------|----------|-----------------------|
| <i>F</i> | <i>F–As–B</i> | <i>C</i> | <i>As–Des–Ges–G–F</i> |

Secțiunea **B**, vine cu schimbarea tonalității (*F-Dur* este înlocuit prin *H-Dur*) și un material tematic nou, unde se conturează iarăși forma variantică, în care ultima variantă se suprapune tematic cu începutul Reprizei mari (**A<sub>1</sub>**). În partitură nu este indicată o schimbare de tempo, însă ea survine ca rezultat al schimbării duratelor: dacă în **A** predomină optimile și șaisprezecimile, aici duratele de bază sunt doimile, pătrimile. Se observă și alternanța frecventă a



metrului: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4 etc. În plus, caracterul noii teme-citat este unul mai contemplativ, liric, filosofic. Schema Secțiunii **B**:

| Tema | Var.1 | Var.2 | Var.3 |
|------|-------|-------|-------|
| 4 m. | 8 m.  | 3 m.  | 11 m. |

Această secțiune este vădit mai redusă ca dimensiune comparativ cu secțiunea **A**.

Interesant ni se pare faptul că hotarele dintre secțiunea **B** și **A<sub>1</sub>** nu sunt strict delimitate din punct de vedere melodic. Astfel, ultima fază a secțiunii de mijloc coincide cu începutul Reprizei, proliferând în așa mod potențialul și afinitatea melodică a temelor. Totuși, drept indice de delimitare a secțiunilor formei servește planul tonal, care ne readuce din tonalitatea *H-dur* în tonalitatea de bază — *F-dur*.

**A<sub>1</sub>** este Repriza dinamizată, mult mai redusă, care trasează o singură dată tema-citat 1. **A<sub>1</sub>** este scris în forma unei *perioade polifonice*.

În ce privește modalitatea de lucru cu teme-citat în lucrarea lui Gheorghe Neaga, menționăm următoarele: în secțiunea **A**, tema-citat este expusă în partida pianului I, primele 8 măsuri sunt prezentate identic ca la Bach, iar ulterior, tema este dezvoltată prin secvențare. Dacă pentru expunerea temei a fost însărcinat pianul I, în ce privește travaliul tematic, secvențe pe baza secționării temei întâlnim și în partida pianului II.

Cu totul altfel stau lucrurile în secțiunea **A<sub>1</sub>** a formei tripartite complexe, unde tema este tratată o singură dată în partida pianului II.

În secțiunea **B** apare tema *Ariei din Suita pentru orchestră Nr.3*, care este expusă la pianul II, cu îngroșarea permanentă a facturii: în varianta 2 a temei ea este expusă în sextă, ulterior în cvartsextacorduri.

În rezultatul analizei lucrării am observat următoarele procedee și mijloace de dezvoltare tematică: secvențarea temei-citat, îngroșarea facturii, polifonizarea (polifonie imitativă și contrastantă, prezentarea temei în oglindă, etc.).

Limbajul proaspăt, inedit, marcat de evocarea melodiilor arhicunoscute, străpunse de disonanțe stridente, impropriei epocii îndepărtate, dar pe deplin caracteristice muzicii contemporane este realizat datorită fuziunii și îmbinării organice a pricipiilor 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, el repetă timp de 8 măsuri o formulă melodică pregnantă, sunetele căreia fiind însumate prezintă exact cele 12 sunete ale gamei cromatice. Acest motiv este dat spre amplificare, întrucât în măsura 9 el este dublat la ambele mâini, în partida aceluiași pian — secund.

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 din start tema bachiană într-un limbaj contemporan, formând oarecum două linii sonore paralele. Figura ostinată mai apare spre finele secțiunii **A**, iar în secțiunea **B** lipsește cu desăvârșire. Aceasta reapare în secțiunea **A<sub>1</sub>** chiar de la începutul ei, anume în primele 3 măsuri, și revine spre finalul lucrării, mai exact în măsura 82.

Am prezentat această evoluție a figurii de *ostinato* utilizată de Gh. Neaga realizând că ea ocupă un loc important în dramaturgia lucrării. Remarcăm aceasta, având în vedere că principiul de *ostinato* este un element caracteristic atât muzicii baroce, cât și celei din secolul XX.

În secțiunea **B**, concomitent cu noua temă-citat, în partida pianului 1 se întâlnesc elemente tematice din prima temă-citat (figura metroritmică și structura intervalică). Compozitorul a luat ca bază asemănarea primului motiv a celor două teme, și anume saltul la terță (cvartă) în sus și la cvintă (terță) în jos și diverse variante ale acestora, astfel menținând apropierea dintre teme la nivel intonativ, dar și ca factor de unificare a lucrării.

În ceea ce privește corelația dintre cele două plane, remarcăm complementarismul ca o tendință definitorie, întrucât funcția fiecăruia din cele două instrumente și ponderea lor în lucrare sunt la fel de importante.

În urma analizei acestei lucrări putem concludiona:

1. În lucrarea *Bach for all times* se remarcă 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, elaborarea motivică*, etc. Elementul novator, însă, este prezent printr-un proces complex de interpătrundere intonativă, care transformă din interior formele și mijloacele de expresie obișnuite [1].

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*. La nivel de dominantă stilistică în această lucrare se situează *tehnica polistilistică* [2].

2. Arhitectonica lucrării se structurează într-o formă tripartită cu repriză (**ABA<sub>1</sub>**), textul muzical reprezentând un sistem integru din două structuri stilistice: prima dintre ele conține un fragment din *Invențiunea Nr.8*, plasat în secțiunile extreme ale compoziției muzicale și un alt fragment din *Aria din Suita Orchestrală Nr.3 (B)*; cea de-a doua structură stilistică o prezintă

stratul contemporan cu armonii stridente, cromatizarea țesutului, folosind și tehnica dodecafonică [3].

Prin urmare, *Bach for all times* de Gh. Neaga se înscrie în rândul lucrărilor monopartite de dimensiune amplă, în care se manifestă, la diferit nivel, particularitățile *formelor tripartită, bipartită veche, variantică și a perioadei polifonice* [4].

3. În ceea ce privește duetul de pian, vom atrage atenția doar la aspectul funcțional al partidelor. Astfel, în calitate de principiu dominant remarcăm *complementarismul*.

4. *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 — *Aria 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) În aspect 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.

5. 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 [5].

În rezultatul analizei efectuate pentru exemplificarea mai clară a celor expuse prezentăm o schemă ce relevă folosirea mijloacelor *vechi și noi* în creația *Bach for all times* de Gh. Neaga:

| Elemente ale epocii baroce:          | Elemente contemporane:     |
|--------------------------------------|----------------------------|
| 1. citatele                          | 1. sonorități contemporane |
| 2. formele baroce                    | 2. tonalitatea cromatică   |
| 3. elemente de dezvoltare polifonică | 3. principiul dodecafonic  |
| 4. principiul de ostinato            | 4. polistilistica          |

Mizăm pe actualitatea și caracterul aplicativ al acestui studiu, atât pentru muzicologi, cât și pentru pianiști, exprimându-ne convingerea că lucrarea *Bach for all times* de Gh. Neaga va ocupa un loc sigur în repertoriul muzicii naționale de cameră.

### Referințe bibliografice

1. AXIONOV, V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. **In:** *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didact. a profesorilor* (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău, 2003, p. 96–99.
2. AXIONOV, V. Reflecții asupra neoclasicismului în muzică. **In:** Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar Științific: Muzică, Teatru și Arte Plastice*, 2005. Chișinău, 2005, p. 6–10.
3. COCEAROVA, G.; MELNIC, V. *Armonia: Manual pentru instituțiile de învățământ muzical superior, specialitățile Muzicologie, Compoziție*. P. 1. Teoria Armoniei. Chișinău, 2001.
4. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București, 1974.
5. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. **In:** *Tradiții și inovații în muzica sec. al XX-lea*. Chișinău, 1997, p. 23–27.

## ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

PARTICULARITĂȚILE INTERPRETĂRII CREAȚIILOR PENTRU PIAN  
ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA

PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF PIANO WORKS  
WRITTEN BY MOLDOVAN COMPOSERS

**ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА,**

конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol sunt expuse unele viziuni asupra trăsăturilor specifice de interpretare a creațiilor pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, pornind de la studierea artei interpretative bazate pe tradițiile folclorului național și luând în considerație particularitățile lui ritmice, melodice, armonice, structurale, analogiile timbrale cu instrumentele orchestrei populare, caracterul improvizatoric, melismatică ș.a.*

**Cuvinte-cheie:** particularități de interpretare, creații pentru pian, compozitori moldoveni, tradiții, folclor, melodie, ritm, armonie, timbru, improvizație, melismatică.

*The given article is devoted to the peculiarities of interpretation of some piano works written by Moldovan composers. It implies the study of the specific national means of expression found in the traditions of Moldovan folklore. The melodic, rhythmic specific features of the form, the harmonic combination of timber sounding with the orchestra instruments, the improvisation nature of melismata must be taken into consideration while studying the works of Moldovan composers.*

**Keywords:** peculiarities, piano works, Moldovan composers, specific national means, traditions, folklore, melody, rhythm, harmony, timbre, improvisation, melismata.

Особенности лэутарского стиля вошли в основу молдавской фортепианной музыки, где фортепиано имитирует оркестр с соответствующими тембровыми аналогиями. Отсюда и своеобразие приёмов звукоизвлечения, способов построения фактуры, метроритмическое своеобразие, ладово-интонационная структура. Являясь одной из основных частей культуры народа, лэутарская музыка сохраняет свою самобытность, пронеся через века драгоценные крупы культурного наследия, обогащая и передавая его потомкам. Музыка лэутар выразительна, красочна, для достижения чего строится на контрастах и нарастаниях. Причём эта контрастность используется разнообразно и распространяется на всё музыкальное произведение, независимо от жанра, преломляя через призму его специфические стилевые особенности.

Принцип контраста соблюдается как внутри небольших музыкальных построений, так и в более масштабных частях цикла. Это требовало от музыкантов яркой исполнительской фантазии, быстрых переключений, постоянного поиска новых средств выразительности при повторе частей, поэтому необходимо было разнообразить фактуру, гармонический язык, внезапными модуляциями, балансируя между устойчивостью и неустойчивостью, сопоставляя диатонику с хроматикой, тональную определённость с ладовым разнообразием, противопоставляя традиционные лады с альтерированными, пентатонике, хроматике, создавая девятиступенные лады с двумя II и IV ступенями, смешанные лады. Ритмические системы, разнообразие их как внутри одного построения (чётные и нечётные размеры, полиритмия), так и в целом, так же создают контраст. Здесь и различные синкопы, соотношения дуолей с триолями, разнообразные триольные опевания, контрастное чередование длительностей в такте. Контраст виден в соотношении разнообразной мелодии и неподвижного аккомпанемента, который используется в виде движущегося фона или в виде перемещений по основным ступеням тональности, независимо от альтераций, хроматизмов в верхнем голосе, поддерживая гармоническую основу. Контрастным является формообразование *медленно–быстро* — самое распространённое в построении формы. Контраст как принцип выразительности заставляет слушателя находиться в постоянном эмоциональном напряжении, вызывая интерес и создавая контакт между исполнителем и слушателем.

Музыку лэутар невозможно было слушать, не восхищаясь мастерством исполнения, творческим, эмоциональным подъёмом, виртуозным владением всеми инструментами оркестра, даже с малым составом: скрипка, най, флуер, кобза, кавал. Создавалось впечатление полнозвучного оркестра с солистом-исполнителем. При этом партии распределялись следующим образом: скрипка вела мелодию, най, флуер

орнаментику, мелизматика, фиоритур, кобза — партию аккомпанемента. Принцип контраста подготавливал общее динамическое нарастание, которое также лежит в основе лэутарских средств выразительности музыкального произведения. Нарастание создаётся за счёт смены мелких контрастирующих построений путём подхода к главной кульминации, которая достигается на основе разработочного принципа, на базе импровизационно-вариационных изменений мелодического материала: варьирование орнаментальное, варианты повторения, фактурные вариации.

Форма строится путём свободного соотношения частей, а не сквозного развития, используется слитная и открытая форма, разнообразие фразировочных пауз, фермат, каденционность в импровизационных и заключительных построениях. Нарастание нередко сопровождается темповыми изменениями *rubato*, с *accelerando* или *ritenuto* в зависимости от содержания, нарастание чаще всего заканчивается кодой, которая идёт в темпе *vivo*, *presto*, *prestissimo*. Если коды нет, то реприза исполняется в ускоренном темпе, она строится после медленной середины в трёхчастной форме быстро-медленно-быстро, но чаще всего строение частей двухчастное — *медленно-быстро*, в этом сопоставлении уже виден контраст и нарастание. Лэутарское композиторско-исполнительское мастерство — это целый калейдоскоп различных хитросплетений мелодии, ритма, лада на фоне неизменно статичной гармонии, основанной на традиционных стилевых особенностях музыкальных построений, выработанных веками.

Можно выделить основные направления использования приёмов лэутарского исполнительского искусства в фортепианной музыке:

1. Особые гармонические сочетания для достижения эффекта аналогии со звучанием народных инструментов.
2. Комбинирование тембровых имитаций с общепринятыми средствами европейского фортепианного искусства.
3. Создание звуковых аналогий — звукоподражание голосам птиц, пению свирели и т.д.
4. Импровизационная природа ведения мелодии, разнообразие фигураций, каденционные обороты, виртуозные пассажи, мелизматика, ритмические контрасты, свободное ведение музыкального материала.
5. Педальное, выдержанное на отдельных аккордах, сопровождение, звуковой фон.
6. Ладовое богатство и разнообразие — наиболее распространённое применение лидийского, миксолидийского, дорийского, фригийского ладов, увеличенные интервалы, чередование мажора и минора.

7. Богатство мелизматикеи — частое использование форшлага или триольное опевание звуков, с прибавлением для виртуозного блеска мордента или быстрой трели. Трели возникают не только на основных звуках лада, но также на проходящих, чаще всего строятся на верхних вспомогательных звуках, возникающих как подготовленное или не подготовленное задержание.

Традиционная система исполнения мелизмов, которую мы встречаем у клавесинистов, И. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, И. Гайдна в классической музыке, не приемлема для исполнения в молдавской музыке. Здесь действуют свои законы, трактовка мелизмов исходит из жанровой принадлежности — песня, танец, баллада, дойна, рапсодия.

В наиболее общем виде можно вывести следующие закономерности.

Танец — характерны ритмически заострённые мелизмы, форшлаг, трели, группетто, морденты, подчёркивающие ритмическую организацию музыкального материала в зависимости от стиля исполнения народного танца. Типичным примером таких танцев является *Хора фа-диез минор* К. Микули [1], которая приближается уже к жанру концертной фортепианной пьесы. Что касается гармонизации, то она традиционна для своего времени, сохраняет лэутарскую самобытность. Это лирический женский танец с характерным аккомпанементом, размер 6/8, на базе разложенных арпеджированных фигураций на тонической основе, с остинатным *фа-диез* большой октавы. Пьеса представляет интерес с художественно-исполнительской точки зрения в качестве законченной миниатюры.

Дойна, баллада, романс: здесь мелизмы звучат как неотделимая часть мелодии. В связи с этим возникают вопросы выбора темпа исполнения трелей, группетто, акцентировка смысловых долей такта. Если исходить из вокальной природы мелодической линии, основным принципом «расшифровки» украшений является вокальная мелодическая линия. Она должна быть тесно связана с темповыми отклонениями *rubato*, соблюдая симметрию агогикеи в целом. Здесь действуют те же правила, что и у Ф. Шопена — нанизывание узора мелодии на неизменность ритмической основы баса. Мелодическая линия сужается к середине фразы и расширяется к её концу, где чаще всего встречается *ritenuto*, ферматы, задержанные аккорды. Исполнение украшений соответственно учащается при ускорении или при подходе к кульминации и разряжается к концу фраз. При исполнении вокализация мелодии преобразует её в более распевную долгую линию по сравнению с инструментальными пьесами. Здесь меньше мелизмов, ритмических заострений, больше эмоциональной свободы.

Исполнение пьес вокального происхождения сопряжено с большими сложностями. Здесь необходимо применить основные тембровые аналогии народного оркестра к роялю. Всё высказанное относится к *Дойне си-бемоль минор* К. Микули [1]: темп *lento quasi recitativo*, первая ритмическая фигура на основе разложенного тонического трезвучия вводит нас в атмосферу старинной дойны. Вторая часть начинается танцевальным эпизодом на основе пунктирного ритма. Трудность исполнения этой пьесы заключается в импровизационной природе изложения и постоянной переменчивости музыкальной ткани, что даёт большую свободу для исполнения. Одной из причин, нивелирующих самобытность звучания произведений в народном стиле для фортепиано, является его температура, не дающая возможность высветить мелодическую линию при помощи разнообразных интонаций инструментов оркестра. Ладовое разнообразие не уместится в рамки темперированной системы и в общеизвестные ладовые построения. Поэтому Г. Музическу, Н. Вилинский, Л. Гуров, Б. Барток указывали на изменения диатонических ладов на необычные семи–девятиступенные лады. Здесь мы видим проблему использования архаичных ладов в молдавской музыке, которая ещё недостаточно изучена. Д. Кантемир в *Описании Молдавии* приводит словарь латинских слов, неизменно звучащих в молдавском языке и исчезнувших из итальянского, такие же аналогии можно провести и с проблемой изучения ладовой структуры молдавской музыки.

Исполнитель должен обладать богатой интуицией, основанной на знании особенностей народной музыки, умении чувствовать и исполнять её, исходя из национальных стилевых особенностей, традиций, которые кроются в эмоционально-психическом складе народа и выражаются в музыке с помощью речитативно-декламационных средств *rubato*, *tenuto*, *portamento*, специфических ритмических систем *parlando rubato*, *recto tono*, преобладанием строфической и нестрофической структуры. В свободной форме исполняются такие жанры, как дойна, баллада, рапсодия.

Среди фольклорных жанров большое место занимает дойна. Мелодическая распевность чередуется с декламационной рецитацией на одном тоне. Дойны делятся на вокальные и инструментальные. Б. Барток отмечал: «Музыкальный стиль Дойны в чём-то уникален... как форма этот жанр имеет целиком импровизационный характер. Дойна богата украшениями, а исполнение её в стиле *rubato* напоминает инструментальную музыку» [2]. Для дойны характерно темповое движение в стиле *parlando rubato*. При исполнении дойны участвуют как солирующие инструменты скрипка, най, флуер, так и аккомпанирующие — цимбалы, кобза. Создание тембровых аналогий с национальными инструментами оркестра может быть кратко обозначена следующим образом: имитация



цимбал — движущийся фон, арпеджированные, каденционные обороты, разложенные аккорды; имитация флуера, ная — пастушьи наигрыши, звукоподражания, имитация чимпоа — волынки (бурдон), звуковые особенности имитации скрипки, кобзы.

Фортепианная фактура развивается по вертикали и горизонтали при помощи импровизационных элементов, инструментального многоголосия, диалогического изложения тематизма, подбора определённых регистров подобно звучанию народных инструментов, с использованием скрипичных штрихов и исполнением их на фортепиано.

Особенности формообразования определяются обязательным сопоставлением медленной части распевного склада и быстрой — танца. Это контрастное сопоставление требует разнообразие исполнительских средств. Эмоциональное насыщение звучание рояля в медленных частях, развитое чувство музыкальной фразы, её распевность, широта дыхания восходят к дойне. Для быстрых танцевальных частей характерен иной набор выразительных средств — ритмическая острота, стройность построений, регулярность акцентированных долей, упругость, зажигаемость, свойственная национальным танцевальным движениям.

Эмоционально-психический склад народа тесно связан со стилевыми особенностями исполнения. Каждый народ имеет свои средства выразительности, таящиеся в манере интонирования и звукоизвлечения. Наиболее ярким примером является заострение интонации и изменение соотношения между частичными тонами и основным тоном, что чаще всего встречается в скрипичном, духовом исполнительстве, и что необходимо знать пианисту для более адекватного создания звуковой аналогии. Интонационным обострением подчёркиваются опорные в ладовом отношении звуки, а так же смена устойчивых и неустойчивых ступеней для достижения большей экспрессии. Выразительность усиливается с помощью динамики: нарастания звучности в пассаже, а так же его постепенное затухание, особенно при звукоподражании цимбалам или оркестровому фону, что достигается с помощью темброво-колористической звукоизобразительности.

Молдавский музыкальный фольклор, лэутарские приёмы исполнения могут дать богатый материал для применения его в профессиональных видах искусства, формирования разностороннего исполнителя, развития его кантильных, виртуозных, художественно-эмоциональных и импровизационных способностей. Изучение наследия молдавских народных музыкантов может обогатить современный исполнительский и педагогический репертуар и позволит ввести некоторые лэутарские приёмы в исполнение молдавской профессиональной музыки.

«Быть может, постепенное усиление импровизационного момента, восстановление права и обязанности исполнителя принимать более активное участие в интерпретации сочинения, не только трактовать уже написанное, но выступать в роли своеобразного соавтора в самом буквальном смысле этого слова — дело будущего» [3].

### Библиографические ссылки

1. MICULI, C. *Lucrări instrumentale*. București, 1958. Supliment la revista Muzica, 1958, nr.2.
2. БАРТОК, Б. *Народная музыка Венгрии и соседних народов*. Москва: Музыка, 1966.
3. ОРДЖОНИКИДЗЕ, Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. В: *Музыкальный современник*. Москва, 1973, вып.1, с. 114–181.

## АВТОРСКИЕ ИЗДАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ, ПОЛЬЗУЮЩИЕСЯ ПРИОРИТЕТОМ В УЧЕБНОЙ ПРАКТИКЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

CULEGERILE DE AUTOR DIN CREAȚIILE COMPOZITORILOR AUTOHTONI DE MAXIMĂ RĂSPÂNDIRE ÎN PRACTICA DIDACTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

AUTHOR EDITIONS OF THE WORKS BY DOMESTIC COMPOSERS WITH THE PRIORITY IN EDUCATIONAL PRACTICE FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**ЕЛЕНА ГУПАЛОВА,**

старший преподаватель, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Государственный университет им. А. Руссо, г. Бельцы

*В статье анализируются наиболее значительные авторские фортепианные сборники произведений современных композиторов Республики Молдова, характеризуются особенности проявления индивидуального стиля в наиболее популярных фортепианных миниатюрах Л. Гурова, А. Стырчи, С. Лунгула, С. Лобеля, А. Муляра, В. Загорского и др.*

**Ключевые слова:** фортепианные миниатюры, сборники фортепианных пьес, композиторы Республики Молдова

*În articol sunt analizate cele mai importante culegeri de autor din creațiile compozitorilor contemporani din Republica Moldova, de asemenea sunt caracterizate unele manifestări ale stilului personal în miniaturile pentru pian de maximă popularitate, aparținând compozitorilor L. Gurov, A. Stârcea, S. Lungul, S. Lobel, A. Mulear, V. Zagorschi etc.*

**Cuvinte-cheie:** miniaturi pentru pian, culegeri de piese pentru pian, compozitori din Republica Moldova

*This article mirrors the contribution of the most significant published pianoforte collections of the modern Moldovan authors, comprises particularities of the author's style in the most popular pianoforte miniatures by the composers from the Republic of Moldova — L. Gurov, A. Stârcea, S. Lungul, S. Lobel, A. Mulear, V. Zagorschi and others.*

**Keywords:** miniatures for piano, collections of pieces for pianoforte, composers from the Republic of Moldova

Панорама современной молдавской фортепианной литературы (XX–XXI вв.), во всей её широте и многообразии, отражает историческую преемственность, а также разнонаправленность образных и стилистических предпочтений, присущих произведениям молдавских композиторов. Это связано как с творческими индивидуальностями композиторов, так и с характерными особенностями педагогических взглядов, методов и приёмов работы различных исполнительских редакторов и составителей нотных сборников.

При исследовании основного фонда нотных изданий фортепианных произведений, созданных композиторами Республики Молдова, выяснилось, что он формируется из двух взаимодополняющих разделов:

1. *Авторские издания* какого-либо фортепианного цикла или одного из наиболее значительных сочинений молдавских композиторов.
2. *Сборники фортепианных произведений молдавских авторов*, составленные и изданные под исполнительской и педагогической редакцией известных пианистов и музыковедов Республики Молдова.

В соответствии с данной дифференциацией фортепианных произведений малой формы, в процессе их анализа нами учитывались характерные черты творческой индивидуальности композиторов (нередко определяемые начальным профессиональным опытом и полученным высшим образованием), в целях выявления особенностей фортепианного стиля, языка, музыкальной фактуры, авторской корректуры, ремарок и т.д.

Отметим, что содержание отдельных республиканских фортепианных нотных изданий и молдавских учебных хрестоматий существенным образом отличаются друг от друга. В авторских публикациях присутствует основной композиторский «золотой фонд», а педагогические сборники преследуют определённые дидактические цели, выполнению которых и подчинена особая редакторская систематизация фортепианных миниатюр.

Как правило, оригинальные фортепианные произведения композиторов Республики Молдова вначале (50–60 гг. XX века) издавались в виде отдельных пьес или цикла миниатюр, объединённых в авторские сборники (произведения Л. Гурова, О. Тарасенко, С. Лобеля, А. Стырчи, В. Загорского и др.). Через некоторое время на их основе сформировался дидактический репертуар профессиональных музыкальных заведений края, который был размещён в сборниках, соединявших в себе различные по стилю и характеру произведения отечественных композиторов. В конце XX века более характерной стала другая тенденция: отдельные нотные издания какого-либо композитора стали появляться чаще после публикации его избранных сочинений в сборниках,

составленных из новых произведений молдавских авторов (сборники В. Ротару, З. Ткач, С. Лунгула, Г. Чобану и др.).

Сопоставляя манеру письма наиболее популярных молдавских авторов фортепианных миниатюр, можно заметить большие различия не только в фактурном облике произведений, но и в характере ремарок или композиторских указаний.

Фортепианные произведения *Леонида Гурова*<sup>1</sup> отличаются продуманностью композиции, стройностью формы, удобной фактурой изложения и гибкой линией мелодического развития. Его пьесы основаны на ясных, образных, запоминающихся темах, обладающих рядом национально-жанровых свойств. Их отличает точность передачи молдавского колорита: нередко имитация звучания народных инструментов и смелая гармонизация, подчёркивающая ладовые особенности миниатюр.

В фортепианной *Детской сюите* композитор проявил себя отличным психологом, который отобразил внутренний мир ребёнка в 10 самостоятельных пьесах. В это сочинение вошли красочные жанровые сценки (*Детский праздник, Маленький проказник*), проникновенные лирические пьесы (*Грустная песенка, Колыбельная*), а также картины массовых народных гуляний, в которых автором были использованы характерные обороты и интонации молдавского фольклора (*Хоровод, Молдавский танец*). В виде отдельного авторского сборника опубликована только часть его *Детской сюиты* (5 пьес) для фортепиано [1]. Некоторые пьесы из этого цикла позже были включены в различные молдавские нотные издания.

Основную часть творческого наследия *Ореста Тарасенко*<sup>2</sup> составляют дидактические фортепианные пьесы для детей, существенно пополнившие отечественный учебный пианистический репертуар. К их числу можно отнести фольклорные обработки, опубликованные в 1960 году в его единственном изданном авторском сборнике *10 пьес для фортепиано* (*Dragul mamei Ionel, Masa-i mare, Cântec de glumă, Ară, Pînza, Joc la prășit, Hora mare, Amaru, Cântec de glumă, Jocul ferarilor*) [2]. Все произведения О. Тарасенко для данного инструмента отличаются удобством фактурного изложения, ясностью композиционного замысла и педагогической направленностью.

---

<sup>1</sup> Музыкальное мировоззрение и художественный вкус Л. Гурова сформировались в Одесской консерватории, где свою профессиональную подготовку композитор получил в духе традиций мировой и, в особенности, русской классики. Его руководителем по композиции был профессор П. Молчанов — ученик Н. Римского-Корсакого, лично знакомый с П. Чайковским, А. Рубинштейном, А. Глазуновым, занятиями по фортепиано руководил Т. Рихтер, учителем по гармонии был композитор Н. Вилинский, который одним из первых украинских музыкантов заинтересовался молдавским музыкальным фольклором.

<sup>2</sup> Окончив консерваторию в г. Клуж (Румыния) по классу фортепиано, он совершенствовал свои знания в Париже в Высшем музыкально-педагогическом училище (1931–1932). С 1940 композитор работал преподавателем на кафедре общего фортепиано Кишинёвского Государственного института искусств им. Г. Музическу.

Музыкальный текст многих опусов **Алексея Стырчи** можно представить в исполнении голоса (или вокального ансамбля) с сопровождением. В заключительной части его известной *Прелюдии (As-dur)* преобладают такие авторские указания как *dolce quasi campanelli, melodia marcata*, а в начале произведения выставлена характеристика темпа, близкого к *rubato* — *Andantino espressivo*. Авторскими ремарками *molto cantabile, animando, appassionato* наполнена его *Романтическая сюита* в форме вариаций. И это не случайно. На протяжении многих лет Алексей Стырча преподавал класс вокала в Кишиневском Институте Искусств<sup>3</sup>, поэтому, создавая фортепианную музыку в тесном содружестве с вокальными произведениями, он старался раскрыть красоту звука, певучую основу или кантилену, присущую этому инструменту. И действительно, большинство камерных произведений композитора представляют собой лирическую исповедь. Многие темы его сочинений словно напоены ароматом народных мелодий (*Прелюдия As-dur, У колыбели, Романтическая сюита* и др.).

В целом, для фортепианного творческого наследия А. Стырчи характерны теплота, непосредственность выражения, яркий национальный колорит, склонность к аккордово-гармонической плотной фактуре и усложнённым гармониям, мелодическое развитие музыкальной ткани. В виде отдельных авторских изданий в Молдове вышли в свет *Две Прелюдии, Романтическая сюита* в форме вариаций, *Соната* для фортепиано [3, 4, 5].

Фортепианное наследие **Семёна Лунгула** основано на молдавском национальном материале. Его фортепианный стиль на протяжении творческой жизни претерпел значительные изменения. Большой популярностью до сих пор пользуется написанная им ещё в студенческие годы фортепианная миниатюра *Хора*, пронизанная интонациями танцевального фольклора. Это произведение создаёт картину сельского праздника, живо воспроизводя наигрыши чимпоя, флуера и ная.

Наиболее значительными инструментальными пьесами С. Лунгула являются сочинения его зрелого творческого периода — два фортепианных произведения концертно-виртуозного стиля: *Каприччио* и *Маски*. В *Каприччио*<sup>4</sup> композитор сумел разнообразно использовать регистрово-тембровые, интонационные и динамические возможности фортепиано, проявив большую изобретательность в области танцевального ритма, гармонии и введения элементов фольклора. В произведении *Маски* автор показал себя знатоком некоторых современных приёмов композиции (полиладовость, полиритмия

---

<sup>3</sup> В 1949 г. А. Стырча закончил Кишиневскую консерваторию по классу вокала у А.П. Месняева.

<sup>4</sup> *Каприччио* для фортепиано было написано С. Лунгулом специально для участников проходившего в 1966 году в Кишиневе межзонального конкурса молодых пианистов, где и исполнялось в качестве обязательного произведения.

и др.). Здесь композитор также проявил особое тяготение к характерной образности и психологизму, что побудило его найти для данного сочинения необычные тембровые сочетания и яркие динамические эффекты. Произведения, опубликованные вначале в виде отдельных изданий, позже были включены в авторский сборник С. Лунгула [6].

В творчестве *Семёна Шапиро*<sup>5</sup> фортепианные сочинения занимают скромное место, но все они в течение полувека неизменно остаются популярными в концертном и педагогическом репертуаре Республики Молдова. С целью пополнения репертуара для музыкальных школ, он создал целый ряд фортепианных пьес, основанных на интонациях и ритмах молдавского музыкального фольклора.

Во всех фортепианных сочинениях С. Шапиро ощущается профессиональное знание инструмента. Обычно он ставит перед исполнителем достаточно сложные художественные и технические задачи. В концертной виртуозной пьесе *Скерцо* им были использованы разнообразные виды фортепианной техники, насыщенная фактура, сложный ритмический рисунок. Подвижные крайние части здесь ярко контрастируют в образном отношении со средней частью, написанной в духе медленной молдавской хоры.

В немалой степени творческий результат определялся опорой композитора на народную музыку. В фортепианной сюите *Игрушки* (в 4-х частях)<sup>6</sup> прослеживаются черты некоторых известных фольклорных жанров. Так, 2-я часть *Косолапый мишка* близка к ритму национального танца *joc bătrînesc*, который придаёт музыке не только молдавский колорит, но и оттенок юмора; 4-я часть *Заводной поезд* вызывает в памяти мелодию молдавской песни *M'am pornit la Chișinău*. Оба упомянутых произведения С. Шапиро (*Скерцо* и сюита *Игрушки*) были опубликованы в Молдове в виде отдельных авторских изданий [7, 8].

Фортепианные сочинения *Соломона Лобеля* интересны своей многожанровостью, гармоническим и фактурным разнообразием. Их отличает мелодическая выразительность, пейзажность и яркие образные контрасты. Область фортепианного творчества стала поистине творческой лабораторией композитора, в которой на протяжении всей жизни он совершенствовал методы претворения народного мелоса в инструментальной музыке. Песенные мелодии и танцевальные ритмы обнаруживают прямое соприкосновение

---

<sup>5</sup> Первоначальное музыкальное образование он получил в Кишинёвском музыкальном училище (класс пианиста и композитора К. Романова). Закончив Венскую Музыкальную академию (1933) по классу фортепиано у профессора Пауля де Конна, на протяжении ряда лет С. Шапиро выступал на молдавской эстраде как пианист-исполнитель.

<sup>6</sup> Замысел данного произведения возник у композитора под непосредственным влиянием *Детского альбома* П. Чайковского.

многих его пьес с фольклорными жанровыми прообразами (*Хора, Дойна, Оляндра, Бэтута, Сырба, Колыбельная* и др.).

Наиболее удобной, с точки зрения пианизма, является фортепианная фактура ранних произведений композитора<sup>7</sup>, который отлично владел этим инструментом и чаще всего являлся единственным исполнительским редактором своих сочинений<sup>8</sup>. В одном из самых первых нотных сборников С. Лобеля (*Douăsprezece piese pentru pian*) [9] во всех миниатюрах грамотно выставлена педаль, что свидетельствует об авторской корректуре профессионального пианиста. Например, музыкальный текст таких произведений как *Ноктюрн* из данного авторского собрания, а также популярной фортепианной миниатюры *Поэма* демонстрирует тонкое и виртуозное владение техникой педализации, по которой обычно судят об исполнительской зрелости пианиста в целом.

Более поздние сочинения композитора: *Сюита в 5 частях, Афоризмы (Соната-мозаика), Концертное скерцо*, — содержат целый ряд технических и психологических трудностей для пианистов-исполнителей. Например, в Сонате-мозаике *Афоризмы* (которая состоит из 3-х разделов по 10 миниатюр в каждой) [10] С. Лобель использует элементы линейности, атональности и других систем композиторской техники XX века. В данном сочинении народно-характерное эмоционально-образное начало уступает место тенденциям рационализма и конструктивизма, присущего некоторым стилям современной музыки.

Многие сочинения С. Лобеля, выпущенные в виде отдельных пьес и авторских сборников: *Рондо, Оляндра, Гагаузский танец, Колыбельная* [11, 12, 13, 14] позже были включены в республиканские нотные издания, составленные из популярных произведений современных молдавских композиторов.

Музыкальные опусы, составляющие фортепианное наследие *Давида Федова*<sup>9</sup>, отличаются стройностью формы, ясностью мелодического рисунка, опорой на молдавский фольклор, оркестровым мышлением и тягой к виртуозному концертному стилю. Многие его произведения изобилуют жизнерадостными, динамичными мелодиями, пронизанными танцевальными ритмами. Во всех его сочинениях рельефность и отточенность образа сочетается с четкой завершенностью формы. Народная интонационная основа придает его музыке свежесть, подлинную экспрессию, теплоту чувств и национальную самобытность.

<sup>7</sup> Данные миниатюры композитор объединил в 7 сборников, два из которых были связаны с детской и пионерской тематикой.

<sup>8</sup> Фундаментальные основы своего образования он получил в Бухарестской консерватории, обучаясь у известной румынской пианистки Ф. Музическу и у знаменитого композитора М. Жора.

<sup>9</sup> В 1934 г. композитор окончил частную Кишинёвскую консерваторию по классу фортепиано Ю. Гуза, а в 1952 — Кишинёвскую государственную консерваторию по классу композиции у Шт. Няги и Л. Гурова. Не случайно дипломной работой молодого композитора стал его *Первый концерт* для фортепиано с оркестром, который прозвучал в его исполнении на 5-м пленуме Союза композиторов Молдавии в 1954 году.

*Первый фортепианный концерт* привлекает своей красочностью, эмоциональностью, пластикой ритма. Секрет успеха его музыки в особой «коммуникабельности» и способности проникать в души людей, наполняя их чувством доброты и тепла. В среднем разделе 1-й части *Концерта* особенно примечательна каденция солирующего фортепиано, построенная в характере и стиле молдавской *дойны*. Основная тема 2-й части, напоминает *колыбельную песню*, проникнутую высоким поэтическим вдохновением и нежностью. В качестве главной темы финала композитор использовал мелодию народного танца *оляндра*. Выбор этой полной задора и огня мелодии дал автору возможность воплощения на её материале образа молодости и юношеского оптимизма.

Основным источником творческой мысли Д. Федова всегда служила народная музыка, благодаря чему композитор отдавал предпочтение жанру обработки фольклорных мелодий. Автор хорошо чувствовал и понимал специфику народного танца, его богатую и неповторимую своеобразную ритмику. Именно в работе над такими мелодиями он проявил большую творческую фантазию и изобретательность. Будучи дирижёром оркестра *Флуераш* (1956–1959), композитор нередко являлся и автором исполняемой музыки<sup>10</sup>. Исполнительская деятельность, несомненно, повлияла и на область фортепианного творчества композитора. К этому творческому периоду относится создание цикла обработок народных мелодий для фортепиано (более 20 молдавских, гагаузских и болгарских танцев), опубликованных в виде нотного приложения к сборнику *Народные танцы Молдавии* (1957) [15].

Глубокими нитями связано с народными молдавскими мелодиями и ритмами фортепианное наследие *Александра Муляра*<sup>11</sup>. Все его произведения отличаются ясной фразировкой, чёткой артикуляцией, гибким тематическим контуром, тонкой штриховой отделкой, яркими кульминационными взлётами и резкими динамическими контрастами, которые часто встречаются в практике лэутарского исполнительства.

Музыкальная фактура в произведениях композитора построена таким образом, что нередко воспроизводит приёмы народного исполнительства, звучание цимбал, скрипки, ная, кавала и других инструментов тарафа. В кантиленных миниатюрах А. Муляра фортепиано часто имитирует пастушеские наигрыши. В подвижных инструментальных

<sup>10</sup> Наиболее показательной в этом смысле является его оркестровая сюита *Жок* (1949), на музыку которой великий хореограф И. Моисеев позже поставил свою одноимённую танцевальную сюиту.

<sup>11</sup> Отец А. Муляра (также скрипач) в 30-е годы XX века являлся участником известного в Тирасполе тарафа под руководством лэутара Георгия Мурги. Своё первоначальное музыкальное образование композитор получил в Тираспольской детской музыкальной школе-семилетке, будучи выпускником Г. Гершфельда по классу скрипки.



песах композитор широко использует мелодии и ритмы молдавских и гагаузских народных плясок.

Произведения раннего творческого периода А. Муляра (1950–1955) сразу же обнаружили оригинальность мышления композитора и своеобразие колорита используемых им гармонических средств. Его фортепианная *Юмореска* [16] — одно из наиболее крупных фортепианных произведений, которое он написал в 1954 г. под руководством своего руководителя по классу композиции — Л. Гурова. Сочинение наполнено оптимизмом, энергией, весельем и юношеской порывистостью. Здесь автор интересно использует интонационные и тембровые особенности молдавского народного оркестра. Воспроизведение в партии фортепиано звучания кавала, флуера, скрипки и цимбала в их контрастном сопоставлении создаёт картину театрализованного сельского праздника.

Поскольку А. Муляр хорошо знал технические и художественные возможности скрипки, его произведения для фортепиано создавались в тесной связи со скрипичной музыкой. В 1955–1970 гг. композитор работал преподавателем в Кишинёвской ДМШ № 1. В этот период им было создано несколько циклов фортепианных и скрипичных пьес. Весьма показательными являются числовые аналогии между миниатюрами, собранными композитором в определённые инструментальные циклы: *12 пьес* для скрипки и фортепиано (1961) — *12 пьес* для фортепиано *Музыкальные картинки* (1964); *6 миниатюр* для скрипки и фортепиано (Москва, 1970) — *6 пьес* для фортепиано (Кишинев, 1971). Каждая из них представляла собой не просто дидактическое произведение, а маленький шедевр, наделённый неповторимостью индивидуального образа, сочным молдавским колоритом и оригинальной формой высказывания [17, 18].

В 70–80-е годы автор переключился в основном на сочинение небольших инструментальных пьес, в том числе и для фортепиано<sup>12</sup>. Даже написанная им специально для композиторского конкурса *Соната для фортепиано* (1976) отличается миниатюрностью и «малоформатностью» тематизма. В одном из поздних фортепианных циклов — *25 пьес*, посвящённых внучке Милуце Муляр (1982), все миниатюры написаны в характерной манере молдавских народных песен и танцев [19]. В педагогической практике их часто используют для изучения ритмов различных видов *хоры*, *сырбы*, *оляндры*, а также декламационно-повествовательных и песенных интонаций *баллады*, *дойны*, *колыбельной*. В данном сочинении композитором широко представлены различные виды полифонического письма, в особенности каноны (№ 3, 5, 9, 14, 21, 22, 23, 24).

---

<sup>12</sup> В 1970 году, А. Муляр оставил педагогическую работу и всецело посвятил себя музыкальному творчеству.

*Юмореска*, 12 пьес (*Музыкальные картинки*), 6 пьес, 25 пьес и *Сонатина* (в 3-х частях) для фортепиано были опубликованы в виде отдельных авторских изданий. Композитора всегда отличало природное чувство юмора и жизнелюбие. Не случайно фортепианные произведения А. Муляра доставляют исполнителю чувство радости и творческого оптимизма.

Фортепианные произведения **Василия Загорского** подкупают искренностью высказывания, мелодическим богатством, душевным теплом, подлинной экспрессией чувств и жизнеутверждающим началом. Его повышенное внимание к мелодическому началу не случайно, т.к. основным инструментом в детстве была скрипка, также он очень любил хоровое пение. Для фортепиано композитором было написано не так много произведений, но все они прочно вошли в исполнительскую и педагогическую практику Молдовы.

Все его сочинения для данного инструмента наполнены лирико-психологическим содержанием и глубоким философским смыслом. Другой их специфической особенностью является тембровое разнообразие, светлый колорит и особая «картинность» звучания. Как правило, автор не цитировал фольклорные мелодии. Он пытался воссоздать народную песню и танец в их наиболее типичных чертах и формах. Таковыми являются его *Колыбельная* (1951), *Этюд-экспромт* (1956), *Новелла* (1963) и *Бурлеска* (1963) для фортепиано<sup>13</sup>[20, 21, 22, 23].

Отличительные признаки молдавского колорита с подлинным мастерством «заложены» в специфические ладовые и ритмические свойства тематического материала, пронизывающего его творческое наследие. Источник замысла и творческого импульса для каждого сочинения композитора — поэтическая основа, нередко создающая глубокий психологический подтекст, характеризующий содержание произведения. Возможно, в этих качествах и заключён успех его миниатюр, которым они неизменно пользуются на протяжении полувека.

Произведения, опубликованные в авторских изданиях: *Соната (F-dur)*, *Колыбельная*, *Этюд-экспромт*, *Новелла*, *Бурлеска*, — позже были включены в республиканские и всесоюзные нотные сборники.

В заключение отметим некоторые характерные черты, присущие рассмотренным авторским изданиям фортепианных произведений молдавских авторов.

---

<sup>13</sup> Все эти пьесы были написаны и опубликованы как в ранний период его деятельности, так и во время важнейших жизненных и творческих перемен: в период работы на посту директора Молдавского государственного театра оперы и балета (1959–1962), а затем — председателем СК Молдавии (1964–1991).

- Образный строй, характер интонационного тематического материала, детали ритмики, фактуры в данных публикациях отражают особенности творческой индивидуальности композитора.
- Во многих авторских изданиях отмечено отсутствие редакторских указаний и комментариев композитора относительно специфики исполнения на данном инструменте.
- В исследуемых нами нотных публикациях часто не выставлена аппликатура, скудно представлены фразировочные и штриховые лиги, очень мало редакторских пометок, касающихся педализации и других, важных для исполнителя профессиональных пианистических ремарок.
- Все вышеназванные издания, вследствие отмеченных нотографических и редакторских особенностей, в большей мере могут быть адресованы уже зрелым опытным музыкантам, способным разобраться в скупой нотной записи, раскрыть авторский замысел и оживить художественный образ сочинений.

#### Библиографические ссылки

1. ГУРОВ, Л. *Пять детских пьес для фортепиано*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960.
2. TARASENCO, O. *Zece piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
3. STÂRCEA, A. *Două preludii pentru pian*. Red. L. Berov. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1957.
4. СТЫРЧА, А. *Романтическая сюита в форме вариаций*: для фортепиано. Ред. П. Ривилис. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963.
5. СТЫРЧА, А. *Соната*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1966.
6. ЛУНГУЛ, С. Фортепианные произведения. **В: Педагогический репертуар музыкальных училищ**. Москва: Сов. Композитор, 1988.
7. ШАПИРО, С. *Игрушки*: (Сюита). Кишинев: Госиздательство Молдавии. 1957.
8. ШАПИРО, С. *Скерцо*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1959.
9. LOBEL, S. *Douăsprezece piese pentru pian*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1959. Ed. cu grafie chirilică.
10. LOBEL, S. *Aforizme*: (Sonată pentru pian). Red. E. Tcacî. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1975. Ed. cu grafie chirilică.
11. ЛОБЕЛЬ, С. *Рондо*. Ред. Л. Беров. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1950. Ed. cu grafie chirilică.
12. LOBEL, S. *Cîntec de leagăn*: pentru pian. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1956. Ed. cu grafie chirilică.
13. LOBEL, S. *Joc găgăuz*. Red. V. Poleacov. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1956. Ed. cu grafie chirilică.
14. LOBEL, S. *Oleandra*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1956. Ed. cu grafie chirilică.
15. Музыка к танцам. Обраб. Д. Федова для фортепиано. **В: ОШУРКО, Л. Народные танцы Молдавии**. Кишинев, 1957, с. 653-769.
16. MULEAR, A. *Humorescă*. Red. L. Berov. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1957. Ed. cu grafie chirilică.
17. МУЛЯР, А. *Музыкальные картинки*: 12 пьес для фортепиано. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1964.
18. MULEAR, A. *Șase piese pentru pian*. Red. E. Tcacî. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971. Ed. cu grafie chirilică.
19. MULEAR, A. *25 piese pentru pian*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura Artistică, 1982. Ed. cu grafie chirilică.
20. ZAGORSCHI, V. *Studiu-imprompt*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1957. Ed. cu grafie chirilică.
21. ZAGORSCHI, V. *Cîntec de leagăn*: (din Sonata *F-dur*). Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. Ed. cu grafie chirilică.
22. ЗАГОРСКИЙ, В. *Новелла*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1965.
23. ЗАГОРСКИЙ, В. *Бурлеска*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1966.

## VI. Muzica vocală

### ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА: ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И СРЕДСТВА ВОПЛОЩЕНИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI PE VERSURI DE AGNESA ROȘCA:  
COMPLEXUL DE IMAGINI ȘI METODELE REALIZĂRII CONCEPTIEI DE AUTOR

VOCAL CYCLES BY ZLATA TKACI BASED ON AGNESA ROSCA'S POETRY:  
SYSTEM OF IMAGES AND WAYS OF REALIZING THE AUTHOR'S CONCEPTION

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă unul din seria studiilor analitice 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 trăsături de hipertext, paralel cu realizarea celor de idiolect. Autoarea examinează complexul de imagini, reprezentat în textul poetic al Agnesei Roșca ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine, tratându-l și sub aspectul stadial-istoric al creației târzii a compozitoarei.*

**Cuvinte-cheie:** Zlata Tkaci, compozitori din Republica Moldova, poetesa moldavă, Agnesa Roșca, ciclu vocal, romanță, hipertext.

*This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci and represents one of some analytical studies based on 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 and with language correlations between different romances. The author examines the composer's conception from a musicological point of view as a phenomenon of individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the stage-historical aspect, in the context of Zlata Tkaci's latest creation.*

**Key-words:** Zlata Tkaci, composers from the Republic of Moldova, Moldovan poetess, Agnesa Roșca, vocal cycle, romances, hypertext.

Вышедшие из-под пера Златы Ткач практически один за другим — в 2003-м, 2004-м и 2005-м гг., три цикла романсов — *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* и *Ție* — были созданы на стихи близкой ее подруги, молдавской поэтессы Агнесы Рошка и практически завершили деятельность композитора в жанре вокального цикла, отразив в то же время специфику ее позднего стиля. Их тематика определила характерный для интимной лирики строй чувств и образов, тесно связанный с отражением в душе человека впечатлений от родной природы. Ее героиня остро ощущает себя частичкой окружающего ее мира, где, тем не менее, она остается одна, наедине со своими мыслями и воспоминаниями. Для нее этот мир словно раскрывается самыми разнообразными красками, и в этом смысле

показательными представляются строки Агнесы Рошка, на которые Злата Ткач не успела создать романс, хотя и отметила их в подаренном ей новом томике стихов поэтессы:

### Frumoasă Țara

Frumoasă Țara, râu de soare  
Ce spumegi din adânc de munți,  
Prin câte văi adânci, cărunți,  
Te poartă-larguri telegarii?

În coama ta de antracit  
Duci aur negru, tescuit,  
Și aur alb în spumă duci,  
Și aur verde de pe lunci,

Și aur roșu, pârguit,  
Și aur roșu, răscolit,  
Și-albastru aur încă porți  
Și vioriu în zări înoți...

O, râu de aur, râu adânc,  
Tu sapi în inimă când plâng  
Și treci prin mine când suspin  
Și-mparți cu mine un destin.

O, râu al vieții, râu sărat,  
De cântec plin și revărsat,  
Alergi, alergii, alergii, alergii...  
I gândurile mi le-ntreci.

În pleata plopilor și-n vânt,  
În orice colț de pe pământ,  
Tu suni și chemi, tu chemi și suni,  
Iubirile mi le aduni [1, p. 47].

В этих строках легко обнаружить упоминание любимых композитором слов-символов, не раз встречавшихся нам на страницах последних ее романсовых циклов: *солнце, ветер, водный поток...* А в лучах солнца по-разному освещено для нее и золото, которое выглядит то черным, то ослепительно-белым, то зеленым, красным и даже голубым. Этим своим разноцветьем стихотворение Агнесы Рошка, по-видимому, оказалось особенно близким Злате Ткач, для которой, по ее собственным словам, однажды случайно брошенным в разговоре с автором данной статьи, было в некоторой степени характерно цветовое восприятие тональностей («Рыжая тональность», — сказала она при этом о *Фа-диез мажоре*). И недаром, напомню, в ее творческом портфеле есть песня *Разноцветный дождик* из детского вокального цикла *Bună dimineață*, да и при создании

одноименной хоровой поэмы её привлекли *Стихи о красной песне* киевского поэта В. Воскобойникова, с показательной фразой: *У песни у каждой свой голос и цвет*.

В основе других, отмеченных Златой Ткач стихотворений Агнесы Рошка, но так и не реализованных в виде романсов — *Luminând și încălzind viața, Răsufală vântul, Ultima zăpadă, Stelele* — все те же образы природы, что подчеркнуто ассоциативно «сильными» заголовками. Достаточно сравнить их с теми поэтическими символами, что обозначены в названиях и текстах романсов трех последних циклов (образующих в совокупности, по моему мнению, настоящий макро-цикл<sup>2</sup>), становится очевидным, что и здесь композитор нашла особенно близкие для себя ключевые слова и образы. Это позволяет сделать вывод о наличии общей образной концепции, сформировавшейся в творческом сознании Златы Ткач на позднем этапе ее жизни, и о цельной натуре лирической героини ее романсов этого периода.

Впрочем, в какой-то степени здесь выявляется автобиографичность общего замысла. Она присутствовала и в стихотворном прототипе, ощущается она и у Златы Ткач, чьи романсы вполне можно расценить как *автопортрет* своего рода, несмотря на собирательность женского образа, оказывающегося в центре внимания автора. Обратившись к стихам Агнесы Рошка, таким образом, композитор обрела в ней родственную душу, чье творчество так остро резонировало с её собственными настроениями и с общим психологическим состоянием.

В свете вышесказанного вернемся к поздним циклам её романсов, в которых Злата Ткач всё-таки успела реализовать свой музыкально-поэтический замысел. Все они написаны для женского голоса, причем, видимо, поскольку сама Злата Моисеевна обладала достаточно звонким сопрано, вокальная партия выдержана именно в тесситуре сопрано, и лишь иногда, когда ей нужны более плотные, драматические тембровые оттенки (как в цикле *E dorul apă vie* и в романсе *Valuri* из цикла *Soare de toamnă*), она обозначает голос солистки как меццо-сопрано (правда, в последнем случае такое обозначение выглядит скорее как описка, поскольку остальные два романса этого цикла поручены сопрано, а обычно в пределах одного цикла исполнитель не меняется).

При всей общности образного строя, музыкальные краски, которые находит композитор для каждого отдельного романса, позволяют воспринимать его как самостоятельную пейзажную зарисовку. Так, самый ранний из трёх перечисленных циклов — *Soare de toamnă* — вобрал в себя три миниатюры: *Valurile, Stele negre* и *Soare de toamnă*, ставшая в ней заглавной. Объединяющим поэтическим лейтмотивом в нем становится упоминание о солнце, предстающим в разных ракурсах: оно то освещает

огромные пенящиеся валы как символ вечного тяжелого труда, то видится в зареве летнего утреннего восхода, еще сохраняющего на себе отпечаток волшебной лунной ночи и тайных мыслей. Порой же солнце выглядит по-осеннему бледным, холодноватым, но все же несущим покой и последнюю ласку Земле и ее обитателям. Но всегда при этом образы природы оказываются удивительно созвучными психологическому состоянию лирической героини, стоящему, однако, «за кадром», но выявляемому подспудно — что называется, не «в лоб».

С этой целью композитор в музыкальном решении каждой из вокальных миниатюр стремилась найти собственный ритмический пульс, соотнося его с темпом жизни и изменениями дыхания по мере колебаний настроения своей героини. Она расчетливо выстраивает волну темповых контрастов по принципу нарастания и спада. Так, *Moderato* в первом романсе, с его колышущимся, поначалу волнообразным движением в аккомпанементе, в размере  $\frac{3}{4}$ , приводит к переключению от плавной кантилены к речитации, а затем к смене фактуры на аккордово-полигармоническую. «Тормозящая» роль этих аккордов позволяет сделать более значительной кульминацию, вкупе с введением более свободного, переменного метра и с ярко индивидуализированной интонацией в вокальной партии — подъёмом по звукам увеличенного трезвучия, а затем, на *f*, расширением диапазона до увеличенной сексты. У фортепиано затем еще раз встречаем все тот же необычный в контексте данного романса штрих: взлёт по тонам увеличенного трезвучия в правой руке сопровождается нисходящим целотоновым тетраордом. С точки зрения поэтического текста, столь своеобразный, слегка «волшебный» ладовый колорит, очевидно, призван подчеркнуть слова *A unui vis neimplinit*, после чего изложение упрощается: в вокальной партии утверждается повтором более реалистичная формула-речитация на квинтовом тоне тоники, поначалу в тишине, а затем — при поддержке возвращающейся вальсообразной фигуры.

Романс *Stele negre* более динамичен в отношении выбора как темпа (*Allegretto*), так и метра — пятидольного, привносящего некую неустойчивость в остигатное движение и, в то же время, жанрово-характерного и создающего национально-специфический колорит. Несмотря на «ночную» тематику, он выдержан в мажорной тональности *Es-dur*, хотя в ее контексте в середине, в процессе развития появляются и минорные «блики». В тональном плане здесь использовано кратковременное включение таких минорных оборотов главным образом по принципу терцового соотношения: *c-moll – as-moll, h-moll – d-moll – fis-moll – a-moll*. Лишь завершая середину, композитор, косвенно наметив *e-moll*, вводит септаккорд VI низкой ступени главной тональности, останавливая на ней внимание с помощью

*ritenuto*, ферматы и затем, полностью вернувшись в основной темп и основную тональность, концентрирует внимание на открывающем репризу мажоре при упоминании о солнце. Колорит же гармонии VI низкой ступени, диссонантно усложненной, также используется здесь, при воспоминании о таящихся глубоко в груди пережитых чувствах. Одновременно это позволяет подготовить коду-*morendo*, умиротворяющую и успокаивающую все треволения души...

Заключительный романс этого цикла — *Soare de toamnă* — погружает слушателя в сферу углубленной лирики. Реприза *Tranquillo* означает в данном случае не только характер движения, но и царящее здесь настроение. Значимость каждого слова, каждой ноты подчеркнута уже в фортепианном вступлении, которое в плане тонального развития зеркально отражает идею первого романса. При этом автор выставляет ключевые знаки в крайних номерах цикла, но, открывая цикл фигурацией на *C-dur*-ном  $D_7$ , довольно быстро в начальном романсе уходит в сферу *Fis-dur-moll*. В заключительном романсе — *Soare de toamnă* — логика обратная: открываясь *Fis-dur-moll*'ем, вступление почти сразу приводит в *C-dur*, который затем окончательно утвердится в репризе и в небольшой фортепианной постлюдии. Конечно, «белоклавишное» изложение не становится здесь главной целью, есть и другие «переключки» с первым романсом: ходы по звукам увеличенного трезвучия, напряженные, ритмически фигурированные полигармонические комплексы встречаются по преимуществу там, где преобладают более острые речитативные интонации в партии солистки (когда, например, речь идет об ударах, о порывах ветра). В момент ложной репризы полигармония и кратковременный «намек» на тональность *Fis* придают звучанию скорее колористически-резонансный характер, подчеркивая глубину и объемность сонорного пространства, а вкрапленные в аккордику краски увеличенного трезвучия и тритона дополнительно обогащают его неким ирреальным оттенком.

Музыкальная атмосфера заключительного романса вполне отвечает содержанию поэтического текста — вокруг покой и мир под этим бледным осенним солнцем, но в душе еще хранится память о прошлых переживаниях. И снова в постлюдии композитор избирает свой излюбленный прием «растворения в высях», тишине *pp*, вводя коду-*morendo*.

Появившийся затем в следующем году цикл — *E dorul apã vie*, для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано, представляет собой диптих из двух контрастных между собой миниатюр, первая из которых вдохновлена пейзажными мотивами, вторая же, более личностно-психологического характера, выражает разочарование в любви. Однако и здесь присутствуют образы природы, и в репризе именно второго романса появляются те



ключевые слова, что легли в основу его заголовка. Образный же контраст между обоими номерами цикла достигается как темповыми средствами (*Moderato–Vivo*), так и разграничением далеких тональных сфер: если первый романс, более лиричный, выдержан в *As-dur*, второй, более импульсивный — *Ți-e inima de piatră* — в *e-moll*. Единственным намеком на непосредственную их связь, возможно, служит фермата в конце первого романса — как «знак ожидания» и сигнал к продолжению. Действующий здесь как объединяющий фактор прием парного контраста по принципу «медленно-быстро» напоминает о традиционных для балканского региона принципах фольклорного формообразования.

Различаются эти миниатюры и по своей стилистике. Первая из них — *O rază de soare* — стоит ближе к требованиям более привычной романсовой лирики. Она открывается довольно развернутой фортепианной прелюдией, сразу вовлекающей слушателя в атмосферу напряженного поиска, душевного волнения, но затем приводящей к успокоению. И хотя начальное мелодическое развитие в вокальной партии включает в себя декламационные элементы, тем не менее создается и эффект плавного вальсообразного движения, столь излюбленного З. Ткач. Перелом наступает в *Più mosso* середины, где вокальные реплики становятся более краткими и импульсивными, а в аккомпанементе нагнетание напряжения создается с помощью остинатного повтора акцентно смещаемых фигурационных формул. Их биение прерывается зеркально построенным и остро звучащим полиаккордом, на фоне которого возникла речитативная реплика солистки, завершаемая интонацией вопроса. Здесь, в заключительной фазе романса, наступает краткий, но очень выразительный диалог фортепиано и голоса, в котором успокоение и возврат в устойчивое состояние и в главную тональность происходит лишь в самом конце, после провозглашения на *f* и на высокой ноте ключевого слова — *Soare*.

Второй романс этого цикла — *Ți-e inima de piatră* — энергичный, наполненный непрерывным движением в аккомпанементе. Однако, начиная с самых первых тактов краткого вступления, автор вносит в него тревожную нотку. Здесь сразу будоражат слух две остинатные формулы, сочетаемые в партиях правой и левой руки фортепиано. Они различаются по протяженности, объединяя в басу по две доли, а в верхнем слое — по три, что создает необозначенную в записи полиметрическую конфликтность акцентов. Динамика тонального развития в первом разделе также довольно интенсивна и приводит к легко и быстро совершаемой модуляции из *e-moll* в *B-dur* — тональность, в которой развивается середина, соответствующая второй строфе поэтического текста. Она идет в

еще более быстром темпе (здесь автор после *Vivo* дает дополнительную ремарку *Poco più mosso!*) и в тональном плане относительно устойчива.

Строфичная основа поэтического текста находит отражение в музыке середины. Но, хотя и в ее изложении прослеживается все тот же принцип невыписанной полиметрии, он не соблюдается столь последовательно, как это было при экспонировании темы в начале. Тематизм вокальной партии также носит производный характер: в нем сохранены ритмоформула и высотно-интонационный профиль начальной темы, но интервалика при этом сужена, что меняет общий тематический контур и активизирует динамику горизонтального развития. Это позволяет ярко выделить кульминацию на словах *Un vânt s-a ridicat*, сопровождаемую накоплением диссонантности, а также подготовить перелом в развитии. Движение останавливается на нонаккордовой гармонии, охватывающей широкий диапазон и включающей в себя звучность увеличенного трезвучия, что у Златы Ткач в позднем творчестве нередко выполняет роль статизирующего фактора. Цепочка возникающих затем полигармонических комплексов объединяет последующие речитативные реплики и одновременно оттеняет, дополняет и усиливает их выразительность. Характер общего звучания в этом фрагменте, интонация вопроса и новое полигармоническое сочетание, подчеркивающее фонизм увеличенного трезвучия, вполне соответствуют содержанию поэтических строк: *Dar în tăcere spune-mi ce ni m-ai întrebat*.

После этого «переключения смысла», подкрепленного генеральной паузой и фермой на тактовой черте, на грани разделов формы, реприза возвращает нас в главную тональность и к первоначальному настроению. Одновременно происходит и возвращение исходного ритмического пульса, воспринимаемое как возобновление неизменного бега жизненного времени. Драматургический план в этом смысле подобен тому, что был не раз использован в музыкальных воплощениях эпизода из гетевского *Фауста* — *Маргарита за прялкой*, где принцип непрерывного движения, вращения колеса прялки, отражаемого в музыке в духе *moto perpetuo*, ненадолго отступает на второй план в момент психологического самоуглубления и сладких воспоминаний героини, но затем вновь устанавливает свое господство, возвращая в ритм обыденных, привычных жизненных процессов.

В данном романсе такое возвращение исходного пульса связано с содержанием третьей строфы текста, начинающейся словами *E dorul apă vie*, где говорится о принятии героиней приговора судьбы. Соответственно этому здесь, в репризе, в генеральной кульминации звучит главный тезис: *Și mahna, bucurie primesc din mâna ta*. Композитор,

однако, привносит свой оттенок смысла, видоизменяющий вывод поэтессы: она дает в натурально-диатоническом кадансе прерванный оборот, разрешая  $d_7$  натурального минора в  $VI_7$ , а затем повторяет фрагменты поэтической фразы по принципу прогрессивного диминуирования, укорочения вычлняемого элемента. Одновременно она ступенчато снижает уровень громкостной динамики и темпа, создавая свой излюбленный эффект *morendo*. Тем самым пафосный заряд, заложенный в заключительных строках стихотворения Агнесы Рошка, снижается, смягчается, а на первый план выходит скорее неутешность любовного разочарования.

Цикл *Ție* — последний в вокальном макроцикле романсов Златы Ткач на стихи Агнесы Рошка — создавался не сразу. Вначале из-под пера композитора вышли два романса — *Văraia, ce așteaptă* и *De n-ar fi arșița grea*. В темповом отношении они не представляли яркого контраста, обладая сходной динамикой, однако соответствовали традиционной структуре малого цикла: *Allegro-Vivo*. Первый из них (*Văraia, ce așteaptă*) начинается вступающей у фортепиано остинатной пульсирующей формулой, проходящей на фоне двойного квартового органного пункта. Тот же принцип сохраняется и далее, хотя характер самой формулы несколько изменяется, а пустоватые по своему фонизму гармонические комплексы уступают место диссонантным наслоениям полигармонического характера. Атмосфера первого раздела этого романса определяется также энергичной по ритму и интонационному профилю мелодической линией, формирующейся из кратких реплик — синтаксических единиц. Их настойчивое нанизывание заметно драматизирует развитие (*Più mosso drammatico*), приходящее к экзальтированной речитации (*Recitativo*). Краткий спад, создавая эффект внутреннего обрамления срединного раздела, приводит к восстановлению исходного темпа и к несколько смягченному по характеру изложения начальному тематическому элементу. Остинатная формула звучит октавой ниже, однако и здесь, тем не менее, наблюдается яркий динамический всплеск, на словах титульной фразы всего романса — *Văraia, ce așteaptă*. Лишь после этого наступает релаксация, и романс завершается мягким звучанием (*pp*, затем *morendo*), подчеркнутым регистровым спадом.

Во втором романсе — *De n-ar fi arșița grea* — также сразу утверждается токкатно-остинатный стиль, однако здесь с самого начала фортепианного вступления задан особый диссонантный, с «варваризмами» в бартоковском духе, фон. Упругая начальная фраза в вокальной партии жанрово характерна, даже характеристична, а ее мелодический каркас уснащен форшлаговой интонацией. Дополнительные ритмические акценты-синкопы, вмешиваясь в установившийся метрический пульс, «смещают» его, создают своеобразную

«игру» — прием, с давних пор интересующий композитора и широко и намеренно ею используемый. Еще один излюбленный Златой Ткач жанровый элемент — вальсовый, проскальзывая в этой миниатюре, наряду с темповыми переключениями-перепадами (*Vivo – Sostenuto – A tempo*) помогает организовать общую композицию. Правда, вальсовость не вполне жанрово конкретизирована, она дается скрытым намеком, маскируемая с помощью приемов метрической переменности

Многое в романсе *De n-ar fi arșița grea* роднит его с предыдущим, в том числе и следование принципу динамического спада в конце. В аккомпанементе здесь сохраняются энергичная ритмоформула, диссонантно усложненная гармония (использован слой параллельно сдвигаемых трехголосных кластеров в сочетании с ритмизованной, фигурированной педалью в верхних голосах), однако звучание словно растворяется в конце концов в вышине на *pp*.

Позже эти два романса вошли в пятичастный цикл *Ție* как третий и четвертый номера. Первым же стал романс *Ca soarele străluminat*, выдержанный поначалу в тоне философского размышления (*Andantino*) о времени и течении жизненного потока. Всплеск эмоций, обозначенный пульсирующим триольным аккомпанементом второго раздела романса (*Più mosso*), возникает в связи с упоминанием о любви и, в кульминации, о Солнце — символе, устанавливающим арочную связь с циклом *Soare de toamnă*. Обрамляющие этот романс фортепианные вступление и заключение уравнивают всю конструкцию, да и в образном плане приносят оттенок покоя, душевного равновесия.

Второй романс цикла — *Ție* — продолжает мысль о течении времени, но уже оцениваемого в плане возраста любви. В поэтическом тексте здесь три строфы организованы согласно принципу единоначатия (такой прием стихосложения, как известно, называется *анафорой*). Более того, они троекратно открываются словом «когда», связанным именно с отражением временных процессов (*Când voi avea ani mulți..., Când va avea o mie-o sută..., Când voi trăi în vieți ce-s multe...*). Структура эта была отмечена композитором и нашла отражение в музыкальной форме романса, где в полном соответствии с поэтической анафорой используется анафора музыкальная: все три его раздела (*Allegretto, Più mosso, Tempo I*) открываются одной и той же легко узнаваемой, хотя и несколько варьируемой фразой.

Такая изменчивость сходных музыкальных построений объясняется хорошо знакомым законом, о котором Л. Акопян в своей работе *Анализ глубинной структуры музыкального текста* пишет: «Одним из эффективных приёмов, служащих обеспечению динамического равновесия между мерой узнаваемости элемента и мерой связности текста,

является общеизвестный прием, который можно было бы назвать «принципом трёхшаговости» и который получил огромное распространение в качестве одной из стандартных моделей организации мотивных отношений в Тексте XVIII–XIX вв.» [3, с.23].

Правда, автор относит свое замечание к непосредственному следованию вариантов элемента «х» друг за другом. Здесь же — при повторе на расстоянии — данный прием варьированного единоначатия способствует укрупнению музыкальной формы, где параллельно действуют принципы и куплетно-строфической организации, и рефренности. К тому же распорядок строф соответствует еще и трехчастной структуре, где выявляется контраст между разделами. Он достигается за счет смены темпа и типов фактуры аккомпанемента. Так, в среднем куплете движение в фортепианной фактуре ярко динамизировано, и интенсивная ритмическая пульсация в сопровождении служит действенному выявлению кульминации на слове *iubirii*. Прелюдия и краткое послесловие и в этом романсе обладают собственной характерностью, особенно в плане гармонического колорита: здесь намеренно акцентируется фонизм увеличенных трезвучий и квартовых и квинтовых гармоний, оснащённых секундовыми призвуками.

Что же касается заключительного, пятого романса — *Așa trecuse toamnă*, то его замысел, думается, следует рассматривать как своего рода выражение философской позиции автора, как оценку событий прошлого в перелистываемой книге жизни и любви. Обратная динамика — динамика спада — отражается и в музыке, где от острых, звучащих на *sf* квартово-секундовых созвучий музыкальное развитие во всем цикле приводит к тихим, мягким краскам, а затем — к повествовательному тону вокального *solo*, где господствует стиль мелодизированного речитатива. Правда, здесь тоже есть яркая, наиболее высокая по тесситуре (если брать в масштабах всего цикла) кульминация на звуках  $a^2$  и  $b^2$ , на словах *sunet de mătase, sub vântul blând*. Ранее всего лишь раз в этом цикле — в миниатюре *N-ar fi arșița grea* встречался столь высокий тон, который автор в рукописи обозначила вначале как  $as^2$ , но позже заменила его экмелическим «выкриком», уже на тоне высотно-неопределенном, записав его крестиком на первой добавочной линейке вверху.

В романсе же *Așa trecuse toamnă* соответствующий кульминационному моменту всплеск эмоций не находит подкрепления в партии фортепиано. И потому заключительная фаза музыкальных событий в этом триптихе вокальных циклов — фаза успокоения — довольно развернута, длинна, она долго приводит героиню романсов Златы Ткач к утверждению главного жизненного вывода — *Așa trecuse toamnă printre noi*. Вывода

довольно пессимистического, но означающего одновременно и мудрое примирение с реалиями бытия, в котором для героини настала осень любви, означающая еще и осень жизни, независимо от возраста оцениваемая как время прощания с надеждами.

Такой видится общая образная идея цикла — своего рода поэмы о женщине некогда счастливой и полной энергии, но теперь остро переживающей свое одиночество. Подобный автопортрет, однако, так не вписывается в биографию З. Ткач, всегда полной творческих планов, что, на наш взгляд, этот макроцикл надо полагать открытым по его концепции, — недаром же композитор искала все новые и новые стихи в книге своей близкой подруги, Агнесы Рошка, чтобы дополнить его следующими романсами.

### Библиографические ссылки

1. ROȘCA, A. *Flacăra iubirii: Romanțe*. Muz.: Zlata Tkaci. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-206-8; ISMN M-3480-0002-2.
2. КОЧАРОВА, Г. Вокальные циклы Златы Ткач последних лет на стихи Агнесы Рошка (I): к проблеме гипертекста в композиторском творчестве. **In:** Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 197–202.
3. АКОПЯН, Л. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995. ISBN 5-88001-018-X.

## О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ В ЦИКЛЕ В. ЧОЛАКА ЧЕТЫРЕ СОНЕТА ДЛЯ БАСА И ФОРТЕПИАНО НА СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

DESPRE CORELAȚIA COMPONENTELOR POETICE ȘI MUZICALE ÎN CICLUL LUI  
V. CIOLAC PATRU SONETE PENTRU BAS ȘI PIAN PE VERSURI DE LOPE DE VEGA

ON THE CORRELATION OF POETICAL AND MUSICAL COMPONENTS IN  
V. CIOLAC'S CYCLE FOUR SONNETS FOR BASSO AND FORTEPIANO  
ON VERSES BY LOPE DE VEGA

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În acest articol autoarea analizează o lucrare nouă și nepublicată a lui V. Ciolac — ciclul vocal „Patru sonete pentru bas și pian pe versuri de Lope de Vega” sub aspectul corelației compoziției poetice a sonetului și tratării ei muzicale. În lucrare se examinează dezvoltarea liniei vocale în corelație cu cuvântul, rolul partidei pianului, precum și specificul dramaturgiei muzicale a ciclului.*

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ciolac, Lope de Vega, sonet, compoziție, bolero, linie melodică, acompaniament de pian, ostinato armonic, factură.

*In this article the author analyzes a new and unpublished work by V. Ciolac — the vocal cycle for basso and fortepiano “Four sonnets for basso and fortepiano on verses by Lope de Vega” from the aspect of correlation between the sonnet’s poetic composition and its musical treatment. This paper*

*examines the development of the vocal line in correlation with the words, the role of fortepiano accompaniment, as well as matters of the cycle's musical dramaturgy.*

**Keywords:** *Vladimir Ciolac, Lope de Vega, sonnet, composition, bolero, melodic line, fortepiano accompaniment, harmonic ostinato, facture.*

Испанская тема время от времени вызывает интерес у молдавских композиторов. По-видимому, внимание к ней обусловлено стремлением к освоению новой образности, иного слоя интонаций, приводящим в итоге к обновлению авторской стилистики. Об этом свидетельствуют два сочинения Владимира Чолака: *Фолия* для камерного оркестра и прозвучавший в дни международного фестиваля *Дни новой музыки* 12 июня 2011 года в превосходном исполнении О. Цибулько и М. Чолака вокальный цикл *Четыре сонета* на стихи Лопе Феликса де Вега Карпио.

Второе из них примечательно не только в означенном выше аспекте, но и в плане музыкальной трактовки поэзии величайшего испанского поэта и драматурга, а также соотношения сонетной поэтической конструкции и музыкальной реализации композиторского замысла.

"Среди огромного разнообразия поэтических сочинений различных жанров существует сравнительно небольшое число так называемых твердых форм, строго канонизированных и устойчивых строфических комбинаций (триолет, виреле, сикстина в Италии и Франции средних веков; газель — в иранской; танка — в японской поэзии <...>, но ни одна твердая форма по популярности и распространенности не сравнится с сонетом", писал в статье *Четырнадцать магических строк* З.И. Плавский [1, с. 3–4]. Стихотворная форма сонета четко определена: она состоит из 14 строк, разделенных на два катрена (4-стишия) и два терцета (3-стишия); в первых повторяются две рифмы, во вторых — две или три. Соответственно их расположению существуют два наиболее устойчивых типа: итальянский с рифмовкой в катренах по схеме: *abab abab*, в терцетах — с более свободным расположением рифм — *cdc dcd* или *cde cde*; и французский с катренами с замкнутой рифмовкой *abba*, считающейся более совершенной, нежели открытая, используемая в итальянском типе, и терцетами со схемами *ccd eed* или *ccd ede*. Стих сонета в итальянской и испанской поэзии одиннадцатисложник [2, с. 67]. Кроме того, канон предписывает необходимость внутренней синтаксической законченности и цельности каждой из четырех частей, отточенности и звонкости рифм (при регулярном чередовании мужских и женских), разницы интонационной шкалы, более спокойной в катренах и экспрессивной в терцетах.

Как писал Иоганнес Р. Бехер, „сонет отражает основные этапы диалектического движения жизни” через антитезис, то есть противоположение, к синтезу, то есть снятию противоположностей” [1, с. 5].

Такая поэтическая форма появилась в XIII веке в Италии, в сицилийской школе. В своем классическом виде сонет предстает в тосканской поэзии *дольче стиль нуово*, завоевывает широкую популярность благодаря Петрарке и становится едва ли не основной формой итальянской лирики Возрождения и барокко. Высшими образцами считаются сонеты Микеланджело, Дж. Бруно, Т. Тассо.

В период формирования ренессансной культуры Испании под влиянием итальянцев сложились и традиции испанских поэтических школ — саламанкской и севильской, представителями которых были Хуан Боскан, Гарсиласо де ла Вега, Луис де Леон, Фернандо де Эрредиа.

Выдающимся поэтом, которого называют "одним из титанов сонетного искусства" [1, с. 15] был величайший испанский драматург Лопе Феликс де Вега Карпио, который за свою долгую жизнь написал около 3000 сонетов, часть из которых была включена в его пьесы, другая же составила содержание поэтических сборников: *Человечные стихи* (1602), *Священные стихи* (1614 и 1622), *Цирцея* (1624), *Стихи леценциата Бургильоса* (1634) и др. Высочайшее мастерство Лопе де Вега словно не знало технических трудностей сочинения этой поэтической модели, что ярко демонстрирует шутивно-иронический сонет: *Ну, Виоланта! Задала урок!.. / Не сочинил я сроду ни куплета, / А ей — изволь сонет. Сонет же — это / Геенна из четырнадцати строк. // А впрочем, я четыре перевозмог, / Хоть и не мыслил о судьбе поэта.../ Что ж, если доберусь я до терцета, / Катрены не страшны мне, видит Бог.// Вот я трехстишья отворяю дверь.../ Вошел. И не споткнулся, право слово! / Один терцет кончаю. А теперь, // С двенадцатым стихом — черед второго.../ Читайте строчки! Нет ли где потерь? / Четырнадцать всего? Аминь! Готово! //* [1, с. 166].

Образный спектр сонетной поэзии широк: здесь и философские, и политические, и любовно-лирические мотивы, диалектика взаимоотношений человека и природы, человека и общества.

В основе вокального цикла В. Чолака четыре сонета, отразивших сложный спектр взаимоотношений мужчины и женщины. Открывающий цикл сонет *О, женщина* [1, с. 168] построен на антитезах, демонстрирующих богатейшую палитру противоречивых контрастных представлений о женщине в сознании мужчины.



Второй (в литературе о произведениях Лопе де Вега называемый сонетом Марселы и проецируемый на любовный треугольник *Теодоро — Диана — Марсела* из знаменитой комедии испанского драматурга *Собака на сене*) повествует о любви легковесной, любовном флирте, суть которого понимают и мужчина, и женщина, о чем свидетельствуют элементы внутреннего диалога: в первом катрене мысль высказывается от лица мужчины (*О, как нехорошо любить притворно!.. / Но как забыть, отдав ей больше году, / Свою любовь!..*), во втором — от лица женщины, покинутой предметом ее страсти (*Отвергнутой заискивать — позорно, / И верной быть неверному в угоду...*) [1, с. 166-167].

Третий сонет — об одержимости любви, настоящей страсти, поглощенности истинным чувством, вплоть до отречения от самого себя. (*Терять рассудок, делаться больным, / Живым и мертвым стать одновременно*) [1, с. 169].

Заключительный сонет — о буре чувств, сомнений в душе, трагическом разладе, неминуемой фатальной разлуке. (*Уйти — и не уйти, бежать — остаться / Чужую душу взять взамен своей...*) [1, с. 163].

Музыка цикла — испанская по духу, темпераменту, накалу эмоций, высокому градусу напряжения, который поддерживается во всех четырех сонетах. В. Чолак достаточно скупыми средствами воссоздает особый колорит и атмосферу цикла. Резкая гармоническая вертикаль *ff* у фортепиано, ассоциирующаяся со звенящим гитарным аккордом и ударом кастаньет, и характерный ритм болеро сразу сообщают напряженный пульс фортепианному вступлению. На фоне ритмического остинато разворачивается мелодия, состоящая из четырех нисходящих фраз, словно отсекаемых одна от другой квази-гитарными аккордами и ударами кастаньет. Возможно, по стилю она приближается к специфическому кастильскому мелосу, сочетающему "внутреннюю энергию с внешней сдержанностью и строгостью" [3, с. 581]. При том, что мелодия фортепианного вступления выдержана в параллельно-переменном ладу (*G-e*), в процессе ее развертывания появляются различные ладовые модификации (в первой фразе фригийско-дорийский лад, во второй — натуральный минор, в третьей, секвентно повторяющей первую фразу на увеличенную кварту ниже, происходит уход в *f-moll* с мерцающей терцией — тональность второй низкой минорной ступени, в четвертой — фригийский лад).

Этот музыкальный эпиграф при лаконичности изложения, представляет собой сложный конгломерат интонаций, предвосхищающий логику дальнейшего мелодического продвижения. Здесь же намечается и фактурно-гармоническая модель фортепианного

сопровождения: продолжительное ритмическое остинато, на фоне которого появляются неполные аккорды без терцовых тонов, но с секундовыми конкордантами к аккордовым звукам. Они-то и создают сонорный эффект нетемперированной реверберации, иллюзию гитарного звучания.

Оба катрена (французского типа, с опоясывающей рифмой по схеме *abba*) содержат по две пары антитез, характеризующих женщину ("услада из услад" — "злейшее из порождений ада"; "радость и награда" — "боль и смертоносный яд"; "добродетели цветущий сад" — "аспид, выползающий из сада"). Линия контрастных образных метафор усилена в первом терцете (женщина-мать — злобная гарпия). Второй терцет формулирует некий общий постулат об огромной — и позитивной и негативной роли женщины в жизни мужчины (она, как кровопусканье, которое исцеляет, но может и убить).

Для воплощения в музыке столь строгой канонической поэтической конструкции В. Чолак использует принцип сквозного развития, объединяющего все разделы сонета, прибегая на определенных участках формы к автономизации средств музыкальной выразительности. Вокальная партия выдержана в характере драматического монолога с привлечением элементов ораторской декламации, акцентированной подачей ключевых слов. Но в ней есть фрагменты разной степени мелодической интенсивности. Так, в начальных закругленных мелодических построениях первого и второго катренов и первого терцета резкость метафорических противопоставлений не находит отражения ни в ладовой структуре, ни в графическом рисунке вокальной линии. Во вторых же частях отмеченных выше разделов композитор использует принцип волны с резким и неожиданным сломом в зоне кульминации и стремительным спадом.

Роль фортепианного сопровождения весьма значительна в плане поддержания активного поступательного, порой нервного, тревожного пульса музыкального повествования. Но не менее важно и другое обстоятельство: фактура фортепианной партии двухслойна. В ней выделяется верхний остинатный слой, закрепляющий определенный устой и представленный в различных фактурных вариантах, и нижний, ритмически обособленный, в виде линии, дублированной параллельными квинтами.

Движение мобильного нижнего пласта в сочетании с остинатным, помимо создания своеобразных ладовых, сонорных эффектов, выполняет и важнейшую композиционную функцию выявления скрытого драматизма, характера поэтических метафор. Примером тому является первый катрен.

Первая фраза, начинаясь обращением к женщине, выделенным нисходящим квинтовым скачком и акцентом на сильной доле, уравнивается восходящим

движением, включающим и восходящую квинту в том же диапазоне (на слова "улада из улад"). Начало второй фразы идентично первой, а окончание фиксирует тонику *e-moll*, несмотря на то, что указанные моменты связаны с поэтической антитезой ("и злейшее из порождений ада"). Но если первая фраза звучит на фоне оstinатного ритмизованного пласта, утверждающего устой *e-moll*, то при появлении второй происходит расслоение фактуры: нижний пласт смещается на терцию вниз, что приводит к возникновению нового оstinатного блока в лидийском *c* и повышению уровня диссонантности гармонической вертикали. Мелодия третьей фразы (на слова "мужчине ты и радость и отрада") носит устремленный характер. В ней каждое слово выделено не только метрически, артикуляционно, но и сменой красочных и терпких гармонических полисочетаний: *t/s*; *t/VII*; *t/II* низкая в партии фортепиано. Все это призвано отразить состояние взволнованного воодушевления. В момент кульминации в короткий промежуток времени происходит резкое мелодико-гармоническое переключение в *As-dur*, а затем внезапная модуляция через вторую низкую ступень в *G-dur*. В четвертой вокальной фразе ("Ты боль его и смертоносный яд") мелодия, начинаясь с вершины-источника, буквально низвергается вниз, выражая предельную степень патетической экзальтации.

Аналогичные явления можно наблюдать и в музыке второго катрена. Однако внутренние контрасты в нем обозначены резче. Ритмическая формула болеро сменяется фигуративным арпеджированным оstinатным движением с опорой на тоническую гармонию *D-dur—d-moll*, появляются элементы полиметрии. Непериодическая смена трехдольных и двухдольных метров способствует пластичности и свободе развития мелодической линии. Сочетание бифункциональных фактурных пластов в партии фортепиано появляется уже в сопровождении второй фразы после просветленного по колориту начала катрена ("Ты — добродетели цветущий сад и аспид, выползающий из сада"). Цепь полифункциональных наслоений в *d-moll*: *t/VII*; *t/s*; *D/s* приводит к внезапному мелодико-гармоническому отклонению в *fis-moll*, резкому сдвигу на *ff* в основную тональность катрена *d-moll*, ярчайшему сопоставлению второй низкой минорной ступени и гармонической доминанты. Вся эта палитра броских, поистине театральных живописных красок, оттеняет кульминационную заключительную фразу "за дьявольскую ложь отправить в ад", энергетическая сила которой словно продолжает бурлить в фактурном фортепианном дополнении к катрену.

Два терцета образуют вторую часть сонета (с т. 65 до конца), связанную с катренами и общим драматургическим профилем мелодико-гармонического и фактурного развития, и интонационными арками. Рисунок мелодических линий становится более

размашистым благодаря активизации кварттовых мотивов, восходящему движению по квартсекстаккорду, скандированию отдельных слов. Найденная композитором в зоне кульминации яркая патетическая декламация и неожиданные гармонические сдвиги присутствуют и здесь, подчеркнутые динамическими контрастами, а также динамизированной фортепианной постлюдией на тематическом материале вступления, обрамляющем композицию.

Второй сонет *О, как нехорошо...* — размышления о мимолетном увлечении, в котором нет подлинного чувства, нет огня, а есть недоумение, тоска и неопределенность. Это состояние тонко передано в музыке.

Пустые тихие аккорды на *ppp*, замедленный ритм повествования резонируют состоянию одиночества. Печальный речитатив без сопровождения в натуральном *a-moll* развертывается как бы по замкнутому кругу, постоянно возвращаясь к одному и тому же кадансу, словно мысль человека не находит выхода. Нить размышлений разочарованного мужчины в первом катрене отвечает мыслям покинутой женщины. Не случайно второй катрен начинается тем же мотивом, которым завершается первый, а продолжением мелодической линии служит варьированное повторение второй фразы из первого катрена.

В момент введения заключительной строки второго катрена (т. 37–44) возникает резкий динамический контраст: *PP* сменяется *ff*, темп становится более подвижным, в вокальной партии появляется активный восходящий скачок на сексту — все это ассоциируется с внезапно вспыхнувшей мыслью: "Необходимо дать себе свободу — предмет любви избрать себе проворно". Здесь словно намечается активный порыв, выход из душевной депрессии. Но в музыке второго катрена — это лишь краткий фрагмент, который не нарушает общий психологический настрой этого раздела.

Первый терцет (т. 52–92) согласно канонической функции в сонете излагает антитезис, своего рода морализующую сентенцию: "Любить без чувства невозможно!". Он резко контрастен предшествующему разделу буквально по всем параметрам: смена темпа (*Allegro moderato*), тональности (*fis-moll*), динамики (*ff* после *PP*), вторжение ритма болеро, мощная остигатная пульсация у фортепиано, распевность, широта и в то же время чеканная поступь мелодических фраз, основанных на модифицированных интонациях катренов — все это способствует созданию музыкального образа, полного мощной энергии и силы.

Второй терцет (с т. 93 до конца) выполняет в композиционном плане функцию общей репризы сонета. Он еще ярче выявляет контрасты состояний. Моменты сомнений, неуверенности, отраженные в повторенном начальном тематическом материале в разделе

*Moderato*, сменяются поистине экстагическим душевным порывом к свету, надежде, ожиданию "любви мятежной" в заключительном разделе *Animato poco piu mosso*. В нем энергия мелодии, состоящей из цепи секвентно восходящих гаммообразных мотивов, умножается каскадом мощных нисходящих фигураций и динамическим процессом модулирования из *A-dur* через *f-moll* в *F-dur*.

Глубинная интонационная связь всех разделов позволяет определить форму этого сонета как динамическую сложную трехчастную. Но яркая темповая и жанровая контрастность дает возможность ее трактовки как контрастно-составной.

Черты контрастно-составной композиции четко прослеживаются в центральном — третьем сонете, раскрывающем все перипетии всепоглощающей любовной страсти. В нем четко выделяются четыре раздела: *Allegretto moderato*; *Agitato*; *Tranquillo*; *Allegretto impetuoso*.

Первые два, где отражен богатейший спектр чувств влюбленного человека, связаны единой линией динамического нарастания. Поначалу повествование идет в спокойно-отстраненном плане, словно человек судит о своих переживаниях как бы со стороны.

Музыка развивается без особых эмоциональных всплесков. Об этом свидетельствует размеренность вокальных фраз, статичность фигураций и редкая смена гармоний. Но уже во второй половине первого катрена (т. 23–39) происходят кардинальные изменения: вокальная линия насыщается хроматизмами, появляется переменный метр ( $2/4$ ,  $3/4$ ). Фактура сопровождения полифонизируется, в ней выделяются три самостоятельных слоя: арпеджированная, неравномерно дублированная фигурация с ломаной траекторией движения; выразительный контрапункт в среднем голосе типично романтической природы с опеванием восходящих секстовых интонаций, развивающийся асинхронно вокальной партии; и самостоятельная, ритмически выделенная линия баса. Все это приводит к усилению драматизма.

Раздел *Agitato* (т. 40–55) воспринимается как продолжение процесса драматизации музыки. Стремительный темп, ритмическое обострение начальных интонаций сонета, дробление вокальной линии на краткие секвенцированные мотивы, повышение тесситуры, учащение ритма гармонических смен приводят к мощной кульминации на доминантовом органном пункте тональности *B-dur*.

*Tranquillo* и *Allegretto impetuoso* связаны единством внутреннего смысла, но резко контрастируют друг с другом и по характеру выраженных в них эмоций, и по конструктивным особенностям. *Tranquillo* — это довольно сумрачный монолог сугубо камерного плана. Противоречивость внутреннего состояния героя выражена здесь весьма своеобразно. В графическом рисунке мелодической линии заметно действие принципа

инверсии. Композитор стремится передать душевное смятение человека буквально через разнонаправленность интонаций. Прозрачная мелодико-гармоническая фигурация тематически насыщена, в ней много микро-имитаций вокальной мелодии, что способствует раскрытию внутреннего подтекста: при спокойном ритме мелодического развертывания музыка отличается скорбным характером.

*Allegretto impetuoso* — это гимн счастью, солнцу, любви. Вокальная партия основывается на варьированных интонациях первого катрена, но здесь они звучат светло, торжественно, *ff*, на фоне фигурационной фактуры, имитирующей ликующий перезвон колоколов.

Финальный сонет цикла *Uïti — u ne uïti...* замыкает круг любви. Мотив разлуки, трагедия расставания идут всегда рука об руку с мотивом любви. В нем соединились воедино образные линии предшествующих частей. Начинается сонет удивительным по красоте и тонкости фортепианным вступлением. Хроматическое скольжение параллельных терций в сочетании с нисходящим ходом на увеличенную квинту, обрисовывающим контур увеличенного трезвучия, ассоциируются с образом эфемерного хрупкого счастья, а репетиционное повторение последнего звука — с биением сердца.

Первый катрен (т. 9–47) пронизан горестными хроматическими интонациями, которые в процессе развития объединяются в более крупные построения элегического характера. По стилистике музыка приближается к романсовой лирике Шапорина.

Второй катрен *Animato con moto* в интонационном плане перекликается с заключительным разделом второго сонета, а также с фрагментом *Agitato* из третьего сонета. Однако мелодическое дыхание здесь шире, чем в указанных фрагментах. Мелодические фразы охватывают больший диапазон и имеют волновую природу с зонами спада, в которые инкрустируются нисходящие ходы по звукам трезвучий и сектаккордов. Замыкает катрен обширная фортепианная интерлюдия, словно досказывающая музыкальную мысль вокальной партии.

Раздел *Allegretto mosso* (т. 83–94) четко разграничивает сонет на две части. Он начинается ярким чеканным скандированием квартаккордов в чеканном ритме, напоминающем о ритмо-формуле болеро, переходящем далее в каскад гаммообразных пассажей в октавно-квинтовой дублировке. Это своего рода инструментальная преамбула, предваряющая обобщающий раздел из двух терцетов, объединенных интонационно, фактурно, драматургически, и являющихся грандиозной интонационной аркой первого сонета *О, женщина...*, где с новой силой звучат вечные неразрешимые проблемы отношений мужчины и женщины, трагическая нерасторжимость любви и страдания.

Анализ цикла В. Чолака в аспекте соотношения поэтического и музыкального компонентов позволили сделать некоторые выводы.

1. В создании цикла В. Чолак сознательно опирался на композиционные каноны твердой поэтической формы сонета. Сохранив полностью поэтическую структуру избранных четырех сонетов, он создал на их основе музыкальные формы с оригинальным драматургическим профилем, добившись таким образом полифонического развертывания поэтической и музыкальной композиций.
2. В цикле проявилось внимание композитора не только к ключевым словам стихов, но к целым текстовым блокам, что позволило ему логично и драматургически целенаправленно организовать как процессы тематического становления, так и зоны кульминаций в цикле.
3. Тематическое развитие носит сквозной характер, что проявляется и в постоянном вариантном обновлении исходных интонационных образований, и в текучести тонального развития, и в изобретательности фактуры фортепианной партии, и в наличии интонационных арок.
4. Важнейшие поэтические мотивы рождают в цикле ритмоинтонационные модели, которые способствуют рельефному выражению основной музыкально-драматической идеи цикла.
5. Принцип тезис-антитезис проявляется на всех уровнях композиции: от самого низшего — синтаксического до наивысшего — композиционного.
6. Существенную роль в раскрытии сути музыкальных образов и логики противопоставлений играют средства мажоро-минорной системы и особые принципы конструирования вертикали, способствующие усилению фонического фактора.
7. Фортепианная фактура в цикле осуществляет роль активного импульса в драматургическом становлении формы. Она виртуозна, концертна по своей сути, в ней использованы различные типы фактурного движения. Ее многослойность обеспечивает и ее многофункциональность. Развитость и самостоятельность прелюдий, интерлюдий и постлюдий позволяет реализовать в сочинении поистине симфоническое развитие.
8. Не стремясь к стилизации локального испанского колорита, В. Чолак передал сам дух Испании, ее атмосферу, характер образности и темперамента.
9. Вокальный цикл В. Чолака по своим глубинным музыкальным координатам перерастает рамки камерного цикла и располагает всеми возможностями для создания оригинальной оркестровой версии.

**Библиографические ссылки**

1. ПЛАВСКИН, З. Четырнадцать магических строк. В: *Западноевропейский сонет (XIII–XVII века)*. Ленинград, 1988, с. 3–28.
2. ГАСПАРОВ, М. Сонет. В: *Краткая литературная энциклопедия*. Москва, 1972, т. 7, с. 67–68.
3. АХУНДОВ, П. Испанская музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 2, с. 574–583.

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. СТЫРЧИ НА СТИХИ А. БЛОКА:  
К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ**

CICLUL VOCAL DE M. STÂRCEA PE VERSURILE LUI A. BLOK:  
PROBLEMA RAPORTULUI CUVÂNT – MUZICĂ

VOCAL CYCLE BY M. STÂRCEA BASED ON POEMS BY A. BLOK:  
THE PROBLEM OF WORD – MUSIC CORRELATION

**ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,**

преподаватель

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Articolul prezintă pentru prima oară o analiză integrală a ciclul vocal pe versurile marelui poet rus A. Blok semnat de compozitorul din Republica Moldova M. Stârcea în 1982. Această analiză se relevă sub aspectul interacțiunii cuvântului poetic cu limbaj muzical individual. Autoarea scoate la iveală mai multe procedee muzicale realizate atât la nivelul limbajului muzical, cât și la cel compozițional, demonstrând astfel o interacțiune armonioasă a stratului sonor cu cel verbal.*

**Cuvinte-cheie:** *ciclu vocal, poezie, compoziție muzicală, M. Stârcea, A. Blok.*

*The present article for the first time presents an integral analyses of the vocal cycle based on poems by the great Russian poet A. Blok, written by the Moldovan composer M. Stârcea în 1982. This analysis is realised in a word-music correlation framework. The author discovers many different procedures on the musical language level, as well as on the composition or tonal plan level, where the verbal and sound plans interactions are harmonious.*

**Keywords:** *vocal cycle, poet, musical composition, M. Stârcea, A. Blok.*

Вокальный цикл Мариана Стырчи на стихи Александра Блока, написанный в 1981–82 годах, является одним из первых опусов композитора<sup>1</sup>. Три романса — *Ночь, улица, фонарь; Балаган; Я пригвожден к трактирной стойке* — были написаны первыми, а последний — *Ветер принес издалека* — возник спустя год, тем самым «замкнув» цикл. В 1984 г. вокальный цикл М. Стырчи был исполнен и записан на Государственном радио Оскаром Нузманом [1, с. 278]. Это сочинение М. Стырчи отличается индивидуальным композиторским почерком, обладает собственной драматургией, образным единством.

<sup>1</sup> Как вспоминает сам М. Стырча, на его решение попробовать себя в сфере композиторской деятельности значительное влияние оказал В.Г. Загорский.



В качестве первого поэтического текста для своего произведения М. Стырча выбрал стихотворение *Ночь, улица, фонарь, аптека...* Поэтический шедевр русского поэта-символиста основан на метафорах. *Ночь* трактуется как символ пролегающего во мраке жизненного пути, *фонарь* — как олицетворение надежды, *ледяная рябь канала* — как способ передать страх смерти лирического героя. Глубоко переживающий механистичность и бездуховность окружающего его мира, лишенного гармонии, музыки, света, А. Блок создает стихотворение, в котором жизнь словно замерла, выродилась в бессмысленное однообразное движение по кругу, которое не может преодолеть даже смерть (*Умрешь — начнешь опять сначала*). Так, образ ночной улицы становится философской метафорой ограниченности и бессмысленности человеческой жизни. Эту безысходность очень емко отражает «кольцевая» композиция стихотворения: его начальная строка в конце произведения повторяется в иной последовательности *Аптека, улица, фонарь....* Так, на уровне поэтической символики и структуры поэт еще раз утверждает основную идею стихотворения о неизменности, неизбежности бытия, круговой «драматургии» всего сущего.

Основной композиционный прием стихотворения Блока отражен в интонационном строении романса М. Стырчи. Его начальные интонации построены на восходящем малосекундовом движении *ми – фа – фа диез – соль*. С точки зрения трактовки вокальной интонации, здесь на первый план выходит речитативное начало, основанное на сухом, лаконичном «проговаривании» поэтического текста, рисующего картину неуютного ночного города, одиночества и безнадежности. В заключительном же разделе вокальной партии (тт. 28–29) сходные интонации изложены в ином порядке, делая смысловую «зарифмованность» более очевидной. Если у Блока повтор основных метафор - неточный (лирический герой словно «заблудился» среди мертвых символов ночного города), то композитор реализует поэтическую идею более последовательно, точно повторяя начальную мелодическую линию в обратном порядке — *соль – соль бемоль – фа бекар – ми*.

Особенности композиционной структуры романса также продиктованы поэтическим шедевром Блока. Две поэтические строфы естественным образом обусловили простую двухчастную форму романса развивающего типа *a a'*, в которой каждый период единого строения основывается на непрерывном интонационном развитии. Мелодический материал индивидуализирован, подчинен развитию поэтической идеи. Отметим ладотональную усложненность музыкального языка при господствующей тональности *ля минор*, в пользу чего говорит отсутствие ключевых знаков, тональная замкнутость романса, эпизодическое применение полигармонии (трезвучие *си-ре-фа диез*

на остигатной тонической квинте *ля-минора* в такте 1–2). Примеры органного пункта можно обнаружить в тактах 15–16, 18, 21, 27, 30–31. Вокальная партия подвержена хроматизации посредством введения измененных ступеней лада (*си – си-бемоль, фа – фа-диез, ми – ми-бемоль, соль – соль-диез*). Композитор строит вокальную партию с вкраплением хроматических секундовых нисходящих интонаций, «перекраски» тонов, создавая полный трагедийности музыкальный образ.

Фортепианная фактура романса объединяет два основных фактурных элемента — басовые аккорды терцового и терцово-секундового строения мягко-диссонирующего звучания и одноголосную мелодическую линию (как, к примеру, движение восьмыми в тт. 8–14 *Tempo primo*, символизирующее бег времени). Оба фактурных элемента органично сочетаются, взаимно дополняют друг друга, особенно в кульминации романса (тт. 26–28).

Второй романс цикла *Балаган* посвящен миссии поэта в мире, обрисованном Блоком как «театр на площади», в котором действуют персонажи итальянской комедии *dell'arte*. Композитор опустил последнюю строфу стихотворения, благодаря чему его текст стал более компактным: он завершается наиболее значимыми, кульминационными строками о катарсисе, доступном подлинному искусству. Завершающие строки романса М. Стырчи, основанные на образах предпоследней строфы, как пишет Ю. Тынянов, важны для поэта «с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера» [2, с. 155]. Поэт «предпочитает традиционные, даже стертые образы («ходячие истины»), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности» [idem].

В музыкальном строе романса М. Стырчи образ балагана передан такими гротесковыми выразительными средствами, как резкие переходы из одного регистра фортепиано в другой во вступлении, обостренный пунктирный ритм в верхнем голосе, резко звучащие трели в высоком регистре (тт. 5 и 9). Этот эффект усиливается применением переменных размеров, с постоянным смещением сильных долей. Изломанные мелодические линии содержат хроматические ступени, нисходящее хроматическое движение, (например, в тт. 14–16 мелодическая линия вокальной партии охватывает диапазон от *ми бемоль*<sup>1</sup> до *до диез*<sup>2</sup> и включает в себя все хроматические полутоны, уместающиеся в границах этого интервала). Такое построение вокальной партии типично для данного цикла М. Стырчи.

Общая трехчастная композиция романса также отталкивается от строения текста, состоящего из трех строф. В соотношении вокальной партии каждого раздела преобладает

непрерывное обновление, варьирование вокальной партии, хотя заключительный раздел формы содержит признаки неточной репризности.

Важная роль в романсе *Балаган* отводится инструментальным разделам — масштабной, развитой прелюдии (тт. 1–9), интерлюдии (2 тт. до *Poco più mosso*), постлюдии (последние 5 тактов романса). Все разделы интонационно объединены появлением трели в высоком регистре, имитирующей звучание шутовской дудочки. Так композитор скрепляет целое на уровне инструментального плана произведения.

Романс *Я пригвожден к трактирной стойке* отличает особое внимание к передаче поэтического текста средствами вокальной партии. Стихотворение Блока, сочиненное в 1908 году, пронизывает глубокий трагизм, безысходность: эти чувства переданы посредством оперирования короткими фразами и повторяющимися синтагмами. Стилистика стиха похожа на речь пьяного человека, мысль которого потеряла ясность. Подчеркивая смысл первой строки вокального высказывания, композитор излагает начало вокальной партии без аккомпанемента, как просодию на звуке *ми* с неожиданным скачком на малую нону вверх, подчеркивая слог «трак-тир-ной». В следующей фразе *Я пьян давно, мне все равно* слово *пьян* выделено мелодической вершиной на звуке *ре бемоль*, а затем сходный мотив исполняется на звуке *ре бекар* вместо *ре бемоль* (на текст *мне все равно*). Это несовпадение трагического текста и неожиданно светло звучащей мажорной терции производит сильный выразительный эффект.

Во втором разделе (форма романса — простая двухчастная развивающаяся *a a'*, с обширным фортепианным вступлением) вокальная партия усложняется, становится еще более выразительной за счет внутрислогового распева на словах *видна...слышна...* и знака ферматы. Последняя фраза романса — его смысловая квинтэссенция — опирается на вокальную партию ариозного плана, основанную на широких мелодических ходах на интервалы чистой кварты и квинты, которые несут функцию лейтинтервалов всего цикла. Важность данного момента формы подчеркивается звучанием вокальной партии на фоне выдержанного аккорда, чтобы не отвлекать от смысла спетого слова. Другой особенностью заключительной вокальной фразы является фермата в середине фразы на слове *глухая*, на первом безударном слоге, что противоречит нормам произношения. Это рассогласование имеет глубочайший смысл, показывая музыкально-поэтическими средствами насколько изуродована душа героя (*душа глухая*).

Учитывая развитое фортепианное вступление, структуру романса можно представить и как сложную двухчастную безрепризную *A B*, в которой раздел *B*, в свою очередь, написан в простой двухчастной форме.

Заключительный романс цикла *Ветер принес издалека* по своему содержанию контрастирует с предыдущими частями. Религиозно-философская направленность, отсутствие взаимного отчуждения, разъединенности во времени и пространстве, свойственные русским символистам, нашли отражение в финальной части камерно-вокального цикла.

Здесь А. Блок также использует принцип композиционной арки путем повторения начальной строчки стихотворения - *Ветер принес издалека* во второй половине последней строфы. Этот прием не укрылся от внимания композитора, получив соответствующую трактовку в строении музыкального ряда романса. Так, сходная фраза в 1 и 3 разделах формы приходится на разные участки формы — начало периода в одном случае и конец периода во втором. Тот факт, что композитор оформляет сходную поэтическую фразу одним и тем же мелодическим материалом, позволяет говорить об использовании не только лейтфраз в поэтическом тексте, но и своеобразной «лейттемы» в музыкальном языке романса.

Контраст трагических и гротескных образов предыдущих частей вокального цикла и просветленного, мистического настроения заключительной части проявляется в ином характере вокальной партии — лирико-созерцательном, основанном на широких акустических интервалах кварты, квинты, на распевности малой сексты, столь типичной для лирической мелодики. Этот «интонационный фонд» обобщает те интонационные элементы, которые были вкраплены в вокальные партии предыдущих частей, особенно начальных интонаций в *Балагане* — квартовых и квинтовых.

Описанный образный эффект усиливается в результате применения более крупных длительностей — половинных, четвертных и восьмых — в вокальной партии в условиях размера 4/4, способствующего неторопливому развертыванию музыкальной мысли. Музыкальное высказывание строится на протяженных фразах, разделенных паузами. Вокальный стиль романса — кантиленный, что также вносит свою лепту в раскрытие поэтического образа.

Общая структура романса трехчастная, каждая их строф оформлена самостоятельным разделом, обрамлённым инструментальным высказыванием. Фортепианное вступление — самое развитое с точки зрения фактуры, что отражает опыт М. Стырчи-пианиста. Оно основано на красочных многозвучных аккордах, арпеджированных созвучиях, виртуозных пассажах, охватывающих всю клавиатуру рояля, что свойственно постромантической стилистике, характерной для многих композиторов Молдовы.

Подводя итоги анализа вокального цикла М. Стырчи на стихи А. Блока, сформулируем ответы на следующие вопросы: какие музыкальные приемы применил композитор, чтобы объединить в цикл столь контрастные вокальные миниатюры? Какой музыкально-поэтический сюжет выстраивается благодаря их чередованию? Первый романс *Ночь, улица, фонарь* — философское размышление о предопределенности бытия. Романс *Балаган* посвящен роли искусства: здесь через контраст гротескно-сниженных персонажей комедии *dell'arte* М. Стырча вслед за Блоком высвечивает высокую миссию художника. В романсе *Я пригвожден к трактирной стойке* внимание сосредоточено на герое в пограничной ситуации, утратившем все, что ему было дорого. В этом романсе выявляются определенные смысловые связи с первым романсом. Но если там раскрывается идея трагичности миропорядка, то здесь высвечивается трагедия одного человека. В заключительной части цикла происходит переключение из трагической тематики к просветленной, мистической, к примирению с миром. В этом чередовании выявляется своя логика развития, близкая классической драматургии *от мрака к свету*.

С точки зрения **тонального плана** цикла, М. Стырча обращается к чередованию тональностей *ля минор – до минор – си минор – Ре мажор*. При этом тональные планы каждой из частей цикла развиты, в них затрагиваются и отдаленные тональности. Композитор использует разнообразную аккордику, в том числе аккорды, принадлежащие тональностям отдаленного родства, благодаря чему избранные тональности сближаются между собой. В первом романсе на фоне тонического органного пункта в тональности *ля минор* появляется трезвучие второй ступени мелодического минора (*си, ре, фа#*), которое словно предвосхищает тональность третьего номера цикла.

Отгалкиваясь от строения поэтического текста, композитор создает **собственные синтаксические и композиционные приемы**: повторение в «зеркальном отражении» начальной интонации на сходный текст в первой части вокального цикла, появление лейтфразы в момент повтора словесной формулы в заключительном романсе *Ветер принес издалека* и другие. Общими являются и вокальные интонации частей — среди них назовём, с одной стороны, нисходящие хроматические ходы, а с другой — интонации чистой кварты и квинты.

### Библиографические ссылки

1. СЮВАНУ-СУХОМЛИН, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ТЫНЯНОВ, Ю.Н. Блок. В: ТЫНЯНОВ, Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино* [online]. Москва, 1977 [цит. 14 марта 2011], с. 118-123. Режим доступа: <<http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist8.htm>>.

## КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б. ДУБОССАРСКОГО: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ И КОМПОЗИЦИОННО- ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ

OPERELE VOCALE DE CAMERĂ ALE LUI B. DUBOSARSCHI: PARTICULARITĂȚILE  
TEXTELOR POETICE ȘI SPECIFICUL COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGIC

CHAMBER-VOCAL WORKS BY B. DUBOSARSKY: FEATURES OF POETIC TEXTS  
AND THE SPECIFICITY OF THE DRAMATURGIC COMPOSITION TECHNIQUES

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articolul de față se analizează cele mai de seamă creații vocale de cameră ale lui Boris Dubosarschi. În centrul atenției autoarei se află romanțele scrise pe versuri de A. Donici, A. Pușkin, A. Ahmatova și M. Eminescu. O atenție deosebită se atrage modalităților tratării textului poetic în creațiile analizate. În special se abordează problema particularităților compozițional-dramaturgice, specifice muzicii vocale, ce aparține compozitorului B. Dubosarschi.*

**Cuvinte-cheie:** *genuri vocale de cameră, text poetic, voce, pian, compoziție, dramaturgie, limbajul muzical.*

*The most important chamber vocal works written by Boris Dubosarschi are analyzed in the present paper. The author's attention is focused on the romances based on verses by A. Donici, A. Pushkin, A. Ahmatova and M. Eminescu. Of particular importance is the issue of treatment of the poetic texts in the analyzed works. The problem of the composition-dramaturgic particularities specific of the vocal music that belongs to composer B. Dubosarschi has been worked out.*

**Keywords:** *genres of chamber music, poetic text, voice, piano, composition, dramaturgy, musical language.*

Камерно-вокальная музыка занимает важное место в творческом багаже Б. Дубоссарского. В данной области композиторские искания ознаменованы созданием ряда разнохарактерных романсов и камерно-вокальных циклов. На самом раннем этапе творчества композитором были написаны такие произведения как гражданственно-патриотический монолог *Память* на слова белорусского поэта М. Танка (1968), пейзажно-лирическая зарисовка *Осень (Тоатнă)* на слова В. Тулника (1969), вокальный цикл *Басни (Fabule)* на тексты А. Доница по мотивам басен И. Крылова (1969), *Вокализ* для сопрано и фортепиано (1970), романс *Колокола (Clopotele)* на стихи Ф. Гарсия Лорки (1970), вокальный цикл на слова А. Маркова (1975).

После десятилетнего перерыва, в 1985 г. Б. Дубоссарский вновь обращается к жанру камерно-вокальной музыки, он пишет *Вокальный цикл* на слова А. Ахматовой, в основу которого легли четыре стихотворения поэтессы: *Любовь, Ах, двери не запирала я, Песенка* и *Хорони, хорони меня, ветер*.

В 1987 году композитором были созданы *Шесть эпиграмм* на слова А. Пушкина, составленные из сатирических миниатюр классика русской поэзии: *История стихотворца*, *Добрый человек*, *Завещание Кюхельбеккера*, *Негодная смесь*, *Полу...*, *Апофеоз*. После этого Б. Дубоссарский отдал дань стихам М. Эминеску, сочинив в 1992 г. романсы *Se bate miezul nopții* (*Уж полночь бьет*) и *La mijloc de codru* (*В сердце кодр*). Вслед за этим в 1993 году появились два романса на стихи еврейского поэта М. Лемстера — *Мама* и *Тихим вечером*.

Сам композитор считает свои ранние романсы незрелыми и не заслуживающими внимания<sup>1</sup>. В качестве сочинений, достойных интереса исполнителей и исследователей, он назвал вокальные циклы на стихи А. Ахматовой, А. Пушкина и М. Эминеску. Именно на них, а также на вокальном цикле *Басни* сконцентрировано внимание в настоящей статье. Несмотря на то, что Б. Дубоссарский не причислил *Басни* к числу своих удачных творческих опытов, тем не менее, по словам известной исследовательницы молдавской камерно-вокальной музыки Е. Вдовиной, «... они привлекают намерением композитора воплотить игровое начало, элемент театрализации, создать контрастные музыкальные характеры» [1, с. 75].

Окинув взглядом камерно-вокальное творчество Б. Дубоссарского, нельзя не отметить некоторые его особенности. Одна из них связана с выбором поэтических текстов. Идею содержание и тематика стихов, к которым обращается композитор, всегда оказываются злободневными для своего времени и легко объяснимыми с точки зрения актуальности. Так, появление вокального цикла на стихи А. Ахматовой можно трактовать не только личным интересом композитора к творчеству одной из известнейших русских поэтесс, но и более общей тенденцией, проявившейся в общественном сознании СССР во второй половине 1980-х годов. Этот период, прошедший под лозунгами «перестройки, гласности и ускорения», вывел на поверхность всегда существовавшую в русскоязычной культуре тягу к творчеству писателей и поэтов-«нелегалов»: М. Булгакова, А. Платонова, А. Солженицына, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама, И. Бродского и многих других. Именно в эти годы появились музыкальные произведения, так или иначе связанные с литературной деятельностью этих представителей русской культуры.

Из всего многообразия поэтического мира А. Ахматовой Б. Дубоссарский избирает страницы ее любовной лирики. Поэтическую основу вокального цикла Б. Дубоссарского

---

<sup>1</sup> Из романсов, созданных до 1975 г., изданы только *Басни*. С остальными вокальными сочинениями данного периода автору настоящей статьи познакомиться не удалось. Композитор не предоставил их рукописей, ссылаясь на их незначительность.

на стихи А. Ахматовой образуют четыре стихотворения: *Любовь, Белой ночью, Песенка, Хорони меня ветер*. Все они проникнуты тонкой символикой и таят в себе глубокий философский смысл. С начальных строчек первого романа (*Любовь покоряет обманно / Напевом простым, неискusstным*) становится ясно, что чувство лирической героини пропитано сильным страданием и болью. В романе *Белой ночью* появляется оттенок безнадежной муки. Порывом отчаяния звучат слова последнего четверостишия романа: «*И знать, что все потеряно / Что жизнь – проклятый ад!*». То же касается и остальных двух романов: в *Песенке* звучат слова горестного откровения: «*...Страшно мне от звонких воплей / Голоса беды. / Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды*». В последнем романе *Хорони меня, ветер* ключевыми становятся слова «*Видишь, ветер, мой труп холодный / И некуда руки сложить*».

Возникновение романов на тексты М. Эминеску и М. Лемстера, очевидно, тоже связано не только с почитанием Б. Дубоссарским их творчества. В этом можно усмотреть реализацию общественной ситуации 80-х–90-х годов XX века, связанной с бурным ростом национального самосознания и интересом к национальным культурам разных народов на территории бывшего Советского Союза. Данная ситуация, обусловленная распадом СССР и образованием ряда самостоятельных государств, в Республике Молдова, в частности, выразилась в пристальном внимании к поэзии М. Эминеску, других национальных поэтов и прозаиков, в расцвете творчества деятелей еврейской, гагаузской, болгарской и иных культур.

Написание сатирического цикла *Эпиграммы* на слова А. Пушкина было приурочено к 150-летию со дня смерти поэта, широко отмеченному русской и мировой культурной общественностью. Обращение же Б. Дубоссарского именно к жанру эпиграммы в лирике А. Пушкина обусловлено, по-видимому, складом характера самого композитора, о котором Г. Пирогова пишет следующее: «Лирик по натуре, Б. Дубоссарский тяготеет и к сатирико-юмористической сфере образности. Не случайно, поэтому его особое отношение к творчеству художников-карикатуристов: композитора покоряет точность, сатирическая заостренность рисунков Кукрыниксов, Х. Бидструпа. А произведения И. Ильфа и Е. Петрова стали буквально его настольной книгой, обращаясь к которой вновь и вновь, он открывает для себя все новые детали, помогающие в творческой работе» [2, с. 33].

В трактовке сатиры Б. Дубоссарский опирается на традиции Д. Шостаковича, что само по себе также можно считать показательным для советской музыки периода 1980-х



годов<sup>2</sup>. Творчество Д. Шостаковича являлось тогда одним из сильнейших «полюсов стиливого притяжения» для многих композиторов (термин Г. Григорьевой). В стилистике вокального цикла *Эпиграммы* Б. Дубоссарского, в частности, прослеживаются связи с *Вокальным циклом на слова С. Черного* и *Пятью романсами на слова из журнала Крокодил* Д. Шостаковича. Они проявляются в использовании приема «снижения жанра», в опоре на речевую интонацию, в диссонантной остроте ладогармонических средств, в изобразительности фортепианной партии.

В первой эпиграмме, открывающей вокальный цикл, высмеивается примитивный и бездарный графоман, претендующий на роль летописца. Объект второй эпиграммы, поэт В. Жуковский, представлен как самодовольный и самоуверенный педант, противопоставленный глупому соседу-простаку. Третья эпиграмма цикла, направленная на одного из друзей А. Пушкина, В. Кюхельбекера, отличается мягким юмором. Содержание четвертой эпиграммы заключается в порицании некоего князя, который является олицетворением многих негативных черт: подлости, спеси, трусости и глупости. В пятой эпиграмме, где поэт остроумно использует игру слов *полу-* и *полный*, высмеивается не только конкретный персонаж (у Пушкина — граф М. Воронцов), но и собирательный образ карьериста и невежды. Для завершения вокального цикла Б. Дубоссарский выбирает эпиграмму политического, тираноборческого пафоса, в которой бунтарский дух как поэта, так и композитора проявляется в максимальной мере<sup>3</sup>.

Интерес Б. Дубоссарского к области музыкальной сатиры впервые проявился еще в первом вокальном цикле — *Басни* на тексты А. Доница. Четыре романса, образующие цикл, контрастны между собой и, вместе с тем, едины по жанрово-стилевому решению. Это жанрово-бытовые сценки, раскрывающие ту или иную сатирическую ситуацию, высмеивающие различные человеческие пороки. Первый романс *Рак, Лягушка и Щука* является своеобразным аналогом басни И. Крылова *Лебедь, Рак и Щука* и повествует о безуспешных усилиях трех персонажей сдвинуть с места воз. Второй — *Осел и Соловей* — осмеивает безграмотную критику. Третий романс — *Кузнечик и Муравей* — основан на вольном переводе басни *Стрекоза и Муравей* и противопоставляет усердный труд бездумной беззаботности. Последняя басня — *Два бочонка* — порицает пустозвонство и бахвальство.

Характеризуя вокальный цикл *Басни*, музыковед П. Ротару пишет: «Особенно стоит отметить появление вокальных циклов, основанных на сатирических стихах, порой

---

<sup>2</sup> Влияние классика советской музыки на стиль Б. Дубоссарского проявляется не только в области музыкальной сатиры. Оно заметно и в других жанрах его композиторского творчества, в частности, в симфонических и камерно-инструментальных сочинениях

<sup>3</sup> Детальный анализ вокального цикла *Эпиграммы* на слова А. Пушкина содержится в статье В. Никитченко [3].

даже комичных. Новизна таких циклов состоит в том, что в сферу камерно-вокального жанра проникают элементы музыкального театра. Каждая миниатюра представляет собой своеобразную маску, за которой скрывается какое-либо негативное качество человеческого характера». [4, с. 76].

Таким образом, выбор поэтических текстов для своих камерно-вокальных произведений Б. Дубоссарский определяет не только личными приоритетами, но и корректирует с потребностями и тенденциями своего времени. Конечно, он при этом не подавляет своей индивидуальности, которая проявляется, прежде всего, в музыкальном языке, особенностях композиции и драматургии.

Одна из важнейших черт стиля композитора, наглядно проявившаяся в его камерно-вокальном творчестве, может быть определена как тяготение к лаконичности и точности высказывания. Она по-разному сказывается в вокальной партии и в фортепианном сопровождении.

Вокальная мелодика в романсах Б. Дубоссарского подчинена идее детализированного отражения содержания поэтического текста. Поэтому речитативность и декламационность в них преобладают над кантиленностью и распевностью, а интонационное строение вокальной мелодии (ее мелодическая линия и ритмическое оформление) отражает закономерности речевой интонации и логику сюжетной ситуации. С особой наглядностью это качество проявляется в музыке характеристического плана.

Например, в сценке-беседе из романа *Кузнечик и Муравей* речь Кузнечика передана отрывистыми интонациями «прыгающих» по тонам аккордов звуков, изложенных восьмыми длительностями в темпе *Allegro*, а вокальные фразы разделены паузами, которые заполнены яркими изобразительными фортепианными пассажами, словно «иллюстрирующими» движения этого персонажа. Характеристика Муравья создается степенными, методичными повторами одной фразы, выразительность которой определяется плавными нисходящими поступенными ходами четвертями, заполняющими собой начальный скачок на ч.4 (темп здесь замедляется).

В вокальной партии басни *Осел и Соловей* также преломляется речевая интонация, характеризующая образ *Осла*. Она выражается в повторе однотипных незамысловатых секундово-терцовых ходов в пунктирном ритме, а в конце романса – в многократном скандировании нисходящей ч.5.

Эпиграмма *История стихотворца* изобилует комическими эффектами, создаваемыми использованием речевой интонации. В частности, в тт. 20–22, когда звучит текст «потом печатает, потом печатает, печатает...» вокальная партия с монотонной интона-

цией перечисления словно имитирует звуки пишущей машинки, безостановочно и методично отстукивающей шестнадцатыми длительностями печатаемый текст. Подобные примеры можно легко умножить. Все они наглядно подтверждают мысль о том, что в трактовке вокальной партии Б. Дубоссарский стремится как можно более точно приблизиться к интонации разговорной речи, окрашенной различными эмоциональными оттенками.

Фортепианная партия в романсах Б. Дубоссарского не только выполняет функцию простого сопровождения, помогая вокалисту ориентироваться в звуковысотной и метроритмической организации нотного текста, но и несет на себе важную драматургическую нагрузку. Ее характер полностью зависит от образного строя поэтического текста и жанровых особенностей вокальной мелодии. Так, в романсе *La mijloc de codru (В сердце кодр)* образ родного края с его тенистыми кодрами, певчими птицами и чистыми озерами, создаваемый стихами М. Эминеску, дополняется и усиливается музыкальной характеристикой: пластичной вокальной мелодией и изобразительной фортепианной партией. Особую выразительность в ней приобретает «журчащая» фигурация шестнадцатыми, акцентирующая опорные звуки лада, и реплики-отзвуки в верхнем регистре, построенные на опевании заключительных интонаций вокальной мелодии.

В миниатюре *Осел и Соловей* образ Соловья создается исключительно в партии фортепиано, где имитируются птичьи трели и фиоритуры. Басня *Два бочонка* также имеет изобразительные фрагменты, иллюстрирующие грохот и дребезжание пустой посуды. Многие изобразительные моменты в фортепианной партии *Шести эпиграмм* Б. Дубоссарского на тексты А. Пушкина отмечены в статье В. Никитченко [3, с. 66–67].

Все сказанное позволяет заключить, что романсы и вокальные циклы Б. Дубоссарского вносят значительный вклад в развитие жанров национальной камерно-вокальной музыки. Они свидетельствуют о том, что композитор свободно использует разнообразные достижения современной композиторской техники, сочетая их с собственными оригинальными находками в области музыкального языка, композиции и драматургии, что обеспечивает им качество яркой индивидуальности и самобытности.

### Библиографические ссылки

1. ВДОВИНА, Е. *Молдавский советский романс*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1982.
2. ПИРОГОВА, Г. Борис Дубоссарский. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев, 1982, с. 32–42.
3. NIKITCENCO, V. *Boris Dubosarschi. Ciclul vocal Epigrame pe versuri de A.S. Pușkin*. In: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2009. Chișinău, 2011, p. 65-70.
4. ROTARU, P. *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*. Chișinău: Business-elita, 2007.

## VII. Muzica corală

### ХРОНОЛОГИЯ КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП

CRONOLOGIA CANTATELOR ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA  
MOLDOVA: PRIMA ETAPĂ

CHRONOLOGY OF THE CANTATAS IN THE WORKS BY THE COMPOSERS FROM  
THE REPUBLIC OF MOLDOVA: INITIAL PHASE

**НАДЕЖДА КАУЛЯ,**

преподаватель, Приднестровский Государственный Университет, г. Тирасполь,  
докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

*Lucrarea reprezintă o sistematizare cronologică a cantatelor în repertoriul compozitorilor din Republica Moldova, începând cu una din primele creații de acest gen — cantata „Rusia și Bulgaria” (1910) a lui Mihail Berezovschi, și ajungând la începutul anilor '40. Acest studiu vizează nouă lucrări compuse pe teritoriile actuale ale Republica Moldova și înafara lor, în perioadă anilor 1910–1940, aparținând compozitorilor Mihail Berezovschi, Veaceslav Bulăciiov, Mihail Bârcă, Leonid Gurov, Nicolai Ponomarenco, Eugeniu Coca. Autoarea precizează informațiile privind datarea lucrărilor și titlurile lor originale, reconstruiește contextul istoric de apariție a cantatelor, în baza analizelor partiturilor originale, precum și ale surselor istoriografice și muzicologice.*

**Cuvinte-cheie:** cronologia, cantata, muzica corală, compozitori basarabeni, compozitori din Republica Moldova.

*The present paper represents a chronological system of the cantatas written by composers from the Republic of Moldova beginning with one of the first works of this genre — the cantata “Russia and Bulgaria” by Mihail Berezovschi (1910) up to the early 1940s. This study refers to nine works that appeared in today’s territories of the Republic of Moldova and beyond them in the period between 1910 and 1940. They belong to the composers Mihail Berezovschi, Veaceslav Bulaciov, Mihail Birca, Leonid Gurov, Nicolai Ponomarenco, Eugeniu Coca. The author specifies the information concerning the dating and their original titles, reconstructs the historical context when these cantatas came out on the basis of the analysis of music scores as well as the historiographic and musicological sources.*

**Keywords:** chronology, cantata, choral music, Bassarabian composers, composers from the Republic of Moldova.

История становления и развития кантаты в Молдове<sup>1</sup> насчитывает не более одного века. Ее эволюция, хотя и не отличается большой продолжительностью, тем не менее, демонстрирует некоторую динамику. Жанр кантаты претерпел значительные преобразования, характеризующиеся, прежде всего интенсивным ростом количества и улучшения качества произведений. Тем самым, эволюция в этой области музыкального творчества связана, безусловно, с накоплением композиторского профессионализма<sup>2</sup>. В то

<sup>1</sup> В рассматриваемый в данной статье период — с начала XX века, — территория нынешней Республики Молдова являлась частью разных политических образований: Бессарабии в составе Российской империи (1812–1917), Бессарабии в составе Румынии (1918–1940); в составе СССР как МАССР (1924–1940) и МССР (1941–1990); с 1990 — уверенное, независимое государство Республика Молдова.

<sup>2</sup> Об этом свидетельствует, например, диалог Е. Букова и Шт. Няги, посвященный проблеме зрелости музыкальной культуры Молдавии, доказательством достижения которой стала бы опера. Н. Шехтман, цитирующий воспоминания писателя, приводит знаковые слова композитора, который, сетуя на недостаток опыта, вначале решил приступить к сочинению кантаты, которая должна была стать «первой ступенью к сочинению оперы» [1, с. 145].

же время на этом пути отмечаются и многолетние пробелы, когда из истории кантаты выпадают целые временные интервалы, и многие лакуны в области кантатной тематики, жанров и т.д., объясняемые причинами идеологического толка. Широкие хронологические рамки изучения кантат — на протяжении XX–начала XXI в. — обуславливаются необходимостью не только рассмотреть отдельные периоды их более чем вековой истории, обнаружив более или менее плодотворные из них, но и выявить перспективу становления этого жанра в творчестве композиторов Республики Молдова.

Использованный в статье *хронологический метод* как метод исследования, позволяет изучать возникновение, формирование и развитие кантат в строгой хронологической последовательности. Более того, выстраивание кантат по этому принципу призвано накопить исходные статистические данные, которые впоследствии должны послужить основанием для систематизаций и обобщений — т.е. научной обработки материала, в том числе с помощью *сравнительно-исторического* или *историко-генетического* методов. В свою очередь, эмпирические наблюдения в процессе изучения свойств каждого произведения в процессе их исторического движения, с опорой на хронологию, должны стать базой для объективной *периодизации* истории кантат в Республике Молдова.

Нижней хронологической границей выбран 1910 г. — год сочинения первой известной, но не дошедшей до нашего времени кантаты *Россия и Болгария*, появившейся в Кишиневе, на территории нынешней Республики Молдова. По причине косвенного характера данных более достоверным оказывается 1912 г., которым датируется другая, сохранившаяся на сегодняшний день кантата — *К столетию присоединения Бессарабии к России*, — также сочиненная в Кишиневе. Обе они принадлежат перу Михаила Березовского — священника и хорового дирижера, одного из первых бессарабских профессиональных композиторов, работавших в Кишиневе.

Некоторые из современных энциклопедий и лексиконов, в том числе и музыкальных, содержат лаконичные, не всегда полные списки сочинений М. Березовского, которые нуждаются в уточнении<sup>3</sup>. Небогатыми информацией о кантатах композитора оказались и исследования, как старые, так и новые. Источник исторических сведений о первых светских кантатах церковного композитора Бессарабии — издание *Михаил Березовский — хоровой дирижер и композитор* Е. Нагачевской [4], — на проверку оказывается вторичным. Автор указанного монографического очерка о М. Березовском, со ссылкой на энциклопедическую

---

<sup>3</sup> Например, в статье о М. Березовском из Библиографического лексикона В. Космы *Музыканты Румынии* приводятся только сочинения, созданные композитором в бессарабско-румынский период (1918–1940) [2, р. 120]. И наоборот, в статье из *Православной энциклопедии* перечислены только духовные сочинения композитора, но не все, а только опубликованные издательством П. Юргенсона [3].

статью Л. Аксеновой [5, с. 402], упоминает о ряде произведений интересующего нас жанра — кантатах *Россия и Болгария (1910)*, *К столетию присоединения Бессарабии к России (1912)*, *К столетию со дня основания Кишиневской духовной (теологической) семинарии (1913)*, *Россия и Сербия (1914)* [4, с. 24].

Единственная сохранившаяся кантата М. Березовского *К столетию присоединения Бессарабии к России (1912)* была «гравирована и отпечатана» в нотопечатне П. Юргенсона в Москве. Изданная партитура для смешанного хора в сопровождении фортепиано<sup>4</sup> содержит на титульном листе посвящение *Глубокопочтимому Архиепископу Бессарабской церкви, Преосвященнейшему (архиепископу) Серафиму (Чичагову)*, вступившему на Кишиневскую кафедру в 1908 г. Поводом для появления сочинения послужило, безусловно, важное историческое событие, торжества по случаю которого приобрели масштабный характер, судя по отзывам в прессе того времени<sup>5</sup>. Помпезность и размах праздничных мероприятий с приездом высокопоставленных гостей, украшением Кишинева и других городов государственными атрибутами, закладкой памятника государю, обязательным молебном в кафедральном соборе при участии кишиневского архиепископа Серафима и т.п. придавали происходящему официозный характер, соединяя воедино элементы церковного ритуала и светских церемоний высшего государственного уровня.

В этом общественном действе, продемонстрировавшем ритуальное совмещение торжества имперской политики и оплота православия, очевидно, и отводил место для своей кантаты М. Березовский<sup>6</sup>. Во всяком случае, ее поэтический текст вполне соответствует имперско-самодержавному контексту отмечаемого события. Автор стихотворных строк передает при помощи метафор мысль о символическом включении Бессарабии в общее пространство Российской империи (один из «камней драгоценных» в «царской короне православного царя», процветание под могучей царской десницей), последовавшем вслед за освобождением «от турецкого засилья» в результате военно-политических побед. Проявились здесь и другие традиционные образы интеграции: Русь, семья народов, братское единение, цветущий край, русская житница. В текст тонко вплетены и элементы традиционной церковной лексики: благодарность небесам, царственная десница,

<sup>4</sup> Экземпляр кантаты из личной библиотеки проф. Г. Чайковского-Мерешану хранится в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

<sup>5</sup> Так, например, в ознаменование столетия присоединения Бессарабии к России была «...совершена закладка памятника в Бозе почившему Императору Александру I Благословенному по проекту скульптора Л. А. Ксименес» [6].

<sup>6</sup> Однако, согласно Е. Нагачевской, кантата М. Березовского была исполнена впервые только в 1913 г. Исследователь утверждает, что сочинение прозвучало в исполнении Архиерейского хора, которым руководил сам композитор. Впрочем, удостовериться в истинности этих сведений не представляется возможным, так как их источник не указан автором монографического очерка [4, с. 24].

православный царь. Хотя на взгляд неискушенного слушателя, поэтический текст кантаты, написанный С. С. Орловым<sup>7</sup>, который, согласно утверждению Е. Нагачевской<sup>8</sup>, служил учителем русской словесности Кишиневского лицея № 1, передает любовь к родной земле — «Бессарабскому чудному краю», восхищение ее природой: *Край приволья, изобилья,/ плодоноснейший наш край!*. «Слова носят выраженный отпечаток общей тенденции почитания царского самодержавия, чтобы показать важность торжеств официального характера. Музыка кантаты все же в какой-то степени абстрагирована от этих чувств уважения к царизму, хотя и не может быть лишена полностью влияния специфики ангажированных жанров. Она представляет нам художественный образец светского сочинения композитора, вдохновленного любовью к родному краю<sup>9</sup>» — полагает автор упоминавшегося монографического очерка о композиторе, а также раздела о хоровой музыке в современном издании *Arta muzicală din Republica Moldova* [8, с. 508].

Кантата *К столетию присоединения Бессарабии к России* представляет собой небольшое произведение, предназначенное для исполнения смешанным хором в сопровождении фортепиано, партия которого практически дублирует хор. Преобладание аккордовой хоральной фактуры при двудольном размере, уплотнение аккордов благодаря многочисленным дивизи хоровых партий, достигающих иногда до 7 голосов, частые октавные дублировки, унисонные зачины разделов придают звучанию величественный, гимнический характер. Контрастно-составная форма произведения, основанная на принципе темпового (*Maestoso – Moderato – Andante – Maestoso – Allegretto maestoso*), тонального и др. контрастов<sup>10</sup>, — напоминает духовные концерты торжественного характера, что вполне соответствует официальной интерпретации юбилейной церемонии в целом в духе торжества российской самодержавно-православной идеи.

Характер данного сочетания указывает на его принадлежность к разновидности торжественных кантат в духе русской классицистской поэзии XVIII в. и ее жанров, таких как ода, гимн, хвалебная песнь. Высокое одическое начало выражено в тексте как

<sup>7</sup> На титульном листе изданной П. Юргенсоном кантаты значится: «слова С. С. Орлова».

<sup>8</sup> На поверку, согласно Адрес-календарю Бессарабской губернии за 1912 г., Кишиневский лицей оказался Первой мужской гимназией Кишинева (впоследствии Кишиневской гимназией императора Александра I), в составе преподавательского корпуса которой действительно числился учитель русского языка, истории и философской пропедевтики Сергей Сергеевич Орлов, коллежский асессор [7, с. 130]. Заметим, что сам М. А. Березовский упоминается в Адрес-календаре в списках преподавателей Духовной семинарии как учитель церковного пения [6, с. 81], а также Первой земской женской гимназии [7, с. 132] и Второй женской гимназии, учрежденной княгиней Дадияни, в качестве учителя пения [7, с. 133].

<sup>9</sup> Перевод автора статьи.

<sup>10</sup> Определение формы кантаты как «одночастной, имеющей инструментальное вступление и заключение», в монографии Е. Нагачевской [4, с. 24] не отражает сущности формообразования, основанного на контрасте материала. А имеющееся в тексте упомянутого издания дальнейшее уточнение типа формы как «скрытой — трехчастной с репризой и кодой», опирающееся лишь на темповые контрасты между разделами, вступает в противоречие с первоначальным утверждением.

здравица родному краю, которой следует и музыка кантаты М. Березовского. Тем самым, по своему содержанию произведение бессарабского композитора, в котором патриотическая тема любви и прославления родины сливается с темой военной истории, может быть отнесено к кантатам лирико-патриотического типа. Согласно типологии кантат Б. Асафьева, подобные сочинения — официальная дань какому-либо событию, — составляют область приветственной (гимнической) кантаты<sup>11</sup> [9, с. 26].

Итак, начало второго десятилетия прошлого века ознаменовалось появлением в Бессарабии ряда произведений в жанре кантаты.

В 1920 году Вячеслав Булычёв сочиняет симфоническую кантату *Правда (Adevărul)*<sup>12</sup> на слова А. Толстого. Русский композитор, хоровой дирижер, музыкально-общественный деятель и писатель, родившийся в Пятигорске в 1872 году и в 1893–1896 учившийся в Московской консерватории, в период 1918–1943 гг. жил в Бессарабии. Здесь (в Кишиневе) В. Булычёв организовал Симфонический хор<sup>13</sup> (1919), который, судя по всему, и исполнил впоследствии его хоровое сочинение — симфоническую кантату под названием *Правда*. Стихотворение с таким названием имеется в творчестве графа А. К. Толстого. Как известно, удивительная музыкальность его поэзии привлекала многих композиторов, положивших на музыку лирические строки стихотворений *Средь шумного бала, На нивы желтые, Звонче жаворонка пенье* и многие другие. Однако В. Булычёва заинтересовала былина *Правда (Ах ты, гой еси, правда-матушка)*<sup>14</sup>, в которой поэт стилизовал многие приемы русского былинного эпоса. Стихотворение в духе русских народных эпических песен, о подвигах богатырей, хотя и именуется в заключении «притчей», обладает всеми признаками песенно-повествовательного фольклора. Поэтому можно предположить, что и кантата на его основе носила эпический характер.

Композитор-дирижер В. Булычёв известен как убежденный пропагандист идеи симфонического хора, о котором он рассказывал в своих публичных лекциях и писал в своих трудах. Под симфоническим хором он понимал не звучание хора в сопровождении симфонического оркестра, а трактовку хора как симфонического оркестра, наделенного тембровым богатством: «...симфонический хор как высшая форма вокального ансамбля, будет стремиться использовать всевозможные звучности человеческих голосов, соединяя

<sup>11</sup> В русской музыке известна лирическая разновидность приветственных кантат, нередко посвященных памяти выдающихся людей [8, с. 26].

<sup>12</sup> Информация о кантате содержится в энциклопедии *Literatura și arta Moldovei* [10, p. 116].

<sup>13</sup> Помимо хора, он организовал музыкально-историческое общество и музыкальную школу при нем (1930), преподавал в Кишиневской консерватории, активно содействовал развитию музыкальной культуры республики. В дальнейшем продолжил педагогическую деятельность в Румынии, в Бухаресте, где и работал до конца жизни.

<sup>14</sup> Она опубликована в собрании в разделе *Былины, баллады, притчи* в издании: [11, с. 217–218].



их в самые разнообразные гармонические, ритмические, динамические, а, главное, колоритные сочетания» [12].

Произведение В. Булычёва, оставшееся, по-видимому, неизданным, недоступно современному исследователю. Однако, можно предположить, что композитор с дирижерско-хоровым образованием и опытом работы как с профессиональным (Симфонической капеллой), так и любительским (хором Пречистенских рабочих курсов) коллективами, в также с опытом просветительской работы, сторонник идеи хорового симфонизма, все же писал свою кантату в расчете на местные исполнительские силы со скромными возможностями.

Свой вклад в историю кантат, созданных на территории Республики Молдова, внесли и композиторы, творческая деятельность которых началась за ее пределами, но продолжилась впоследствии в Кишиневе, в послевоенный период. Спустя довольно большой промежуток времени после произведения В. Булычёва, в 1933 г. молодой начинающий композитор Леонид Гуров, выпускник Одесского музыкально-драматического института им. Л. Бетховена (впоследствии Одесской консерватории) по классу композиции Н.Н. Вилинского<sup>15</sup> (1932 г.), сочиняет лирическую кантату для смешанного хора в сопровождении фортепиано на тему одноименной молдавской народной (рекрутской) песни *Листочек могоара (Frunzișoară de mohor)*<sup>16</sup>.

Элементы молдавского фольклора занимают прочное место в творчестве композитора, начиная с кантаты и хоровых обработок молдавских народных песен — сочинений раннего периода творчества Л. Гурова. Произведение посвящено К.К. Пигрову — известному хоровому дирижеру, основателю одесской хоровой школы, стоявшему у истоков Национальной хоровой капеллы *Дойна*. Таким образом, обращение к жанру кантаты в этой ранней композиторской работе Л. Гурова произошло, очевидно, под влиянием двух авторитетных музыкантов: молдавский фольклорный материал, на

---

<sup>15</sup> Украинский композитор Н.Н. Вилинский оказал несомненное влияние на формирование профессионального композиторского творчества на обоих берегах Днестра. Он не только собирал и исследовал молдавский музыкальный фольклор, но и опробовал методы работы с этим материалом в своих сочинениях различных жанров — от хоровых и вокальных обработок до крупных симфонических и вокально-симфонических работ. В свете темы данной статьи упомянем кантату *Молдова*, написанную композитором к 15-летию Молдавской Автономной ССР (1939).

<sup>16</sup> Эта народная песня фигурирует в разных источниках под различными названиями на русском: *Листок щетинника*, *Лист пустытника* и т.п. Так Е.С. Клетинич в упомянутой работе, а также в списке сочинений композитора в приложении именуется ее *Листочек ковыля* [13, с. 78, с. 264], в других случаях трудный для художественного перевода ботанический термин *mohor* дословно переводится как *могоар*, что, по-видимому, является наиболее правильным. Настроения печали, тоски, одиночества, выражением которого становится в данном случае листочек могоара, — типичная эмоциональная сфера для традиционного рекрутского фольклора, — предоставляет композитору возможность глубокого воплощения лирического чувства. «Не случайно, вероятно, эта песня привлекла внимание и других музыкантов, например Шт. Няги. Ещё одну обработку — для голоса и фортепиано — сделал некоторое время спустя и сам Л. Гуров», — замечает Е.С. Клетинич [13, с. 80].

который обратил внимание молодого композитора его профессор по композиции, был воплощен в материи хорового звучания, с подачи мастера хороведения.

В своей книге *Композиторы Советской Молдавии* Е.С. Клетинич дает развернутый анализ кантаты [13, с. 78–81]. Одночастная композиция лирико-драматического типа тяготеет к моноциклу. Она совмещает в себе черты сонатной и циклической форм, так как первый раздел выступает в функции сонатной экспозиции, а за начавшейся во втором разделе разработкой следуют два контрастных эпизода — героическое *Risoluto* и лирическое *Meno mosso*; *Cantabile* с новой темой в третьем разделе, выполняют функции скерцо и медленной части. Завершает форму явно романтического типа реприза в функции финала, где темы приобретают бóльшую весомость. В то же время кантата Л. Гурова обладает признаками песенных форм, благодаря точной или варьированной повторности темы побочной партии. Наблюдаются в кантате и черты монотематизма, вследствие производности большинства тем из фольклорного первоисточника — мелодии *Frunzișoară de mohor*.

Таким образом, по масштабам композиционной переработки песенной мелодии, использованные в кантате музыкальные средства, несомненно, превышают уровень стилистических требований к фольклорному материалу. Кантата оказалась произведением, не отвечавшим ни пафосу эпохи 30-х годов, ни сложившейся практике претворения фольклорного материала по принципу характерности и узнаваемости. Как пишет Е.С. Клетинич, «кантата не была в свое время исполнена по вполне понятным причинам. В период, когда стилистику всех музыкальных жанров, включая оперу и симфонию, определяла песня в своем первоизданном, наиболее демократичном облике, общественный спрос (и исполнительский и слушательский) требовал музыки более простой и доступной. С этих позиций сочинение казалось чрезмерно усложненным, а использованные автором средства гармонизации, полифонического письма, приемы тематического развития и компоновки крупной формы — чуждыми фольклорному первоисточнику» [13, с. 80].

В 30-е годы еще один композитор, деятельность которого в послевоенный период связана с республикой, Н.С. Пономаренко, пишет кантату *Памяти А.П. Чехова* на стихи Н. Пархоменко (1935). Предположительно, музыкальный опус был приурочен к 75-летию со дня рождения выдающегося русского писателя. Произведение, предназначенное для солистов, смешанного хора и оркестра, относится к таганрогскому периоду творчества композитора и педагога. Как и в случае с Л. Гуровым, ранний опыт сочинения кантат будет использован композитором в дальнейшем творчестве.

Среди бессарабских композиторов-создателей первых кантат, следует назвать Михаила Быркэ. В 1935 году, согласно списку сочинений в монографии Г. Чайковского-

Мерешану *Mihail Bârcă. Compozitor și dirijor* [14, p. 80], а также в Лексиконе В. Космы [2, p. 120], в творческом портфеле Михаила Быркэ появляется кантата *Muzica*<sup>17</sup> для соло сопрано (меццо-сопрано), баритона, смешанного хора и оркестра на стихи своего современника — общественно-политического деятеля и литератора Пана (Пантелеймона) Халиппы. Композитор, родившийся и работавший большую часть жизни в Бессарабии, в период Второй Мировой войны и после ее окончания продолжил свою творческую и педагогическую деятельность в Румынии, в г. Крайова.

В энциклопедии *Literatura și Arta Moldovei* в композиторском репертуаре М. Быркэ, помимо *Muzica* указывается еще одна кантата — *Cîntați pămîntul drag* [10, p. 120], но ни в одном из других биографических источников это произведение в списке сочинений композитора<sup>18</sup> не значится. Хотя партитура сочинения, по-видимому, не сохранилась, нам удалось выяснить из опубликованного А. Болдуrom, а затем и Г. Чайковским-Мерешану стихотворения, что *Cîntați pămîntul drag* — это инципит поэтического текста П. Халиппы [15, p. 47], ошибочно названный второй кантатой в упомянутой энциклопедии. Кроме того, в историческом очерке А. Болдура название *Muzica* не используется, а кантата М. Быркэ озаглавлена *Români cântați mereu*, в то время как в Лексиконе В. Космы оба титула фигурируют параллельно: кантата *Muzica (Români cântați mereu)*. Несомненно, что все три названия относятся к одному и тому же произведению, а библиографическая путаница возникла, возможно, из-за утраты оригинала. Можно предположить, что М. Быркэ назвал свою кантату *Muzica*, а поэтическим текстом для нее послужило стихотворение П. Халиппы *Români cântați mereu*, начальной строкой которого было *Cîntați pămîntul drag*.

Косвенным подтверждением этой гипотезы может служить событие, послужившее поводом для создания и исполнения музыкального произведения — инаугурация Кишиневской муниципальной консерватории, директором (и преподавателем композиции) которой был назначен М. Быркэ. Торжества состоялись, согласно информации, приведенной А. Болдуrom, 26 ноября 1936 г. [15, p. 47], и на этом основании автор очерка датировал сочинение, исходя из даты первого исполнения. Однако, как упоминалось выше, остальные авторы считают годом ее создания 1935 г.

<sup>17</sup> В книге Г. Чайковского-Мерешану кантата имеет ещё одно название — *Români, cântați mereu*.

<sup>18</sup> Помимо упомянутой кантаты, Г. Чайковский-Мерешану в своей книге *Mihail Bîrcă. Compozitor și dirijor* относит хоровое произведение *Ostași ai păcii* (1959) для соло баритона, смешанного хора и оркестра на слова М. Радован к жанру кантаты [14, p. 80]. Однако, в этой же книге в списке сочинений композитора в приложении [14, p. 100], как и в Лексиконе В. Космы, оно содержится в разделе хоровых миниатюр (для смешанного хора с аккомпанементом). Это сочинение бессарабского автора не включается нами в общую панораму бытования кантат в Республике Молдова как созданное после переезда композитора в Румынию.

Еще одно сочинение предвоенного периода, судя по его названию, появилось уже после присоединения Бессарабии к СССР летом 1940 г. В начале четвертого десятилетия Е. Кока пишет кантату для хора *a cappella* *Поет сердце Молдавии* на слова Е.Н. Букова (1940)<sup>19</sup>. Согласно одним библиографическим изданиям, среди сочинений композитора, охватившего огромное количество жанров, данная кантата — единственная. Отличает ее то, что она не предназначена для исполнения традиционным для этого жанра составом — хор в сопровождении оркестра либо фортепиано, а написана для хора *a cappella*. В то же время в некоторых библиографических источниках состав исполнителей не указывается, а в других сообщается, что кантата написана для хора и симфонического оркестра, что в отсутствие партитуры уточнить не представляется возможным.

В заключение, в результате обобщения наблюдений над кантатами раннего периода, их хронология в Республике Молдова может быть выстроена в виде следующих двух таблиц:

Таблица 1. Динамика кантат в творчестве композиторов современной Республики Молдова

| Десятилетия | Годы | Создано кантат | Всего кантат за десятилетие |
|-------------|------|----------------|-----------------------------|
| 1910        | 1910 | 1              | 4                           |
|             | 1912 | 1              |                             |
|             | 1913 | 1              |                             |
|             | 1914 | 1              |                             |
| 1920        | 1920 | 1              | 1                           |
| 1930        | 1933 | 1              | 3                           |
|             | 1935 | 2              |                             |

Рассматриваемый период 1910-1940 гг. в истории музыкального творчества республики является этапом освоения различных жанров, среди которых заметна и кантата. Немногочисленные образцы ее в большинстве своем не сохранились из-за перипетий военного времени и политической истории, поэтому наблюдаются расхождения как в датировке, так и в названиях произведений, а также переводе на русский язык. Современное состояние в области изучения музыкального творчества бессарабского периода не позволяет исследователям сделать окончательные выводы. Поэтому ограничимся предварительными заключениями.

Обращение композиторов к этому жанру на протяжении первых трех десятилетий XX века в Бессарабии можно оценить как эпизодическое. Однако с точки зрения исторической перспективы на этом этапе намечаются первые опыты в освоении таких разновидностей кантаты как приветственная, торжественная — «на случай», и

<sup>19</sup> Дата создания произведения и имя автора текста во многих библиографических источниках отсутствуют.

лирическая, на фольклорной основе, при явном преобладании первой из них. В то же время в области приветственной кантаты заметны три ветви: первая, исторически наиболее ранняя, в виде юбилейного славения, тесно смыкается со второй — исторической, с посвящением важным историческим событиям, дополняясь третьей — собственно приветствиями по случаю различных событий локальной общественной жизни. Патриотическая и гражданская тематика, утверждение которой связано с первым послевоенным десятилетием, на данном этапе только намечается. Лирическая кантата явно вырастает из обработок фольклорного материала. В то же время обе основных разновидности кантат не отличаются монументальностью, свойственной многим образцам советского периода. В целом, ранние бессарабские кантаты выступают документами своего времени, обозначившими наряду с другими жанрами, этап накопления профессионализма в области композиторского творчества.

### Библиографические ссылки

1. *Композиторы Молдавской ССР*. Ред. А.Д. Скоблионок. Москва: Советский Композитор, 1960.
2. COSMA, V. *Muzicienii din România: Lexicon*. Vol. 1 (A–C). București: Editura Muzicală, 1989. ISBN 973-42-0015-1.
3. НАУМОВ, А.А. Березовский Михаил Андреевич. **В:** *Православная энциклопедия* [online]. Москва, 2002, т. 4 [цит. 12 мая 2009], с. 652. Режим доступа: <<http://www.pravenc.ru/text/78132.html>>. ISBN 5-89572-009-9.
4. NAGACEVSCHI, E. *Mihail Berezovschi, dirijor de cor și compozitor*. Chișinău: Epigraf, 2002. ISBN 9975-903-58-4.
5. AXIONOVA, L. Berezovschi, Mihail Andreevici. **In:** *Enciclopedia Sovietică Moldovenească*. Chișinău, 1970, vol. 1, p. 402. Ed. Cu grafie chirilică.
6. *Празднование столетнего юбилея присоединения Бессарабии к России, 1812–1912* [online]. Кишинев, 1914 [цит. 27.03.2012]. Режим доступа: <<http://oldchisinau.com/buildings/alexander1.html>>.
7. *Адрес-календарь Бессарабской губернии на 1912 г.*: Издание бессарабского губернского статистического комитета. Под ред. Б.А. Топиро. Кишинев, 1911.
8. NAGACEVSCHI, E. *Evoluția artei corale naționale în secolul al XX-lea*. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istoria și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 495–588.
9. АСАФЬЕВ, Б.В. *О хоровом искусстве*: Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1980.
10. *Literatura și arta Moldovei: Enciclopedie în 2 vol.* Vol. 1. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985. Ed. cu grafie chirilică.
11. ТОЛСТОЙ, А.К. *Полное собрание стихотворений*. Т. 1. Санкт-Петербург: Типогр. М.М. Стасюлевича, 1890.
12. БУЛЫЧЕВ В. Хоровое пение, как искусство: Публичная лекция. **В:** *Регентское дело: Духовно-музыкальный журнал* [online]. 2006, № 2 (26) [цит. 27.03.2012]. Режим доступа: <[www.regentskoedelo.org/journal/2006/2/y6n2p21.pdf](http://www.regentskoedelo.org/journal/2006/2/y6n2p21.pdf)>.
13. КЛЕТНИЧ, Е.С. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.
14. СЕАИЦОВСЧИ-МЕРЕȘАНУ, G. *Mihail Bîrcă. Compozitor și dirijor*. Chișinău: Știința, 1995.
15. BOLDUR, A. *Muzica în Basarabia*. **In:** *Muzica românească de azi*. București, 1940.

**Таблица 2. Хронология кантат в творчестве композиторов современной Республики Молдова: начальный этап**

| № п/п | Десятилетия | Год           | Композитор                      | Название кантаты (кол-во частей)                                  | Автор текста   | Исполнительский состав                             | Жанровые разновидности   | Примечания (посвящения, уточнения)   |
|-------|-------------|---------------|---------------------------------|---|----------------|--|--------------------------|--|
| 1.    | 1910-1920   | 1910          | БЕРЕЗОВСКИЙ, Михаил Андреевич   | Россия и Болгария   | неизвестен     | неизвестен   | на случай                | не сохранилась   |
| 2.    |             | 1912          |                                 | К столетию присоединения Бессарабии к России                      | С.С Орлов      | Смеш. хор и ф-но                                   | на случай                | посвящение <i>Глубокопочтимому Архиепископу Бессарабской церкви, Преосвященнейшему (архиепископу) Серафиму (Цычагову)</i> , не сохранилась |
| 3.    |             | 1913          |                                 | К столетию со дня инаугурации Кишиневской теологической семинарии | неизвестен     | неизвестен   | на случай                | не сохранилась   |
| 4.    |             | 1914          |                                 | Россия и Сербия   | неизвестен     | неизвестен   | на случай                | не сохранилась   |
| 5.    |             | 1920          | БУЛЫЧЕВ, Вячеслав Александрович | <i>Правда (Adevărul)</i>  | А.К.Толстой    | неизвестен   | симфоническая            | не сохранилась   |
| 6.    | 1930-1940   | 1933          | ГУРОВ, Леонид Симонович         | <i>Листок могора (Frunzișoară de moho)</i>                        | Слова народные | Смеш. хор и ф-но                                   | лирико-драматическая     | на тему одноименной молдавской народной (рекрутской) песни. Посвящена К.К. Пигрову   |
| 7.    |             | 1935          | ПОНОМАРЕНКО Николай Степанович  | Кантата памяти А.П.Чехова   | Н. Пархоменко  | Солисты, хор и малый симф. орк.                    | мемориальная (на случай) | Сочинена в Таганрогский период   |
| 8.    |             | 1935 или 1936 | БЫРКЭ Михаил К.                 | <i>Музыка (Muzica — Români cântăți mereu)</i>                     | П. Халипа      | Сопрано (меццо-сопрано), баритон, смеш. хор о орк. | на случай                | Инципит: <i>Români, cântăți mereu</i><br>По случаю инаугурации Кишиневской Муниципальной консерватории не сохранилась                      |
| 9.    |             | 1940          | КОКА, Евгений Константинович    | <i>Поет сердце Молдавии (Cântă inima Moldovei)</i>                | Е.Буков        | Хор <i>a cappella</i> хор и симф.орк. (?)          |                          |  |

## PRINCIPII DE INTEGRITATE COMPOZIȚIONALĂ ÎN CICLUL DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC

PRINCIPLES OF COMPOSITION INTEGRALITY IN THE CYCLE  
*MAGIC CHARMS* BY IGOR IACHIMCIUC

**FEDORA BURLAC,**

doctorandă,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

*Articolul dat este o prezentare a ciclului „Descânțece” de Igor Iachimciuc, punând în evidență particularitățile compoziționale care determină integritatea creației. Schema propusă de autoare reflectă arhitectonica lucrării, planul tonal general, precum și dinamica agogicii în corelația părților. O importanță deosebită se acordă principiilor de dezvoltare a materialului muzical care, de asemenea, stau la baza integrității ciclului. Aici, genul de descânțec este privit multilateral conform conținutului și misiunii, scopul fiind descoperirea traseului comun parcurs de părțile componente.*

**Cuvinte-cheie:** Igor Iachimciuc, Descânțece, folclor, formă ciclică, integritate compozițională, plan tonal, tehnică motivică, expunere directă, expunere inversată.

*The given article is a presentation of the cycle “Magic Charms” by Igor Iachimciuc, emphasizing the peculiarities that determine the integrality of the composition. The scheme proposed by the author reflects the architectonics of the work, the general tonal plan, as well as the dynamics of the agogics among the parts. Special importance is attached to the principles of developing the musical material that likewise are at the basis of the integrity of the cycle. Here, the charm genre is considered in its diverse aspects according to the content and mission they have, but the purpose consists in discovering the common way covered by the component parts.*

**Keywords:** Igor Iachimciuc, Magic charms, folklore, cycle form, composition integrality, tonal plan, motive technique, direct exposition, indirect exposition.

Un factor important al integrității compoziționale în ciclul *Descânțece* de Igor Iachimciuc este determinat de atașarea sa la folclorul românesc și mai ales la cel ritualic, adresarea către genurile acestei categorii fiind un fenomen frecvent întâlnit în creația componistică contemporană.

Domeniul respectiv este studiat de numeroși cercetători din perioada actuală. Referindu-se la rolul *ritului* în creația contemporană G. Golovinski în lucrarea sa *Композитор и фольклор* scrie: „în unele creații novatoare ale secolului XX în ceremonial este subliniat în primul rând începutul *ritualic*”. După părerea savantului, unele dintre cele mai strălucite exemple din literatura muzicală universală în acest sens sunt *Sărbătoarea primăverii* și *Nunta* de I. Stravinski, *Dansul focului* din baletul *Amorul vrăjitor* de M. de Falla, episodul funerar din partea a II-a a *Divertisment-ului* de B. Bartok și altele [1, p. 99].

În privința abordării, în arta componistică din Republica Moldova, a unor categorii străvechi ale folclorului se pronunță cercetătoarea I. Ciobanu-Suhomlin: „Devierea de la folclorul funcțional de uz cotidian, de proveniență contemporană sau relativ mai târzie, spre straturi mai vechi epice și psihologice ale fenomenului se prezintă, de exemplu, în *Musica*

*dolorosa* de Gh. Ciobanu, *Descânțece* de I. Iachimciuc, la baza ambelor creații fiind puse modele ale bocetelor și descânțecelor” [2]. În studiul său *Descânțece de Igor Iachimciuc — particularități componistice și de gen*, cercetătoarea C. Paraschiv apreciază descânțecele drept o sursă „simbolică, mitologică, de origine păgână” a folclorului românesc [3].

Ciclul *Descânțece* semnat de I. Iachimciuc a fost scris încă în anii de studii la Universitatea de Stat a Artelor din Chișinău, sub îndrumarea profesorului universitar și renumitului compozitor Vasile Zagorschi (1995–2001). Concepută inițial pentru o componentă corală mixtă, în prezent ea se găsește și în alte două variante interpretative: una — pentru ansamblu vocal și alta — pentru ansamblu vocal și chitară bas. Versiunea pentru ansamblu vocal a fost propusă spre audiție în premieră absolută, de ansamblul vocal *Univox*, condus de Ilona Stepan, Artistă Emerită, în anul 2000, după ce a fost înregistrată în octombrie al aceluiași an. Versiunea inițială pentru cor *a cappella*, spre regret, a fost inclusă în programele concertistice mult mai târziu, dat fiind faptul că aceasta prezintă dificultăți tehnico-interpretative considerabile. Astfel, de-a lungul anilor se relevă intenția câtorva colective camerale de a o însuși, rezultatul, însă, fiind unul nesemnificativ. Prima încercare a fost întreprinsă de corul *Musical Feast* condus de Eugenia Enache care a interpretat doar partea a II din *Descânțece*. Partea a III-a a intrat în repertoriul corului *Credo* al MAI (dirijor Valentina Boldurat, Maestru în Artă). Abia la 10 noiembrie 2011, partitura ciclului *Descânțece* pentru cor mixt a fost definitiv însuflețită, grație inițiativei dirijorului Corului Național de Cameră al Sălii cu Orgă, dna Ilona Stepan, eveniment la care au fost prezentate două „premiere corale”: *Descânțece* de Igor Iachimciuc și *De la Tiras pân’ la Tissa* de Tudor Chiriac [4].

În lucrarea sa, I. Iachimciuc se bazează pe latura simbolică, mistică a folclorului, tratând „descânțecul” într-o viziune contemporană. Compozitorul nu citează melodii populare, ci folosește doar unele elemente și formule reprezentative specifice folclorului tradițional românesc.

Prin *descânțec*, Iachimciuc apelează la un izvor vechi al tradiției populare, care constituie o formă specifică a ritului păgân. În ceea ce privește originea versurilor, compozitorul le păstrează forma și conținutul autentic, el nu intervine nici într-o măsură asupra textelor populare, ba chiar intenționează evidențierea elementelor veritabile. Mai mult ca atât, cu scopul redării cât mai desăvârșite a conținutului și caracterului acestora, el le prezintă sub diverse forme și le dezvoltă prin diverse metode tehnice.

La nivelul materialului muzical, I. Iachimciuc se dezice de citarea directă a exemplurilor muzicale, el redă spiritul melosului folcloric utilizând unele intonații, turații, modurilor, ritmuri care reproduce efecte sonore specifice, precum sunt: imitarea cocoșului, mersul la galop al



calului, zborul „păsării ușoare” ș. a. m. d. Alături de acestea sunt afișate unele elemente extrmuzicale de tipul bățăilor din palme, a strigăturilor, șoptitului etc.

La nivel stilistic, mijloacele utilizate pentru expunerea și dezvoltarea acestora plasează creația *Descânțece* în sfera neofolclorismului. Unele dintre cele mai caracteristice elemente folosite sunt modurile specifice pentru regiunea balcanică, tonalitatea cromatică și cea lărgită, intonațiile și turațiile melodice reprezentative pentru folclorul local. În prezentarea materialului tematic persistă tehnica motivică, realizată după principiile micropolifoniei. Deseori, motivele-teme sunt expuse în *stretto*.

Sub aspect arhitectonic, opusul prezentat se axează pe principiul formei ciclice, purtând o idee dramaturgică unitară care dezvăluie o concepție generală.

O latură specifică pentru *Descânțece*-le lui I. Iachimciuc este prezentarea diferitelor ipostaze ale unui și același ritual — descântecul. Privită diferențiat, procedura „descântatului” urmărește mai multe scopuri: „de dezlegare” (Nr.1, 2), „de legare” (Nr.4), „pentru scrisă” (Nr.3) și „de făcut pestrițe” (Nr.5) [4]. În conformitate cu diversitatea textelor selectate, compozitorul a elaborat o formă pentapartită complexă **A – B – C – D – E**, care la prima vedere creează impresia unei suite de „descânțece”. Cu toate acestea, analiza aprofundată a structurii opusului de față ne-a condus spre o altă concluzie. Aici este profilată forma ciclică, determinată de mai mulți factori compoziționali. În scopul elucidării lor, mai întâi de toate, propunem o schiță a imaginii arhitectonice generale a creației, vizând toate cele cinci părți:

|  |  |                                      |
|--|--|--------------------------------------|
| <b>A</b>   | <b>B</b>   | <b>C</b>                             |
| <b>a + b + a<sub>1</sub> + b<sub>1</sub> + a<sub>2</sub> + b<sub>2</sub></b> | <b>c + d + c<sub>1</sub> + e + f + d<sub>1</sub></b>     | <b>g + h + i + j + g<sub>1</sub></b> |
| <b>D</b>   | <b>E</b>   |                                      |
| <b>k + l + m + n + o</b>   | <b>p + q + p<sub>1</sub> + r + punte + p<sub>2</sub></b> |                                      |

În ciclu se manifestă o fluctuație intensă a diferitor surse motivico-tematice, care denotă o manieră liberă de expunere a materialului muzical. Acest principiu este caracteristic, în mare măsură, pentru părțile a II-a, a III-a și a IV-a, unde depistăm dezvoltarea intonațiilor comune. Totuși, pe baza lor compozitorul produce un material tematic bogat și variat. În cele trei părți sus-numite, secțiunile componente prezintă compartimente muzicale contrastante și care, la prima vedere, nu ar putea fi asociate între ele. Chiar și părțile extreme (I-a și a V-a) deși, schematic, au o structură asemănătoare, diferă semnificativ după țesătura lor. Pe de o parte deducțiile prezentate sunt niște fenomene aparente, deoarece în urma unei analize minuțioase a partiturii, au fost descoperite substraturi texturale ale materiei sonore care își fac, frecvent, apariția sub diferite forme și în diverse contexte.

În ceea ce privește sursele intonative, ca factor de integritate compozițională autorul urmează principiul de monotematism, realizându-l la micronivel. De o largă circulație se bucură motivul-tematic inițial al părții I, grație explorării sale frecvente în modele și construcții diverse, acesta trasează o axă comună între părțile I și IV, ceea ce-i conferă statutul de leitmotiv. Chiar de la bun început, el sună atât în stare directă, cât și în inversare (p. I măsurile 1–14). Dacă aruncăm o privire asupra modalității de expunere a acestuia, vom observa prezența a două planuri timbrale care diferențiază cele două mișcări contrare: vocile de femei înfățișează motivul-temă descendent, iar cele de bărbați — ascendent. Acest joc de poziții are loc pe parcursul întregii secțiuni **a** din prima parte. Motivul dat este reluat în secțiunile **a**<sub>1</sub> și **a**<sub>2</sub> din prima parte (măsurile 27–33; 64–81), însă demonstrează tangențe și cu materialul expus în partea a IV-a. Acolo, același principiu de mișcare directă și inversă a temei este realizat în partidele vocilor de femei, însă, într-o configurație mai complicată. Datorită dialogului între cele patru voci care apar succesiv, pot fi reliefate două orizonturi fonice: mișcarea directă la sopranele I și II și cea în inversare la altistele I și II. Alternanța dintre ascendent și descendent este realizată prin structuri ritmice ce variază de la o voce la alta și care fiind interpretate la nuanța *p* creează efectul sclipirilor de stele.

Același material intonativ, precum și procedeul de expunere al lui este folosit în secțiunea **m** din partea a IV-a, însă cu schimbarea poziției planurilor: mai întâi, tema sună descendent la tenori I și II, iar mai târziu este preluată ascendent de către altistele II și sopranele II (p. IV, măsurile 28–75). Pe acest fundal al muzicii cu sunare mistică, în continuare se construiesc consecutiv două teme care reprezintă două sfere diferite. Prima — tema bașilor și baritonilor distinsă printr-un ritm vioi pe formula textuală *dum-du-du-dum-du-du*, imaginează mersul sprinten al calului, care urmează căile persoanei descântate. A doua — se dezvoltă în toate celelalte voci și reprezintă lumea misticului, în care se face descântecul. Vrăjitoarea, prin intermediul calului dă poruncă forțelor magice *În cruciș în curmeziș/ Să ia drumul în pietriș/ să nu stea/ să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce*. Tema acestui discurs este expusă inițial la alto I, iar ulterior, este asimilată și de soprano I (măsurile 44, 52). Acest duet coral împreună cu celelalte substraturi corale sunt dezvoltate intens conducând spre culminația generală a părții a IV-a (măsura 75).

Mai târziu, secțiunea **o** (partea a IV-a) reproduce combinația a două planuri de expunere a motivului incipient al părții ca o reminiscență a atmosferei spațiului stelar în finalul acesteia. Mișcarea directă este oferită altistelor I și II, iar cea în oglindă tenorilor I și II. În acest fragment descoperim și un al treilea plan, constituit dintr-o temă mai dezvoltată, cu ambitus de sextă. Aici, procedeul mișcării directe și în oglindă este exploatat, încă odată, de baritoni ascendent, iar de soprane — descendent (p. IV, măsurile 120–126). Această suprapunere a straturilor produce efectul unui caleidoscop stelar, în care vocile ca niște steluțe, rând pe rând, își arată strălucirea.

Tot în această secțiunea **D** ia naștere un nou motiv care face legătura între părțile a IV-a și a V-a. Principiul de expunere rămâne același, dar vocile se schimbă, astfel încât mișcarea directă la altistele I alternează, într-o imitație de tip *stretto* cu cea a altistelor II (p. IV, măsurile 76–101). În continuare același motiv este utilizat în formă circulară atât directă cât și inversată, inițial în sunarea concomitentă a tenorilor I cu altistele II, iar apoi factura se amplifică prin completarea sa cu vocile tenorilor II și altistelor I, prin urmare se alătură baritonii și sopranele II, iar în ultimă instanță își fac apariția bașii și sopranele I (p. IV, măsurile 102–105). Aici, o atenție deosebită ne atrage structura expunerii vocilor corale, care își începe construcția din interior și nu de la vocea inferioară sau cea superioară cum se obișnuiește în structurile clasice.

O reluare a motivului analizat mai sus are loc în partea a V-a (secțiunea **q**) pe îmbinarea de cuvinte *în temei*, expusă la bași în mișcare inversă, iar apoi la soprane - directă.

Un alt exemplu de temă-motiv trasează linia de legătură între părțile a III-a și a V-a. Cele două expuneri ale ei se caracterizează prin intonații similare și desen ritmic identic, ceea ce se modifică fiind doar tonalitatea, în partea a III-a — *B-dur* (secțiunea **i** — *Allegro*, măsura 30), iar în partea a V-a — *C-dur* (secțiunea **p<sub>2</sub>** — măsura 108).

Asociațiile motivico-tematice descoperite în evoluția materialului muzical stabilesc nivelul primar al integrității formei ciclice a *Descânțetece*-lor. Acest prim nivel este determinat de utilizarea sistemului de leitmotive care, conform exemplificărilor propuse, poate fi considerat unul fundamental în creația dată. Din punct de vedere al dezvoltării muzical-dramatice, el prezintă un „subterfugiu” pregnant în redarea ritului mistic de descântare. Însă acestuia i se mai alătură alte două criterii favorabile integrității: cel al compatibilității tonale și dezvoltării de tempo. Evoluția desfășurării lor o vom prezenta în schema de mai jos.

| I (A)                               | II (B)   | III (C)   | IV (D)                                    | V (E)   |
|-------------------------------------|--|---|---|---|
| de dezlegare                        | de dezlegare   | pentru scrisă                                       | de legare                                 | de făcut pestriție                                    |
| <i>Allegretto</i>                   | <i>Allegro – Adagio</i><br><i>Adagio – Allegro</i><br><i>Allegro – Adagio</i>            | <i>Allegro–Moderato</i><br><i>Allegro – Allegro</i> | <i>Adagio – Allegro–</i><br><i>Adagio</i> | <i>Allegro – Allegro</i><br><i>Moderato – Allegro</i> |
| <i>C lidic – Fis-</i><br><i>dur</i> | <i>h-moll – F-dur</i><br>(modul de dominantă<br>bazat pe <i>e-moll</i> dublu<br>armonic) | <i>F-dur</i>  | <i>g-moll – h-moll</i>                    | <i>A-dur/B-dur –</i><br><i>es-moll – C-dur</i>        |

Aruncând o privire asupra schemei propuse, se poate lesne de observat prevalarea tempoului *Allegro*, care determină, în creația de față, un mers general al lucrării ceea ce ne poate crea o impresie inițială și despre caracterul ei. Tempoul *Allegro* este prezent în fiecare parte a ciclului, astfel, menținând încontinuu atmosfera de agitație interioară provocată de vraja sub care

se află persoanele descântate. Datorită apariției parțiale a tempoului lent — *Adagio* (în părțile a II-a și a IV-a) și celui *Moderato* (în părțile a III-a și a V-a), această agitație alternează cu o instabilitate morală care împiedică starea de liniște, tulburând și mai mult atmosfera.

Caracterul integru al ciclului este subliniat, în primul rând, de arcul tonal *C lidic* — *C-dur* care este trasată între părțile I și V. Modul major lidic din prima parte este clar înfățișat chiar din prima măsură, menținându-se pe tot parcursul secțiunii **a** până la apariția neașteptată a tonalității *E-dur*, care va constitui baza tonală a secțiunii **b**. În partea finală a ciclului, tonalitatea *C-dur* apare absolut spontan, compozitorul nu face nici măcar o aluzie la ea, scopul acesteia este de a marca deznodământul descântecului: „*Și să dezlegați/ Că ce se gândește / Se împlinește*”.

Un alt traseu tonal este depistat între părțile ciclului. Deși, pe prim plan stă contrastul lor, ce subliniază caracterul fiecărei părți, în mod individual, ele totuși sunt interdependente, fapt ce poate fi sesizat conform principiului expunerii și dezvoltării tematismului. În acest context sunt importante și legăturile tonale care stabilesc corelația modal-tonală dintre părți. Spre exemplu, *h-moll* din partea a II-a se tratează ca tonalitatea treptei a VII-a pentru *C lidic* din prima parte, iar *F-dur* din a III-a parte nu este altceva decât tonalitatea subdominantei acestuia care, apoi, în partea a IV-a este urmată de *g-moll* (dominanta naturală) care, mai târziu, în finalul părții a V-a pregătește revenirea tonalității *C-dur*, ce concentrează treptele majorului natural, armonic și melodic în cadența de încheiere.

Un criteriu esențial pentru care cele cinci descânțete se doresc a fi interpretate într-o ordine consecutivă determinată de organizarea tonală bine gândită la trecerile dintre părți. Este suficient să analizăm legătura tonalităților la hotarele părților ciclului:

|                         |                      |                      |                       |                       |                       |                      |                      |
|-------------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|
| I                       | II                   | II                   | III                   | III                   | IV                    | IV                   | V                    |
| <i>Fis-dur – h-moll</i> | <i>F-dur – F-dur</i> | <i>F-dur – F-dur</i> | <i>F-dur – g-moll</i> | <i>F-dur – g-moll</i> | <i>F-dur – g-moll</i> | <i>h-moll – Adur</i> | <i>h-moll – Adur</i> |

Se observă prevalarea tonalităților majore ce se leagă de concepția generală a lucrării. Deși ține de un rit păgân, ideea procesiunii de descântare este exprimată, în creația dată, într-o optică pozitivă. În acest context este important să remarcăm faptul că din cele trei tipuri de activitate „ocultă” (vraja, farmecul și descântecul) compozitorul a ales partea bună care are menirea de a izbăvi omul de „rău”, de „demon”, de „boală” sau, mai bine zis, de „făcătură” — produsă prin vrajă sau farmec [5, p. 127; p. 128]. Astfel, compatibilitatea mișcărilor se datorează scopului central pe care acestea îl urmăresc — izbăvirea de rău și sporirea în viață, idee concluzionată de fraza de încheiere a părții finale *Că ce se gândește/ Se împlinește/*.

Această expresie prezintă o concepție pozitivă asupra vieții, conform căreia orice gând bun, cu siguranță, se realizează dacă se dorește din toată inima. Ideea întruchipată de compozitorul I. Iachimciuc coincide cu istoria afirmării creației, care a avut destul de mult timp să aștepte până la premiera sa. După prezentarea *Descânțete-lor*, la 10 noiembrie 2011, dirijorul

Iлона Stepan a declarat că demult intenționa să interpreteze lucrarea în componența corală, și cu toate că a durat mult până ce s-a ivit această ocazie, evenimentul, totuși, s-a produs căci „ce se gândește, se împlinește”.

În concluzie, ținem să menționăm că prin intermediul genului popular al *descântecului*, I. Iachimciuc, face un apel la folclorul național — sferă importantă a culturii muzicale contemporane. Ca și alți compozitori ai timpului, în creația sa, el răscolește, descoperă și valorifică bogatele valori înrădăcinate în muzica populară.

Compozitorul nu doar că unește multiplele aspecte ale ritului păgân: narațiunea, porunca directă și indirectă, comparația, gradația, dar și sintetizează câteva tipuri de descântece: „de dezlegare”, „de legare”, „pentru scrisă” și „de făcut pestrice” ale căror particularități le dezvăluie într-o formă ciclică structurată în cinci părți A – B – C – D – E, formă determinată de diversitatea textelor selectate. În esență, ea prezintă dezvăluirea multilaterală a unui și același rit – *descântecul*.

La redarea specificului procesului de descântare un rol esențial îl joacă corul, ale cărui posibilități interpretative sunt pe larg valorificate. Aici predomină factura polifonizată, vocile fiind într-un permanent dialog, care, deseori, e marcat de distribuirea elementelor unei anumite teme, mai multor partiții corale. Procedul dat redă efectul segmentării liniei melodice, drept rezultat, însă ea este reintegrată datorită împletirii reușite a vocilor. Uneori, factura pare a fi acordică însă, de fapt, orizontalul se dezvoltă din contul combinației verticale a vocilor. În majoritatea fragmentelor polifonice, vocile progresează autonom pe baza contradicțiilor create de folosirea intensă a disonanțelor.

Prin urmare, analiza minuțioasă a unei asemenea creații valoroase din repertoriul coral autohton conturează varietatea procedeele tehnico-stilistice atât tradiționale, cât și înnoite care fructifică un întreg arsenal de posibilități interpretative ale corului. Toate aceste particularități confirmă faptul că creația *Descânțete* semnată de Igor Iachimciuc este o perlă a muzicii corale autohtone care reflectă o gândire muzicală bine definită ce se încadrează în parametrii stilului contemporan.

### Referințe bibliografice

1. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка, 1981.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Creație muzicală* [online]. [citat 10.05.2012]. Disponibil pe Internet: <[http://culture.projects.deeplace.md/muzica/creatie muzicală](http://culture.projects.deeplace.md/muzica/creatie_muzicala)>.
3. PARASCHIV, C. Descânțete de Igor Iachimciuc – particularități componistice și de gen. **In:** Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2011, Chișinău, 2011, p. 161–167.
4. *Premiere corale*: Programă de concert: Sala cu Orgă. Chișinău, 2011.
5. GOROVEI, A. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1992.
6. IACHIMCIUC, I. *Descânțete*. Partitură. Chișinău, 1997.

## ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN *IMNELE SF. LITURGHII DE M. BEREZOVSKI* (ÎN BAZA IMNULUI *CUVINE-SE CU ADEVĂRAT*)

APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *DIVINE LITURGY HYMNS* BY M. BEREZOVSKI  
(BASED ON *IT IS TRULY MEET* HYMN)

**HRISTINA BARBANOI,**

lector,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Prezentul articol vine să completeze cercetările științifice nu foarte numeroase consacrate muzicii religioase și în special celei de tradiție bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să ajungă până la descoperirea surselor psaltice primare a "Imnelor Sfintei Liturghii" de Mihail Berezovski și să releve modalitățile de abordare a monodiei bizantine de către acest compozitor, reieșind din tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melo-poetică și arhitectonică, cadrul modal și nu în ultimul rând semiografia corespunzătoare.*

**Cuvinte-cheie:** *M. Berezovski, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice și polifonice.*

*This article complements the scientific studies, not very numerous, dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. We have proposed an analysis that could get to the discovery of primary psaltic sources in the "Divine Liturgy Hymns" by Michael Berezovski and reveal the composer's approaches to the Byzantine monody, based on genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.*

**Keywords:** *M. Berezovski, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures.*

Muzica corală religioasă de tradiție bizantină în spațiul românesc are deja o istorie îndelungată. Acest strat bogat a fost adaptat la cultura autohtonă, inclusiv și prin traduceri ale surselor tradiționale grecești în limba română. Așadar, o pleiadă întreagă de paleologi, bizantinologi, istoriceni, teoreticeni și compozitori români de muzică psaltică au contribuit la dezvoltarea și evoluarea muzicii de tradiție bizantină.

În baza tradiției bizantine a apărut un strat întreg de lucrări muzicale cu diferite funcții: liturgice, de concert. În Republica Moldova, predomină latura concertistică a muzicii psaltice. Drept exemplu pot servi, pe lângă *Liturghia* compozitorului T. Zgureanu, sau cea a lui V. Ciolac, și creațiile: *Tatăl nostru* de T. Chiriac sau *Tatăl nostru* de Gh. Ciobanu. Există totuși și creații destinate anume actului liturgic și interpretării în biserică, așa cum este ciclul *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) de M. Berezovski, precum și *Imnele Vecerniei și Utreniei* (1927), semnate de același compozitor.

Ținem să meționăm faptul că deși viața și creația compozitorului M. Berezovski sunt analizate în unele studii muzicologice, totuși nu există un studiu suficient de profund care să

ajungă până la sursa primară și să ne prezinte concret cum a abordat compozitorul monodia bizantină.

În procesul de analiză, am utilizat *metoda istorico-analitică*, *metoda comparativă* și *metodologia analizei modale* a surselor psaltice și contextului coral. *Metodologia analizei modale* include:

- caracteristica liturgică;
- genul;
- forma verbală și muzicală;
- analiza modală propriu-zisă (scară, cadențe, formule melodice etc.);
- cadrul modal:
  - a) monodia în sursă neumatică
  - b) monodia în transcripție liniară.
- partitura corală:
  - a) încadrarea monodiei în scriitura coral-enarmonică;
  - b) pulsul tonal;
  - c) factura;
  - d) procedee armonice și polifonice etc.

Axionul *Cuvine-se cu adevărat* scris în glasul 5 este un exemplu deosebit în care compozitorul apelează și utilizează ca sursă de inspirație monodia psaltică, și mai exact, o melodie de I. Popescu-Pasărea, după cum indică însuși compozitorul la începutul acestui imn.

Ținem să menționăm faptul că *Axionul* se numește în mod obișnuit *Cuvine-se cu adevărat* (în greacă: *Ἀξιὸν ἐστίν*, *Axion Estin*, în slavonă: *Досто́йно ѓсть*, *Dostóino iesti*) și este o stihiră alcătuită în cinstea Născătoarei-de-Dumnezeu (*bogorodicină* sau *theotokion*), care se cântă la Sfânta Liturghie. Axionul duminical *Cuvine-se cu adevărat* — echivalentul imnului *Ave Maria* din *missa romano-catolică*, a aflat o tratare corală pe măsura semnificației lui, în repertoriul liturgic românesc.

Calendarul liturgic al Bisericii Ortodoxe cuprinde numeroase sărbători, rugăciuni și cântări în cinstea Maicii Domnului, fapt care arată rolul ei deosebit în iconomia mântuirii și atenția pe care i-au acordat-o Sfinții Părinți în învățăturile lor [1]. Probabil, tocmai din acest motiv și rugăciunea dedicată Fecioarei Maria din cadrul Liturghiei este un adevărat imn, de regulă de dimensiuni mai desfășurate comparativ cu celelalte creații din ciclul liturgic, în care compozitorii încearcă să creeze pagini de o rară frumusețe și măiestrie componistică, așa cum este și Imnul *Cuvine-se cu adevărat* — Axionul — din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de compozitorul Mihail Berezovschi.

Sursa primară a acestui imn am găsit-o și în notație liniară, la preotul și profesorul Al. Buzera în culegerea sa *Toată suflarea să laude pe Domul* [2, p. 32–34],

## AXIONUL

Repejor

Cu-vi - ne-se cu a - de - vă - rat

să te fe-ri-cim, Năs-că-toa - re de Dum - ne

zeu, cea pu - ru - rea fe-ri-ci - - - tă și

Dar și în notație neumatică în *Liturghierul de strană* semnat chiar de autorul Ion Popescu-Pasărea [3, p. 31–32].

### I. AXION Glas V ѿ па

de I. POPESCU-PASĂREA

Cu vi i i ne se cu u u u a a a de vă ă

rat ă să te fe ri ci - i i im Nă scă toa a a

re de Du um ne e e zeu cea pu u u ru u rea a

fe ri ci i i i tă ă și prea ne vi no va a a

Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este transpus de către compozitorul M. Berezovschi la o secundă mare în sus, adică dintr-un mod de *pa (re)* în *mi minor*. Din punct de vedere sintactic, compozitorul respectă construcția sursei originale, inclusiv amplasarea cadențelor, lungimea stihurilor etc. Spre deosebire de varianta acestui imn pe care o găsim la I. Popescu-Pasărea, unde lipsește structurarea textului melodic în măsuri, compozitorul M. Berezovschi încadrează acest imn în măsuri reglate de metrul binar de 2/4, însă inclusiv accentele textului religios sunt păstrate și construcția frazelor de asemenea. Pe alocuri, melodia capătă unele schimbări de caracter variațional, dând naștere unor varieri melismatice. Pentru a ilustra acest lucru mai elocvent, prezentăm mai jos următoarele fraze:



să te fe-ri-cim, Năs-că-toa - re de Dum - ne -  
 tă și mai - ca Dum-ne - ze - u-lui nos - tru.  
 cît Se - ra-fi - mii,  
 pe Dum-ne-zeu Cu - în - tul ai năs - cut,

sau dacă să urmărim un alt fragment muzical, putem observa următoarele variații ale liniei melodice, atât la nivelul înălțimii sonore, cât și la nivelul ritmului:

zeu, cea pu - ru - rea fe-ri-ci - tă  
 mai cin - sti - tă de-cît He ru vi - mii

Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este scris în *glasul 5 enarmonic* cu scara nu de la *ke (la)*, ci de la *pa (re)*, care se folosește datorită *formeii stihirice*, cu următoarea scară [4; 5]:

|          |           |          |           |          |          |          |          |
|----------|-----------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|
| 13       | 3         | 12       | 12        | 3        | 13       | 12       |          |
| pa<br>re | vu<br>mi# | ga<br>fa | di<br>sol | ke<br>la | zo<br>si | ni<br>do | pa<br>re |

În practica de azi, această scară este folosită diatonic, adică înlăturând sferiturile de ton și folosind numai tonuri și semitonuri, rezultă următoarea scară: *re-mi-fa-sol-la-si-bemol-do-re*. Iar în cazul transunerii la o secundă mare ascendentă, cum avem în armonizarea lui M. Berezovschi, gama trebuie să arate în felul următor: *mi-fa#-sol-la-si-do (becar) -re-mi*.




Un fapt curios pe care l-am descoperit analizând linia melodică în sursa primară și în armonizarea înfăptuită de M. Berezovschi este acela că în varianta pe care am găsit-o în transpunere liniară, în culegerea *Toată suflarea să laude pe Domnul* la Al. Buzera mersul treptat ascendent spre fundamentală modulului, adică tetracordul al doilea ascendent (respectiv de la *ke-zo-ni-pa*, ceea ce ar corespunde sunetelor *la-si-do-re*), include sunetele *zo (si) - ni (do)* alterate, în rezultat apare uneori secunda mare, iar alteori secunda mărită:

să te fe-ri-cim, Nă-s-că-toa - re de Dum - ne -  
prea-ne-vi-no-va - - - tă

Pe când, compozitorul M. Berezovschi utilizează de fiecare dată mersul prin secundă mărită, chiar și acolo unde linia melodică, în notație liniară, apare cu deplasarea prin secundă mare. Respectiv în armonizarea înfăptuită de compozitor, care după cum am menționat, a transpus melodia la o secundă mare în sus, de fiecare dată avem următorul contur melodic: *si-do-re#-mi*, și nu *si-do#-re#-mi*, cum ar fi trebuit dacă avea să respecte întru totul textul monodiei psaltice așa cum arată ea în transcriere liniară, ba chiar mai mult, pentru a arăta că acest procedeu nu apare din greșeală, când sună pentru prima dată acest tetracord ascendent, compozitorul M. Berezovschi chiar indică înaintea notei *do* semnul *becar*, ca nu cumva cântărețul să se lase pradă inerției și să interpreteze *do#* care să formeze ulterior cu *re#* secundă mare și nu mărită așa cum a conceput inițial compozitorul:

fe-ri-cim Nă - scă - toa - re de Du - mne - zelu,

Se pare că totuși M. Berezovschi a avut dreptate atunci când a utilizat de fiecare dată secunda mărită între treptele a VI-a și a VII-a, pentru că anume așa arată linia melodică și în notație neumatică, în *Liturghierul de strană* al compozitorului I. Popescu-Pasărea [3]. Această secundă mărită apare chiar în sursa primară datorită faptului că din punct de vedere modal, acest imn este scris în modul 5 enarmonic, îmbogățit cu *glasul 6 cromatic*. Drept dovadă stau ftoarele modului 6 cromatic, care și dictează mersul melodiei la secunda mărită *si-bemol – do-diez*.

Compozitorul M. Berezovschi utilizează *glasul 6 cu scara cromatică mixtă* în care primul tetracord este diatonic, iar al doilea cromatic. Pentru formarea acestei scări se folosește ftoara diatonică  pe *pa (re)* – care și dictează tetracordul diatonic, iar pentru cel cromatic, ftoarele cromatice  a lui *di (sol)*, sau  a lui *ke (la)* [5]:

9 7 12 12 7 18 3  
 pa vu ga di ke zo ni pa  
 re mi fa sol la si b do# re  
 T

Amintim că scara cromatică a glasului 6 își are începutul de la sunetul *pa (re)* și are două ftoale pe sunetele *pa (re)* și *di (sol)*, cerând continuarea melodiei după scara acestui mod, începând de la sunetele respective:

pa vu ga di ke zo ni pa

În notație psaltică această modulație din glasul 5 enarmonic în glasul 6 cromatic cu *scara mixtă* este indicat prin ftoarele respective:

să te fe ri ci - i i im Nă  
 și prea ne vi no va a a  
 făr de-a se mă na a a re  
 pre Dum ne ze e  
 cea a a a cu a de vă ă rat

În exemplul 3 din cele 5 din mai sus, vedem chiar și mărturia cromatică a glasului 6, și

anume:

Ion Popescu-Pasărea vorbește despre scopurile modulărilor: primul dintre acestea ar fi *de a produce variațiune și frumusețe, înlăturând monotonia ce ar putea rezulta din întrebuințarea aceleiași scări, și al doilea – de a exprima întru câtva ideea textului. Astfel, în muzica bisericească, bucuria, întristarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești câtă să fie exprimate într-un chip deosebit și într-o anumită scară* [6, p. 27].

Privitor la relația muzică-text se conturează *tipul stihiraric* care reprezintă în cântarea bizantină tempoul moderat în mișcare liniștită, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* și *Moderato* din muzica universală. Or, compozitorul M. Berezovschi la începutul Imnului *Cuvine-se cu adevărat* indică anume tempoul *Moderato*. Datorită evoluării într-o viteză moderată a cântării, ritmica acestui imn folosește, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic*. Observăm că în afară de acea secundă mărită menționată mai sus, compozitorul mai adaugă și unele melisme suplimentare.

Conform definiției glasului 5, cadența perfectă și finală trebuie să fie pe *pa (re)*, în cazul nostru datorită transpoziției avem cadența perfectă și finală pe *vu (mi)*. Cadența imperfectă poate fi pe *di (sol)* și pe *ke (la)*. În armonizarea lui M. Berezovschi, cadențele imperfecte sună preponderent pe *vu (mi)* și *zo (si)*, conform intervalului transunerii:

Moderato Glas 5.

Cu - vi ne - se cu a - de - vă - rat

cu - vi - ne - se

fe - ri - cim Nă - scă - toa - re de Du - mne - zeu,

În procesul de analiză a acestei creații, am observat că compozitorul are o formulă de cadențare căreia îi dă preferință și care apare aproape la sfârșitul fiecărui stih:

Du - mne - zeu,

no - stru

*dim rit*

- fi - mii,

ai nă - s - cut,



La Ion Popescu-Pasărea, aceste cadențe au următoarea formulă neumatică, care apare de fiecare dată neschimbată, după cum putem observa mai jos:

Observăm în această formulă cadențială, dar și pe parcursul întregului imn prezența *ftoralei agem* ce se scrie pe sunetele *zo ifes (si-bemol)* și *ga (fa)*, cerând continuarea melodiei după scara modală cu același nume (*agem*) utilizată în modurile enarmonice 3 și 7.

Dorim să atragem atenția și asupra faptului că compozitorul M. Berezovschi armonizează de fiecare dată acea formulă cadențială aproape neschimbată, păstrând aceleași funcții: t6/4–S6 — urmată de turația de trecere t–D6/4–t6, după care D4/3 ce se rezolvă în trisonul tonicii, iar alteori întrebuițează următoarea armonizare: t6–D4/3–t–D6/4–t6–D4/3–t, care reprezintă de fapt un șir de 3 turații legate prin câte un acord comun.

În afară de mărturii și ftoale principale, mai întâlnim pe parcursul acestui imn, deseori următorul semn:  $\sigma$  care este de fapt o ftoară secundară și ridică sunetul deasupra sau dedesubtul căruia este amplasat cu un semiton. Așadar, în muzica psaltică, acest semn este de fapt echivalentul semnului *diez* din muzica universală.

Referitor la armonizarea înfăptuită de M. Berezovschi observăm că aproape fiecărui sunet al melodiei îi corespunde un nou acord, deci o altă funcție. Se mai întâlnesc și unele inflexiuni, de obicei în tonalitatea subdominantei. Compozitorul utilizează, pe lângă inflexiuni, și turații de trecere, cadențe întrerupte, dar în general armonizarea este destul de simplă, însă caracterizată printr-o sonoritate deosebită, care nu face să se simtă necesitatea unor armonii mai complicate.

În armonizarea pe care o înfăptuiește M. Berezovschi mai utilizează și divizări ale vocilor, în special în momentele culminante, cum ar fi și mai slăvită...unde avem divizarea partidelor sopranelor și tenorilor, care mai apoi cântă cu dublarea melodiei la sextă:



Îmbogățirea facturii de tip concertistic, prin diviziuni ale vocilor reduce cercul colectivelor corale care ar fi capabile să interpreteze o astfel de lucrare, ceea ce înseamnă că creația a fost concepută inițial anume pentru a fi interpretată de un cor profesionist.

Paleta dinamică a acestui imn cuprinde nuanțe de la *pp* și până la *f*. Observăm lipsa unor nuanțe de *ff*, sau *sforzando*, care nu s-ar fi încadrat în context și nu ar fi fost corespunzătoare textului liturgic și interpretării în biserică, unde orice excese sunt evitate pentru a nu sustrage credincioșii din starea de rugăciune și evlavie în care ar trebui să fie. Or, cântările religioase au anume funcția de a-i ajuta pe credincioși să se roage și să cultive acea stare de pietate.

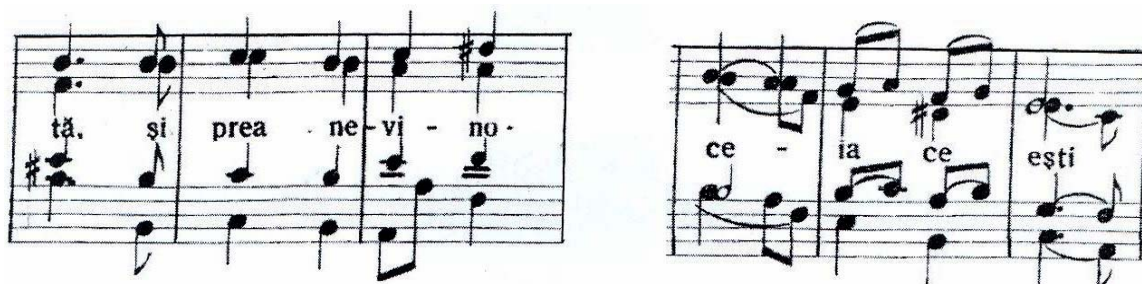
Pe alocuri compozitorul utilizează și procedee polifonice. Chiar în debutul acestui imn avem o imitație ritmică. Imnul se începe la unison de către vocile feminine — soprano și alto, iar mai apoi unisonul trece în interval de sextă (îndrăgit de compozitor și frecvent utilizat în armonizările sale), ca mai apoi cele două partide vocale feminine să prelungească mersul melodic ca în oglindă. Partidele vocale bărbățești intră la un interval de o măsură respectând plasarea temporală a textului melodic, adică ca și soprano cu alto care au intrat cu anacruză, la fel și vocile bărbățești intră cu anacruză, deja către măsura întâi după cum dictează pasul imitației:

 A musical score snippet for a vocal part. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato" and the mode is "Glas 5.". The lyrics are: "Cu - vi - ne - se cu a - de - vă - rat". The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are dynamic markings like *p*.

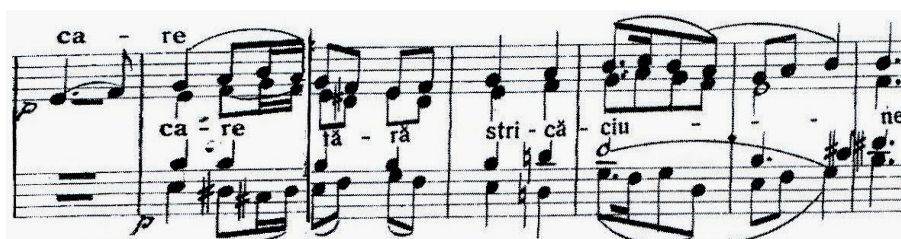
Intrarea alternativă a vocilor feminine apoi a celor masculine prezintă în sine un procedeu polifonic de înviorare a facturii chiar și în lipsa imitației severe. Am observat și faptul că compozitorul utilizează deseori mersul vocilor ca în oglindă, la fel un procedeu polifonic, dar care se încadrează în structura acordurilor. Tot curios este și faptul că intrarea celor două perechi de voci respectă regulile unui răspuns tonal, când fundamentală dominantă din *propostă* este înlocuită în *rispostă* cu treapta I.

În momentul în care se cântă stihul *...și prea nevinovată* tot corul cântă în unison ocupând limita a două octave. Același procedeu îl întâlnim și în armonizarea textului *ceia ce*

ești... sau **fără de asemănare**... unde din nou avem la începutul acestei fraze cântarea pe aceeași notă la o octavă sau două, după care urmează o factură acordică plină.



Procedul imitativ pe care l-am întâlnit chiar la începutul imnului îl întâlnim și momentul *care fără stricăciune*... unde începe mai întâi partida sopranelor, cărora le urmează și celelalte voci ale corului, repetând și textul liturgic, iar altistele repetând chiar și începutul melodiei, care însă este modificat ritmic:



Imnul *Cuvine-se cu adevărat* este compus într-o tehnică deosebită și anume *tehnica combinatorică*, pe care am ilustrat-o sub forma unei scheme pentru o imagine mai clară a acestui aspect.

Repejor

Coda

În concluzie, dorim să menționăm faptul că compozitorul Mihail Berezovschi a reușit să pătrundă foarte iscusit substratul armonic al liniilor melodice de sorginte bizantină și a pus în valoare tocmai particularitățile specifice ale glasurilor bisericești — în special ale glasului al V-lea enarmonic, îmbogățit și cu alte scări, reușind astfel să creeze niște pagini de o veritabilă frumusețe și rafinament.

Axionul *Cuvine-se cu adevărat* scris în glasul 5, alături de celelalte Axioane – duminicale și praznicale, semnate de M. Berezovschi — sunt unele dintre cele mai frumoase imnuri corale liturgice, care constituie atât un patrimoniu de muzică sacră națională cât și un model de urmat în continuarea școlii românești de muzică corală bisericească.

Considerăm că studiul nostru are semnificație teoretică, reieșind din contextul bizantin, dar și valoare practică, aplicativă, întrucât rezultatele cercetării noastre pot fi utilizate în cursuri didactice precum: Paleografie muzicală; Istoria muzicii universale; Istoria cântării bisericești ortodoxe; Istoria muzicii corale etc.

### Referințe bibliografice

1. TIMARU, V. Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică: Seminarul internațional de Imnologie. **In: Studii de Imnologie** [online]. Timișoara, 2005 [citat 28 oct. 2011]. Disponibil pe Internet: <[http://hymnology.ro/arhiva/lucrari/2004/timaru\\_ro.php](http://hymnology.ro/arhiva/lucrari/2004/timaru_ro.php)>.
2. BUZERA, A. *Toată suflarea să laude pe Domnu: Cântări bisericești. Priesne și Imnuri religioase. Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. POPESCU-PASĂREA, I. *Liturghier de strană*. Argeș: Editura Episcopiei Argeșului, 1991.
4. LUNGU, N.; COSTEA, Gr.; CROITORU, I. *Gramatica muzicii psaltice studiu comparativ cu notația liniară*. Ed. a 2-a. București: Editura Inst. Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1969.
5. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
6. POPESCU-PASĂREA, I. *Principii de muzică bisericească-orientală*. București: Tipografia Cărților Bisericești, 1939.



## VIII. Portrete de creație

### НИКОЛАЙ ЧОЛАК: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

NICOLAI CIOLAC: SCHIȚE DE PORTRET DE CREAȚIE

NICOLAI CIOLAC: TOUCHES TO THE CREATION PORTRAIT

**ЛАРИСА БАЛАБАН,**

конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения  
Академии музыки, театра и изобразительных искусств

*Acest articol este dedicat maestrului Nicolai Ciolac,— unul dintre cei mai activi muzicieni contemporani din Republica Moldova, care combină în sine talentul de dirijor, compozitor și profesor. Cunoștințele acumulate în cadrul școlii dirijorale în clasa eminenților profesori L. Axionova, B. Milutin, I. Alterman, E. Kudreavțeva ș.a., N. Ciolac le-a dezvoltat în practica sa interpretativă și în activitatea pedagogică. Fiind șef de catedră la Institutul Pedagogic din Izmail și la АМТАР, N. Ciolac a educat o pleiadă impresionantă de discipoli nu doar numeric (circa 160), ci și din punctul de vedere al calităților profesionale, fiind de asemenea și autorul mai multor creații bisericești pentru diverse componente corale și de lucrări pentru voce, pian, orgă, violoncel, etc.*

**Cuvinte-cheie:** Nicolai Ciolac, compozitori, dirijori, pedagogi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, muzică religioasă națională, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii religioase, liturghie, priveghere, vecernie, utrenie, concert religios, creații vocale, pentru pian, pentru violoncel.

*This article is devoted to Nicolai Ciolac who is one of the most active contemporary musicians of the Republic of Moldova. He is a vivid example of a successful and talented combination of a conductor, a composer and a pedagogue. He studied conducting with such eminent musicians as L. Axionova, B. Milyutin, I. Alterman, E. Kudryavtseva and others. The article describes N. Ciolac's becoming a conductor. In his performing and teaching activity N. Ciolac has developed and deepened the learned principles of conducting. He is characterized by his large experience as a conductor of choirs and orchestras. He had been a chair head at the Pedagogical Institute in Ismail, a chair head at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts for 15 years and a pedagogue at the Academy for 41 years. The list of this pedagogue's alumni is impressive not for its number only (which is over 160) but also for its representatives. N. Ciolac is the author of church music, secular works for variously-structured choirs, music for voice, piano, organ, cello, etc.*

**Keywords:** Nicolai Ciolac, composer, conductors, teachers from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral creation, genres of religious music, contemporary spiritual music, national religious music, spiritual choral music, spiritual music performance, Liturgy, Night service, Vespers, Matins, Spiritual Concert, pieces for voice, piano, cello.

Николай Михайлович Чолак — один из известных современных музыкантов Республики Молдова, соединивший в себе таланты дирижера, композитора и педагога. Родился 22.05.1946 г. в городе Измаил в семье потомственного музыканта Михаила Виссарионовича Чолака<sup>1</sup>. Музыка обучался в Измаильской музыкальной школе (1953–60

<sup>1</sup> М.В. Чолак (1921–1999 гг.) — дирижер, композитор и педагог, внесший заметный вклад в развитие музыкальной жизни города Измаила. Преподавал в музыкальной и общеобразовательной школах, работал концертмейстером и художественным руководителем городского Дома культуры, а также различных клубов Измаила, где вел хоры, ансамбли, вокальные кружки. Созданному им в 1987 году хору ветеранов войны и труда Дома культуры имени Шевченко, которым он управлял более 10 лет, присвоено в 1991 г. звание «народный». Заслуженный работник культуры, неоднократный лауреат фестивалей и смотров художественной самодеятельности, *Отличник культуры СССР*. Написал более 200 произведений в содружестве с измаильскими поэтами.

гг.), Одесском музыкальном училище (1960–64 гг.), затем в Кишиневском Государственном Институте Искусств имени Г. Музическу (1965–71 гг.), после чего закончил аспирантуру Ленинградской Государственной Консерватории им. Н.А. Римского Корсакова (1972–75 гг.). Стажировался как дирижер в московских (1985) и одесском музыкальных ВУЗах (1988) [1].

Учился по классу дирижирования у таких именитых музыкантов, как профессора Л. Аксенова, Б. Милютин, И. Альтерман, Е. Кудрявцева. Но одним из первых педагогов, оказавших влияние на формирование его как исполнителя, был Гринченко Алексей Корнеевич — преподаватель баяна<sup>2</sup>, дирижер оркестра Измаильской музыкальной школы, по словам Н. Чолака, «большой музыкант, педагог и личность очень достойная»<sup>3</sup>. Он помог ученику ощутить не только эмоциональную сторону музыки, но и воспринимать, исполнять ее как живую. Приучив к ней относиться как к живому явлению, открыл и некоторые закономерности дешифровки, озвучивания текста для правильного видения музыкального образа и прочтения информационного сообщения авторского текста.

Желтиков Вадим Федорович<sup>4</sup> — преподаватель баяна Одесского музыкального училища и консерватории, «разбудив» познавательную активность своего питомца, добился высоких результатов: на первом году обучения в училище Николай играл программу старших курсов. Педагог сформировал стойкую творческую любознательность, приучил посещать оперный театр, филармонии, концерты в консерватории, уделять внимание произведениям искусства.

Интерес к дирижерскому искусству проявился в училище, где Николай занимался оркестром как народник и где среди любимых предметов были хороведение и хор. Преподававшие там Константин Пигров<sup>5</sup> и Дмитрий Загребский<sup>6</sup> произвели неизгладимое впечатление на молодого музыканта. Наблюдая К.К. Пигрова в работе, он перенял у мастера хорового искусства первые навыки работы с хором, приобрел необходимые

<sup>2</sup> Двое из трех братьев Чолак — Николай и Александр — окончили музыкальную школу как баянисты, Владимир — как пианист.

<sup>3</sup> Здесь далее ссылки на высказывания композитора приводятся на основании бесед автора статьи с Н. Чолаком.

<sup>4</sup> В настоящее время В. Желтиков проживает в Америке, где руководит оркестром. В числе своих известных учеников он называет и Николая Чолака.

<sup>5</sup> Константин Пигров (1876–1962 гг.) — один из ведущих хоровых дирижеров Советского Союза. Основатель и руководитель многих хоровых коллективов: любительских, церковных, учебных, в том числе студенческого хора Одесской консерватории (1944–62), хоровой капеллы *Дойна* (1936–40), а также инициатор создания и заведующий кафедрой хорового дирижирования Одесской консерватории (1936–62), где преподавал в период с 1920–30 и с 1936–62 гг. Среди его учеников - А. Авдиевский, М. Гринишин, Е. Дущенко, Д. Загребский, Г. Косинский, В. Шип.

<sup>6</sup> Дмитрий Загребский (1924–1987 гг.) — один из лучших учеников К.К. Пигрова. Художественный руководитель и главный дирижер хоровой капеллы Одесской филармонии (1949–53), главный хормейстер Одесского театра оперы и балета (с 1955–87), руководитель студенческого хора. Профессор Одесской консерватории. Среди его учеников известные хормейстеры (П. Горохов, С. Дорогой, В. Киосе, В. Иконник, В. Толканев, Г. Лиознов, Е. Кухарец, В. Газинский, С. Кржановский, Л. Бутенко и др.).

знания, прочувствовал особенности работы над хоровым строем, подметив важную роль вокально-хоровых упражнений и чистого интонирования интервалов, в частности, важнейшее значение интонирования секунд в работе над хоровым строем. Благодаря Д. Загрецкому, Н. Чолак открыл для себя понятие воли как профессионального качества хорового дирижера, отметил специфику его волевого взаимодействия с хоровым коллективом — качества, присущего характеру и поведению всех выдающихся мастеров искусства управления хором<sup>7</sup>. Госэкзамен Н.Чолак сдавал как баянист и как дирижер-народник со сводным оркестром музучилища и консерватории. На 4-м курсе при подготовке госпрограммы В.В. Касьянов<sup>8</sup> — педагог, ведущий оркестр и преподаватель дирижирования Николая, — ставил его в пример студентам консерватории. Руководитель оркестра почувствовал дирижерские задатки у студента.

По окончании Одесского музыкального училища, проработав год по полученному направлению в измаильской музыкальной школе, Н.Чолак готовился к поступлению в один из московских ВУЗов по специальности «дирижер военного оркестра». Но педагог Измаильского пединститута Анатолий Михайлович Манойлов, с которым Чолак был хорошо знаком<sup>9</sup>, представил его Л.В. Аксеновой. Она пригласила Николая обучаться на хоровом отделении Кишиневского Института Искусств. Так Н.Чолак становится студентом класса Л.В. Аксеновой.

Выдающийся хоровой дирижер и педагог Л.В. Аксенова также отметила незаурядные способности студента<sup>10</sup>. «Лидия Валерьяновна заложила все основы уникальной техники, разработанной ею, воспитала дирижерскую волю, трудолюбие, самокритику», — отмечает Н. Чолак. Школа Аксеновой — это не дирижирование, жидущееся только на интуиции. Напротив, это детальная отработка всех элементов жеста, рационально построенная, научно обоснованная система, где каждый элемент

---

<sup>7</sup> «...Мануальная техника была только как бы продолжением гипнотически притягивающих глаз, где необычно темная радужная оболочка сливалась со зрачком, и он, многократно увеличенный, втягивал в себя, как "черная дыра", дематериализуя твоё личностное "я" и подчиняя нечеловечески мощному волевому потоку», — так в своих воспоминаниях один из воспитанников Загрецкого описывает волевое воздействие мастера на хористов, отмечая мощное волевое начало Дмитрия Станиславовича [2; с. 131].

<sup>8</sup> Касьянов Владимир Васильевич — профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Одесской консерватории.

<sup>9</sup> А.М. Манойлов — выпускник Кишиневской консерватории, дирижер, один из музыкально-хоровых деятелей Измаила, работал заведующим музыкальной кафедры Измаильского пединститута, руководил городскими хорами и студенческими коллективами института.

<sup>10</sup> «Целая плеяда таких учеников, которые могли влюбленно трудиться, фанатически отдаваться делу, за эти годы выросла в моем классе. [...] Главным для нас было - единство в творчестве и самоотверженность. [...] Я припоминаю случай, когда своему ученику [...] Николаю Чолак задала выучить наизусть в понедельник сцену из *Отелло* в 45 страниц. В четверг он знал ее досконально», — рассказывает Л.В. Аксенова [3; с. 6].

осмыслен и связан с выполнением поставленной задачи<sup>11</sup>. В основе выработки определенных элементов техники — точно разработанные, специально подобранные индивидуальные упражнения для каждого студента.

Н. Чолак имел возможность совершенствоваться и получать необходимые профессиональные навыки у наследницы лучших русских дирижерско-хоровых традиций. Как дирижер, Л. Аксёнова — ученица прославленных педагогов: С.Л. Ратнера и Н.Ф. Маслова<sup>12</sup>. Переняв мастерство своих педагогов по дирижированию, она фактически впитала в себя опыт нескольких поколений исполнителей — лучших представителей Московской и Петербургской консерваторий и затем, на протяжении уже более 60-ти лет, умело передает его своим ученикам.

Занимаясь в классе профессора Аксеновой, Н. Чолак с 3-го курса стал посещать факультативный курс симфонического дирижирования Б.С. Милютин<sup>13</sup>, с 4-го курса — оперно-симфонического дирижирования И.М. Альтермана<sup>14</sup>, — видных представителей всемирно известной петербургской дирижерской школы. Профессора Милютин и Альтерман, будучи учениками Н.А. Малько, А.В. Гаука и И.А. Мусина, получили ту же школу, что и Аксенова по линии симфонического дирижирования.

«Профессор Милютин помог мне в приобретении особых навыков симфонического дирижирования, заложил вкус к симфонической литературе, музыкальному анализу творчества симфонического дирижера... С Альтерманом прошел азы оперного дирижирования. Он умел создавать с певцами особый художественный образ, убедительный, живой. Заставлял певцов мыслить категориями осмысленного пения. С Исаем Моисеевичем прошел хорошую выучку — особенности управления оперой, балетом, под его наблюдением вкусил красоту музыкально-сценического искусства...», — вспоминает Николай Михайлович.

<sup>11</sup> «На каждый урок шел как на праздник. На уроке как на концерте — выступление... Лидия Валерьяновна не прощала ни одного пустого взгляда, жеста. «Вытаскивала» все, что можно хорошее... Следующий урок должен быть лучше предыдущего. Старался понимать ее с полуслова», — вспоминает Николай Михайлович.

<sup>12</sup> «Родословная» по линии симфонического дирижирования, исходящая от Ратнера, включает в себя имена И.А. Мусина, Н.А. Малько, А.В. Гаука, Н.Н. Черепнина, а также Н.А. Римского-Корсакого. В области хорового дирижирования Аксеновская «генеалогия» вновь восходит к композитору Н.А. Римскому-Корсакову и его ученикам - К.Ю. Давыдову, М.М. Ипполитову-Иванову, П.Г. Чеснокову и Н.Ф. Маслову.

<sup>13</sup> Борис Семенович Милютин (1905–1993 гг.) — ученик Н.А. Малько, А.В. Гаука, И.А. Мусина. Работал в Молдове главным дирижёром и художественным руководителем Государственного симфонического оркестра (1936–1953), главным дирижёром Национального театра оперы и балета (1961–62), с 40-х годов преподавал в Молдавской Государственной консерватории им. Г. Музическу на кафедре оперной подготовки, вел также класс симфонического дирижирования. Доцент (1950), профессор (1968).

<sup>14</sup> Исай Моисеевич Альтерман (1910–1985 гг.) — ученик А.В. Гаука. В периоды с 1958–61 и с 1969–85 гг. — главный дирижёр Кишинёвского театра оперы и балета, преподаватель Кишинёвского института искусств им. Музическу (вел класс дирижирования и оперной подготовки).

Н. Чолак продолжил дирижерское образование в аспирантуре Ленинградской консерватории в классе хорового дирижера Елизаветы Петровны Кудрявцевой-Муриной<sup>15</sup>. Один из лучших педагогов Советского Союза, создатель собственной дирижёрско-хормейстерской школы, воспитавшая многих известных музыкантов, Елизавета Петровна, по словам Николая Михайловича, «научила абстрагироваться в работе над сочинениями разных стилей, направлений, заставляя широко мыслить. Особенное внимание уделяя содержанию, художественным образам, она работала над драматургией произведений в целом, раскрывала его стилистические особенности, и очень правдиво, эмоционально передавала их жестом. Самый холодный студент в той или иной степени преображался».

Аспирант должен был заниматься со студентами всех курсов Ленинградской консерватории публично. По прошествии многих лет Елизавета Петровна использовала этот же метод открытых уроков: «В моем классе в консерватории одни мальчишки — удалцы, интересные, любознательные. Много играем музыки. Занимаюсь в присутствии всего класса студентов и аспирантов, урок — для всех», — писала она в одном из сохранившихся писем Н. Чолаку, с которым ее связывала многолетняя дружба. Неизменное творческое горение, «...целеустремленность, жажда к познанию и упорный труд» Е. Кудрявцева считала залогом успеха музыканта<sup>16</sup>.

По суждению Николая Михайловича, у профессоров Л. Аксеновой и Е. Кудрявцевой много общего: понимание ими сущности своей профессии и умение оценить накопленный опыт предыдущих поколений дирижеров; объединяет их и владение глубокими знаниями хоровой, симфонической музыки разных стран, эпох, стилей и направлений; они — образцы неутомимого энтузиазма и строжайшей профессиональной требовательности наряду с доброжелательностью к студентам, участием, заботой о них.

Основы полученной дирижерской школы Н. Чолак умело развил в своей исполнительской и педагогической деятельности. Его характеризуют стремление к бережному сохранению лучших традиций, сложившихся в дирижерском искусстве, богатый

---

<sup>15</sup> Е.П. Кудрявцева-Мурина (1914-2004 гг.) — ученица М.Г. Климова (выпускника класса дирижирования Н.Н. Черепнина и А.А. Егорова — ученика Н. С. Кленовского, Е. С. Азеева). В 1931–61 гг. — дирижёр (в 1935–36, 41–44 и 53–55 гг. — главный дирижёр) Ленинградской академической капеллы, где проработала свыше 30 лет. Организатор (1958) и художественный руководитель (в течение 45 лет) Академического хора любителей пения Хорового общества и общевузовского хора консерватории. С 1947 по 2004 гг. — преподаватель Ленинградской консерватории. Первая женщина-дирижер профессионального хора в России. Народная артистка России, профессор Санкт-Петербургской консерватории, академик Петровской академии, академик Эстонской академии музыки, лауреат первой премии в области искусства мэра Санкт-Петербурга. Сотрудничала со многими выдающимися композиторами и дирижёрами XX века (Е.А. Мравинским, С.С. Прокофьевым, Д.Д. Шостаковичем, Э.Б. Бриттеном, В.А. Гаврилиным и др.).

<sup>16</sup> Цитируется письмо, написанное Е. Кудрявцевой в 1974 году и адресованное Н. Чолаку.

практический опыт. Н. Чолак работал дирижером-ассистентом Национального театра оперы и балета Республики Молдова<sup>17</sup>, дирижером-хормейстером академической хоровой капеллы *Дойна*<sup>18</sup>, руководил студенческими хорами Института Искусств, затем Университета Искусств<sup>19</sup>, основатель и руководитель хора Молдавского музыкально-хорового общества<sup>20</sup>, работал и регентом Измаильского Кафедрального Покровского собора<sup>21</sup>.

Педагогическая деятельность Николая Михайловича осуществлялась в таких образовательных учреждениях, как музыкальная школа (1964-65) и пединститут Измаила (1992-93), и с 1971 года, уже 41 год, в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств (называвшейся ранее Институтом Искусств, Консерваторией, Университетом Искусств). В настоящее время — и.о. профессора АМГИИ. Список его выпускников внушительен не только своим числом (свыше 160), но и составом<sup>22</sup>. Всех их объединяет любовь и огромное уважение к учителю — человеку огромной эрудиции, разносторонних способностей и отточенного профессионального мастерства, высокой интеллигентности, всегда излучающего внутренний свет и доброту, заряжающего всех неуемной жадной познания и восторженностью по отношению к музыке, к хоровому искусству, человека на редкость честного как с окружающими, так и с самим собой.

<sup>17</sup> В 1969–71 гг. Н. Чолак дирижировал театральными спектаклями Оперного театра. Был прикреплен к следующим постановкам: балет *Жизель* Адольфа Адана, оперы *Запорожец за Дунаем* Семена Гулак-Артемовского, *Царская невеста* Николая Римского-Корсакова, *Героическая баллада* Алексея Стырчи и др., и, будучи задействован в них, принимал участие в концертах и гастроях театра.

<sup>18</sup> В капелле *Дойна* Н. Чолак проработал пять лет (1973–77 гг.). Овладел всем репертуаром *Дойны* наизусть, который исполнялся на гастролях по всему бывшему Союзу, в том числе дирижировал и в Ленинградской консерватории, принимал участие в правительственных концертах. Выступал с симфоническим оркестром Госфилармонии.

<sup>19</sup> Руководя хором стационара в течение 15 лет, постоянно выступает с ним в филармонии и других концертных залах города, в учебных заведениях, культпросветучреждениях, по телевидению. Высокое исполнительское мастерство коллектива отмечено многочисленными грамотами.

<sup>20</sup> По просьбе Тамары Чебан Николай Михайлович организовал хор музыкально-хорового общества (1979). Вначале это был женский хор *Мелодия*. Затем он был реорганизован в смешанный *Лучафэрул*. Коллектив награжден многочисленными грамотами и дипломами (1979–81 гг.).

<sup>21</sup> Спустя годы (1992) возродил хор Покровского кафедрального собора, где в 1866–74 гг. служил регентом Гавриил Музическу.

<sup>22</sup> Среди выпускников Н. Чолака: Бинёва Л. — ст. преп. КГПУ им. Иона Крянгэ, руководитель народного хора ВУЗа, лауреат Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества; Скрибкару Г. — преп. Педагогического училища им. А. Матеевича, лауреат Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества; Терещук Р. — доктор, доцент КГПУ им. Иона Крянгэ; Мурзаков Г. — заслуженный работник культуры МССР, руководитель хорового коллектива с. Твардица; Раду М. — Мастер искусств, кавалер ордена Знак почёта, руководитель хора с. Садово; Собецкая Т. — преп. школы искусств имени А. Стырчи, руководитель хора; Жиян А. — зав. кафедрой Педагогического колледжа им. Александру чел Бун, Кэлэрэш, руководитель хора, лауреат Международных конкурсов; Рачило А. — директор муз. школы, дирижер хора; Бакова М. — преп. школы искусств им. В. Полякова, лауреат Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества; Головки М. — руководитель украинского этнографического ансамбля *Кольори*, лауреат республиканских конкурсов; Бостан Т. — преп. Теоретического лицея В. Василэке, руководитель детского хора, лауреат республиканских конкурсов; Граур Т. — регент Кафедрального собора Рождества Христова, Кишинэу, регент Дивеевского монастыря; Павлинчук А — ст преп. АМГИИ; Солинская Л. — преп. муз. колледжа им. Шт. Няги, регент храма св. Илии пророка; Гончарук М. — зав. муз. отделом лицея им. М. Березовского и др.

Говоря об обучении и воспитании, Н. Чолак отмечает: «Все, что взял от своих преподавателей, стараюсь передать студентам. Главный принцип: не уронить профессиональные и нравственные позиции моих учителей» С этим утверждением мастера перекликается ранее высказанное мнение музыковеда С. Пожара: «Чолак взял на себя миссию некоего связующего звена между поколениями, носителя того профессионализма и интеллигентности, высокой духовности, какими обладали старые мастера» [4; с.6].

Возглавляемая им кафедра Измаильского пединститута (1992–93 гг.) и в течение 14-ти лет (с 1974 года) кафедра Института Искусств им. Г. Музическу (тогда кафедра хорового дирижирования факультета КПР, затем название кафедры периодически менялось), многим дала толчок в педагогической и дирижерской карьере. По приглашению Н. Чолака здесь трудились и начинали свою педагогическую и дирижерскую карьеру известные хормейстеры: Могила Александр (в будущем главный хормейстер Оперного театра, Мастер искусств Республики Молдова), Болдурат Валентина (получившая затем звание Мастер искусств), Галеску Вероника (позднее была избрана деканом факультета), Тудор Згуряну (которому впоследствии Н. Чолак передал заведование кафедрой), Енаке Евгения и др. В этот период здесь преподавали Лидия Аксенова, Анна Юшкевич, Ефим Богдановский (который, перейдя с другой кафедры, трудился здесь 10 лет), Василий Кондря, Валентин Будилевский, Ион Попеску (основатель этой кафедры) и др. Николай Чолак приглашал перспективных и лучших музыкантов Молдовы, здесь трудились маститые педагоги, хормейстеры, оставившие заметный след в музыкальном искусстве Молдовы, что положительно сказалось на качестве работы кафедры [5].

Научно-методическая деятельность Н. Чолака, связанная с вопросами совершенствования учебного процесса и преподавания дирижерско-хоровых дисциплин, с разработкой дидактических принципов по формированию профессиональных навыков дирижера, а также с практической работой с хором, выходит за рамки ВУЗа. Являясь автором огромного количества методических работ, он регулярно участвовал во всесоюзных и республиканских научно-практических конференциях, семинарах, проводил постоянные консультации для руководителей хоровых коллективов республики.

Хоровая музыка является важной частью и его композиторского наследия<sup>23</sup>. Н. Чолак является композитором, который обладает развитой вокально-хоровой

---

<sup>23</sup> В интервью проф. Т. Згуряну с Н. Чолаком по случаю юбилея последнего затронуты различные аспекты композиторской и педагогической деятельности юбиляра [6].

интуицией, пониманием природы и выразительных возможностей певческого голоса. Его хоровые произведения отмечены благородством и экспрессивностью вокального звучания. Глубокие по содержанию, они демонстрируют требовательное отношение автора к поэтическому тексту, который у него является основополагающим художественным элементом, проецируемым на фактуру, форму, динамику. Предпочтение отдает смешанным хорам а капелла.

Это хоры гимнического характера (*Trăiască Universitate*, 2000 и др.); насыщенные антивоенным пафосом (*Ostașul* на сл. П. Крученюка, 1982; *Баллада о войне и мире* на сл. Н. Чолака, 1985); тонкие, нежно очерченные лирические миниатюры (*Вокализ*, 1980; *Cântec de leagăn* на сл. Г. Виеру, 1987; *Песнь любви* на сл. Н. Чолака, 1995; *Meditație lirică* на сл. Н. Чолака, 2012); философские размышления о смысле жизни (*Время*, 1977; *Птицы на ладонях* на сл. А. Пидсухи, 1977); задорный, оптимистичный хор *О комсомоле* на сл. Н. Чолака, 1978; миниатюры, передающие образы природы (*Дай мне, земля* на сл. А. Пидсухи, 1977; *Радость весны* на сл. Н. Чолака, 1995); народный героический эпос (*Cântec despre Codreanu*, 1982); 2 хора на стихи А.С. Пушкина<sup>24</sup> (*Кто, волны, вас остановил*, 1995; *Восстань, боязливый*, 1999); сочинения религиозной тематики и др.

Каждое произведение связано с определенными мировоззренческими идеями композитора. Кажущиеся противоречия автор объясняет «восхождением». Несмотря на то, что тематика хоровых миниатюр композитора разнообразна, Н. Чолак считает себя церковным композитором. По словам композитора «мировоззрение меняется, а идеалы остаются. В светской музыке надолго не остановился, т.к. светский мир не доставлял духовного удовлетворения. Влекло возвышенное, горнее... Понял, что христианство, духовная музыка — путь спасительный для себя и окружающих, и теперь имею согласие с самим собой». Особый интерес композитора к духовному, стремлении через музыку донести высшие истины отражают и названия некоторых публикаций об Н. Чолаке: *К себе — через храм*, *Хвалите Имя Господне*, *Душа храма*, *Благослови, душа моя...*, *Духовная потребность*, *Духовность и музыка*, *К вечным ценностям*, *Всенощное великих дней*, *Небесная музыка*, *Блаженны кроткие духом*, *Лейтмотив восхваления неба*, *или тень будущего и др.* [7–19].

<sup>24</sup> В 1823 г., находясь в южной ссылке, в Одессе, А. Пушкин написал стихотворение *Кто, волны, вас остановил*, отражающее его политические взгляды. *Восстань, боязливый* — седьмая часть из поэмы *Подражания Корану*, написанная А. Пушкиным в 1824 г. Приблизился поэт к миру Ислама во время его путешествия по Северному Кавказу, Крыму и Бессарабии. Интерес композитора к этим произведениям проявился в силу того, что они были написаны Пушкиным во время южной ссылки, т.к. Южная Бессарабия (Измаильщина) послужила ссылкой и для предков композитора по линии матери, представительницы Черниговской ветви династии Рюриковичей.



Любовь к Богу проявилась и воплотилась в церковной музыке. Наиболее крупные церковные произведения Н. Чолака - *Литургия*, изданная в 2001 году и *Всенощное бдение*, увидевшее свет в 2005 году. Отдельным сборником под названием *Immuri bisericești* изданы в 2008 году 15 из 16-ти его хоровых концертов. В 2010 году опубликовано произведение религиозно-хоровой тематики: лирико-философская кантата для солиста баритона, хора и фортепиано *Строфы из поэмы Иоанн Дамаскин*.

*Литургия* для смешанного хора Н. Чолака посвящена 2000-летию рождения Иисуса Христа. Сам композитор говорит: «Внутренне готовился к празднованию 2000-летия рождества Христова, — так родилась мысль о написании *Литургии*. Хотелось по-своему восславить Христа – Спасителя мира...». Большое торжество церковного календаря обусловило гимническую направленность *Литургии*, а концептуальность посвящения явилась определяющей для торжественного предназначения ее ходу праздничного богослужения. Тридцать частей песнопений для хора а cappella образовали объемный цикл на тексты библейских псалмов. Композитор замечает: «В *Литургии* все части обязательны в процессе богослужения. Для церковного служения она и была прежде всего написана. Поэтому в моей версии *Литургии* количество частей максимально». Регламентация следования частей подчинена ходу ведения богослужения.

Единство всех частей цикла обусловлено самобытным ощущением церковной поэзии, внутренним творческим процессом композитора, тонко следующего восточно-христианской традиции музыкального прочтения вечных истин, но не обремененного ортодоксальным консерватизмом.

Отказавшись от литургических первоисточников, структурная роль которых велика, композитор обрел большую свободу трактовки канонических молитв. Личностное ощущение композитором музыкальности звучания церковных текстов совпало с интонационной природой русских культовых и народно-песенных истоков, а в отдельных фрагментах *Литургии* присутствуют молдавские национальные мотивы. *Литургия* Николая Чолака, при всей своей эмоциональной насыщенности и художественной выразительности, по музыкальному стилю и языку, тем не менее, не выходит за рамки богослужебных требований, соответствует канонам написания церковной православной музыки.

*Всенощное бдение* для смешанного хора Николая Чолака включает песнопения двух служб — вечерни и утрени. Наполненные смиренным духом покаяния, песнопения *Вечерни* Н. Чолака иллюстрируют самоотречение и, в то же самое время, непоколебимость веры. Автор в представленных здесь церковных песнопениях признает необходимость

беспрестанного стремления к небесам. *Утренняя* Чолака по характеру включенных в нее песнопений— служба хвалебно-славословная, служба радостного подвига.

В состав *Всенощного бдения* композитор включил отдельные песнопения, которые создавались им на протяжении нескольких лет (2000–2003) и изначально не были задуманы как части цикла. Позднее, в 2005 г. они были включены в состав *Всенощного бдения*. Это такие обязательные для служб вечерни и утрени песнопения, как *Придите, поклонимся, Благослови, душа моя, Господа* (103-й псалом), *Блажен муж, Свете тихий, Ныне отпущающе, Песнь Пресвятой Богородице, Хвалите Имя Господне* (псалом 134, 135), *От юности моя, Воскресение Христово видевши, Величит душа моя Господа, Преблагословенна еси, Богородице дево* и др., связанные между собой только регламентом следования частей.

Песнопения *Всенощного бдения* Николая Чолака просты для восприятия и одновременно очень глубоки. Изначально предназначенные для клиросного исполнения, сочинения выдержаны в строго религиозном духе музыкальной стилистики православного богослужения и соответствуют церковным требованиям. Композитор, глубоко чувствуя специфику канонического искусства, создал песнопения, которые являются средством, побуждающим к молитве.

«Разделяю точку зрения Владимира Мартынова: отличие церковного пения от концертного заключается в глубоком воздействии текстов Священного Писания на молящихся. Необходимы не яркое эмоциональное начало, театральные эффекты, „замысловатость”, новаторство музыкального языка, а простота, сдержанность, молитвенность, способствующие отрешению от мирской суеты и помогающие человеку молиться», — так определяет высокую духовную значимость искусства композитор. В этих словах точно определена задача его искусства, ориентация на моральные ценности, что и составило содержание и смысл всей его жизни: воплощения в жизни вечных истин добра, справедливости, милосердия и человеколюбия<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Николай Чолак излагает свои принципы в написании церковной музыки следующим образом: «Во-первых, иметь Веру и быть воцерковленным; изучать многовековое музыкальное наследие в этом жанре; до начала воплощения задуманного необходимы соответствующие действия по очищению духа от всякой скверны: молитвы, пост, благодеяния; перед написанием музыки углубленно вчитываться в избранный текст, применяя опыт глубокого смыслового анализа; рождение музыкального тезиса должно гармонично сочетаться с глубоким осмысливанием боговдохновенных текстов; в начале каждого рабочего дня по сочинению музыки и в конце его осуществляется благодарение Богу, к Нему обращаешься за молитвенной помощью; оставаться всегда верным своим взглядам и принципам, которые должны быть максимально наполнены евангельским смыслом, и тогда музыка получается правдивой, и др.»

Жанр хорового концерта — духовный по происхождению, но преимущественно светский по бытованию, и находящийся в постоянном развитии, трансформации, и прочно вошедший в чин литургии, занимает особое место в творчестве композитора.

Как и большинство композиторов XX–XXI столетий, Н. Чолак в *Литургию* помимо канонических жанров включает паралитургические жанры, которые, хотя и не предусмотрены уставом, допущены для исполнения в церкви<sup>26</sup>. Это запричастные песнопения, представляющие собой в большинстве случаев духовный концерт для смешанного хора *a cappella* и жанры, функционально его замещающие — тропарь (например, *Тропарь святителю Николаю*), кондак (*Пение всеумилненное приношу Ти, Радоваться мироносицам* и другие), богородичны, (к примеру, *O, dulce Sfântă Maică*), молитвы соответствующему святому, псалмы, повторы канонических песнопений литургии и *Всенощного бдения*. В 2008 году был издан сборник разнообразных запричастных стихов, созданных автором на протяжении последних 20-ти лет.

Запричастные песнопения Н. Чолака могут быть отнесены к концертному жанру с большим или меньшим основанием, в некоторых случаях достаточно условно. Тем не менее, в них присутствуют следующие параметры концертирования: использование сольных тембров и наличие противопоставления и дифференциации партии солиста и хора; в хоровой партии тип изложения, основанный на драматургии тембро-акустических, высотных, фактурных контрастов; использование виртуозных возможностей исполнителей; на первый план выступает при этом принцип сквозного развития идеи, претворяемой в зависимости от конкретного замысла, количества частей и образного содержания [20]. По отношению же к светским жанрам песнопения сборника *Imnuri bisericesti* традиционны в плане выбора текстов, стилевых ограничений, а также по составу исполнителей, эмоционально-образному наполнению.

Среди неизданных работ композитора — гармонизованные им церковные мелодии (*Pentru Tine, Doamne, Cât de mărit, Pe drum, cu spini încununat, Eu sînt învierea, O maică sfântă, La ce-mi folosește, Rugăciune* и др.), фольклорные обработки.

Н. Чолак — автор светлых и жизнеутверждающих произведений для детского хора в сопровождении фортепиано: цикла *Времени круг...* (2010); хоров *Soare, soare, domn bălai* (2011); *Ce mai faci măi, soarele?* (2011); *Izvorașe, izvoraș...* (2011) и др. Для голоса и фортепиано им написаны сочинения: *Улыбайся, солнце нам* (1987); *Вокализ* (1999); *Вокализ №2* (2002); *Ce mi-i vremea, când pe veacuri* (2007).

<sup>26</sup> Запричастные песнопения занимают определенное место в большом цикле литургии — после причастного стиха и перед причащением прихожан и священнослужителей. Их тематика определяется Типиконом: исполняться должны запричастные стихи, основанные на текстах, близких теме проводимого богослужения.

Область инструментальной музыки композитора представляет сборник фортепианных произведений под названием *Piese pentru pian*, среди которых изданные в 2009 году пьесы: *Șase preludii-reminiscențe*, *Cinci bagatele*, *Trei tablouri muzicale*, *Romanță*, *Novelletta*, *Elegia sufletului*, *Valsul speranței*, *Посвящение*, *Музыкальное приношение* (памяти А. Соковнина, 2000). Есть еще и не изданные произведения: фортепианные *Элегия* (2004), *Cântul dragostei victorioase* (2010), *Plimbare bucuroasă* (2010), сочинения для виолончели и фортепиано: *Романс* (2003), *Романс* (2005), для скрипки и фортепиано: *Мелодия* (2012) и *Танец* (2012), а также сочинения для органа: *Посвящение* (Памяти Г. Стрезева, 1995); *Прелюдия для органа* (2011). Все они пленяют настроением мягкого светлого лиризма, мелодическим богатством.

Среди исполнителей вокальных и инструментальных произведений Николая Чолака следует отметить Марьяну Чиботарь, Алину Думбравэ, Ирину Панурину, Анну Стрезеву, Валентину Комиссарову, Ивана Кваснюка, Дмитрия Чолака,<sup>27</sup> Надежду Чолак<sup>28</sup> и др. Н. Чолак — участник *Международных фестивалей Дни новой музыки*, где в рамках четырех из них исполнялись его фортепианные сочинения.

Отдельные части *Литургии*, *Всенощного бдения*, хоровые концерты Николая Чолака периодически исполняются в рамках богослужений в различных православных храмах и других христианских церквях Молдовы, Украины, России, Румынии, Италии. Сочинения композитора вошли в репертуар таких коллективов, как хор *Кредо* (дирижер В. Болдурат), хоровая капелла *Молдова* (дирижер В. Будилевский), камерный мужской хор (дирижер Е. Дьяченко), студенческий камерный женский хор *Ренессанс* (дирижер Т. Згуряну, О. Филип), студенческий смешанный хор имени Г. Музическу (дирижер В. Чолак) мужской хор церкви *Сретенье Господне* (дирижер В. Чолак), академическая хоровая капелла *Дойна* (дирижер Н. Чолак), различных детских хоров и др.

В июне 2010 г. сочинение *O, dulce sfântă maică* было включено в состав программы выступления хора Бельцкого Государственного Университета им. Алеку Руссо под управлением С. Козак на Международном конкурсе в г. Хайновка, Польша, где исполнение было отмечено премией (II-е место). В июле 2011 г. произведение *Din tinerețile mele* было вошло в программы Международного конкурса *Laudate Dominum* (Вильнюс, Литва), исполненное студенческим камерным хором *Ренессанс* под управлением Оксаны Филип, исполнение также было отмечено премией (Grand Prix).

<sup>27</sup> Дмитририй Чолак — младший сын Н. Чолака, бас-октавист, для которого и были написаны *Вокализы*.

<sup>28</sup> Надежда Чолак — внучка Н. Чолака, скрипачка. Специально для нее были созданы произведения *Мелодия* и *Танец*.

Н. Чолак удостоен целого ряда наград за плодотворную творческую и общественную работу<sup>29</sup>, в том числе: почетные знаки *Победитель социалистического соревнования* 1977 и 1980 годов, *Отличник культуры МССР* (1985), наградной знак *Отличный работник Высшей школы СССР* (1986); Почетные дипломы Министерства культуры Республики Молдова (1996, 2006), Молдавского музыкально-хорового общества (1980), Союза музыкальных деятелей (2006) и Министерства образования Республики Молдова (2010); медаль *Ветеран труда* (1989) и орден св. прп. Паисия Величковского от Православной церкви Молдовы (2011).

### Библиографические ссылки

1. ПОЖАР, С. Николай Чолак. **В:** *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналия: Библиографический словарь-справочник*. Кишинэу, 2010, том 2, с. 54–56.
2. БУТЕНКО, Л. В классе Д.С. Загрецкого. **В:** *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса, 1994, с.130–135.
3. БАРАБАНЩИКОВА, Н. Пожалуй, трудолюбие на первом месте. **В:** *Независимая Молдова*. 1993, 3 нояб., с. 6.
4. ПОЖАР, С. К себе – через храм. **В:** *Кишиневские новости*. 2001, 21 дек., с. 6.
5. СТЕПАНОВ, Г. Кафедра и ее заведующий. **В:** *Народное образование*. 1986, 17 дек., с. 3.
6. ZGUREANU, T. Nicolae Ciolac: „Avem un popor înzestrat cu talente deosebite”. **In:** *Literatura și arta*. 2006, 18 mai, p. 7.
7. KIRA, G. A dezvălui sufletul muzicii. **In:** *Jurnalul*. 1986, 9 iun, p. 3.
8. ЧЕРНЫШЕВА, Л. Духовность и музыка. **В:** *Дунаец*. 1992, 6 нояб., с. 3.
9. БУРЛАКОВА, Р. Душа храма. **В:** *Придунайские вестн*. 1993, 15 мая, с. 3.
10. MORARU, E. Muzica celestă. **In:** *Literatura și Arta*. 1994, 8 dec., p. 8.
11. БАРАБАНЩИКОВА, Н. Благослови, душа моя... **В:** *Независимая Молдова*. 1996, 6 дек., с. 3.
12. ДЕРКАЧ, Т. Духовная потребность. **В:** *Столица*. 2001, 26 дек., с. 3.
13. FILIP, O. Nobila artă făurită și îndrăgită. **In:** *Literatura și Arta*. 2002, 3 ian., p. 8.
14. БАЛАБАН, Л. Блаженны кроткие духом. **В:** *Церковная музыка*. 2002, №1, с. 21–23.
15. ПОЖАР, С. Хвалите Имя Господне. **В:** *Столица*. 2002, 15 mai, с. 3.
16. ZGUREANU, T. Priveghere de zile mari. **In:** *Literatura și arta*. 2007, 22 feb., p. 8.
17. ПОЖАР, С. К вечным ценностям. **В:** *Время*. 2008, 19 нояб., с. 3.
18. БАЛАБАН, Л. Лейтмотив восхваления неба, или тень будущего. **В:** *Moldova. Serie nouă*. 2008, nr. 11–12, с. 68–71.
19. GROMOV, A. Ofranda. **In:** *Flux*. 2011, 2 dec., p. 4.
20. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Canada: Lucian Badian Edition, 2006.
21. ВАСИЛЬЕВА, Н. Заседание-концерт. **В:** *Советский Измаил*. 1993, 15 мая, с. 4.
22. PROTOIEREI OCTAVIAN. Panorama evenimentele. **In:** *Altarul credinței*. 2011, 22 mai–9 iun., p. 4.
23. ФИШМАН, С. Это было недавно... Это было давно. **В:** *Советский Измаил*. 2000, 19 дек., с. 3.

<sup>29</sup> Н. Чолак — член Художественного совета, затем Сената ВУЗа в течении 30-ти лет; председатель шефской комиссии ВУЗа; председатель комиссии Клуба интернациональной дружбы ВУЗа; руководитель секции музыкально-исполнительского мастерства методического совета ВУЗа; член партийного бюро факультета и ВУЗа; секретарь партийного бюро факультета и ВУЗа; входил в состав многих временных комиссий ВУЗа; председатель государственных комиссий учебных заведений; руководитель и участник Республиканских семинаров руководителей самодеятельных хоровых коллективов; председатель и член жюри многих республиканских и зональных конкурсов хоровых коллективов; участник международных фестивалей праздников песни, съездов музыкальных деятелей в составе делегаций от Республики Молдова (Таллин, Рига, Киров, Ленинград, Москва); член Правления Молдавского музыкально-хорового общества; член Правления музыкального общества Молдовы; член Союза музыкальных деятелей СССР (1975); член Союза композиторов и музыковедов Молдовы (2003) и др.

## ***IX. Muzica de popularitate***

### **УВЕРТЮРА МАКСА ФИШМАНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ И ТРЕТЬЕГО ПЛАСТА**

*UVERTURA DE MAX FIȘMAN ÎN CONTEXTUL INTERACȚIUNII TRADIȚIEI  
PROFESIONALE EUROPENE CU STRATUL AL TREILEA*

*OVERTURE BY MAX FIȘMAN IN PRFOFESSIONAL EUROPEAN MUSIC  
AND THE THIRD LAYER INTERACTION CONTEXT*

**ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,**

конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствознания,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Articolul semnat de V. Tcacenco este dedicat creației orchestrale compuse de Max Fishman în 1964: este vorba de Uvertura care în anii '1960 a devenit o "carte de vizită" a renumitei orchestre de jazz condusă de Șico Aranov.*

**Cuvinte-cheie:** *al treilea strat, uvertură, swing, riff*

*The article by V. Tcacenco is dedicated to the orchestra opus written by M. Fișman in 1964: it is The Overture which in the 1960s became a "visit card" of the famous jazz orchestra conducted by Șico Aranov.*

**Keywords:** *the third layer, overture, swing, riff*

Музыкальная культура современной Республики Молдова, подобно любой другой культуре европейского типа, представляет собой совокупность самых разных явлений, жанров, видов; в наиболее общем плане исследователи выделяют в ней три составных компонента, три основных пласта: «*профессиональное композиторское творчество*» [1, с. 31], «*фольклор*» и так называемый «*третий пласт*» (термин принадлежит В. Конен).

По определению этого выдающегося российского исследователя, третий пласт суть «*самостоятельный, несмотря на его раздробленность, художественный пласт, представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами*» [1, с. 34]. Возникший в XX веке, третий пласт стал «*главным руслом развития массовых жанров, образующих столь важный элемент музыкальной жизни нашего века*» [1, с. 35]. В свою очередь, третий пласт представлен «*двумя крупными, обобщающими видами*» [1, с. 10], в полной мере отразившими духовный строй XX века. Это, во-первых, джаз, своеобразный звуковой символ первой половины века, и рок-музыка, ставшая наиболее ярким феноменом *третьего пласта* во второй половине прошлого столетия.

Несмотря на свою самостоятельность и особую функцию в музыкальной культуре, *третий пласт* все же не существует изолированно; представляющие его различные художественные явления вступают во взаимодействие с *первым* и *третьим пластами*, порождая разнообразные гибриды (*фолк-рок, арт-рок, этно-джаз* и др.). Особенно усилились интеграционные процессы в XXI веке, когда антагонизм музыкально-стилевых сфер остался далеко позади, в недрах истории музыки, а новая идеология постмодернизма ценностно сnivelировала музыкальные феномены самого разного генезиса.

Сегодня интерес к *третьему пласту* со стороны представителей музыкальной культуры профессиональной европейской традиции велик, как никогда. Примером этому в академической музыке Молдовы последних трех десятилетий множество: это и мюзикл Г. Чобану *Врата*, синтезировавший самые разные идиомы третьего пласта, и опыты Л. Гондю в стиле *crossover*<sup>1</sup>, и сонористические опусы Ю. Гогу (*Дыхание цветов, Ночной сад* и др.), испытавшие на себе влияние *психоделического рока*, т.н. *новой импровизационной музыки*, которой композитор увлекся в 1980-е годы, будучи музыкантом разных молдавских рок-групп, а также участвуя в экспериментальных проектах<sup>2</sup>. Говоря о влиянии эстетики и стилистики рок-музыки, нельзя не вспомнить В. Биткина, автора рок-мюзикла *Урок новейшей истории*, появившегося в 1984 году, первого композитора академического плана в Республике Молдова, блестяще интегрировавшего стилиевые элементы рока в рамках индивидуальной авторской концепции.

Что касается синтеза академической традиции и джаза, здесь бесспорным лидером остается О. Негруца, чей опыт работы в оркестре Шико Аранова, по-существу, определил траекторию всей его дальнейшей композиторской эволюции. Речь идет об ассимиляции стилиевых особенностей джазовой гармонии, фактуры фортепианного джаза 1950-х годов, некоторых метроритмических особенностей, а также тембровых предпочтений его сочинений (фортепиано, кларнет, саксофон). Некоторые джазовые влияния можно обнаружить в опусах В. Ротару, Б. Дубоссарского и др.

Среди композиторов молодого поколения, опирающегося на экспрессивные возможности джаза, выделяется Игорь Якимчук, в сочинениях которого — *Descântece, Blues* и др., — джазовая идиоматика подвергается значительной переработке, синтезируясь с элементами молдавского фольклора и достижениями академической музыки рубежа веков.

<sup>1</sup> *Crossover* - синтез поп-музыки и профессиональной европейской традиции.

<sup>2</sup> Например, проект спонтанной импровизации с перкуссионисткой Людмилой Амелиной.

Однако у проблемы взаимодействия *первого* и *третьего пласта* в современной отечественной композиторской практике имеется еще один немаловажный аспект. Речь идет об участии молдавских композиторов академической ориентации в процессе создания и исполнения явлений *третьего пласта*. У многих молдавских композиторов имеется опыт работы (композиторский и исполнительский) в жанрах *третьего пласта*. Вот лишь несколько примеров. В. Загорский был соавтором Ш. Аранова в создании кинематографической музыки к фильму *Melodii moldovenești* [2, 877]. Помимо О. Негруца, работавшего в оркестре Шико Аранова, Б. Дубоссарского, артиста оркестра *Букурая* в 1965–1967 годах, важно вспомнить того же О. Негруца, В. Вилинчука, С. Шапиро и других, внесших вклад в обогащение репертуара оркестра Ш. Аранова [2, 879]. Что касается рок-музыки, отметим В. Беляева, в юности игравшего в ВИА *Фортина*, Ю. Гогу, участника рок-групп *Модест* и *Провинция*.

Таким образом, можно констатировать, что в Молдове на протяжении всего XX века профессиональные композиторы активно участвовали в развитии джаза и рок-музыки: несмотря на то, что иногда эта деятельность была довольно «законспирированной», она, все же, вносила свою лепту в *профессионализацию третьего пласта* в Республике Молдова.

Настоящая статья предлагает читателю вернуться в начало 1960-х годов, когда была создана *Увертюра* Макса Фишмана для малого симфонического оркестра, произведение, которым оркестр Шико Аранова традиционно начинал свои концертные выступления. По свидетельству современников, увертюра М. Фишмана пользовалась большой популярностью у слушателей. Дата создания произведения, вернее, окончания работы над ним, указана в партитуре самим автором: 6 апреля 1964 года. Партитура и четырехручное переложение были обнаружены нами в персональном архиве вдовы М. Фишмана — Л. В. Аксеновой.

*Увертюра* Макса Фишмана выстроена в традиционно трактованной сонатной форме, позволяющей массовому слушателю, даже поверхностно знакомому с симфонической традицией, вполне адекватно воспринять основные образы, архитектонику произведения. Короткое вступление, ограниченное мотивом, построенным на восходящих поступенных интонациях (*до-диез-ре-ми-фа*) с акцентированием мелодической вершины более протяженным звуком, призвано актуализировать внимание слушателя.

Тема главной партии вполне атрибутивна для подобного жанра: она моторна, напоминает *perpetuum mobile* благодаря непрерывному движению восьмых, построена на приеме варьирования кратких попевок вращательного характера, обновляемого за счет умеренной хроматизации мелодической линии, смены звуко-высотного положения



мотива, вариантного изменения ступеней и др. приемов. Эта тема не имеет явно выраженной джазовой окраски: скорее, она синтезирует несколько истоков. Это, прежде всего, фольклорная традиция (кружение мотивов вызывает ассоциации с мелодикой быстрых народных танцев), вернее, с тем, как она отражена в молдавской профессиональной музыке того времени. Другим стилевым истоком можно считать образцы советской киномузыки соответствующей эпохи, связанной с передачей движения, скорости. Впрочем, подобная стилевая универсальность оправдана: будучи образцом *музыки бытовой*<sup>3</sup>, она должна быть понятна массовому слушателю, близка ему.

Композитор мастерски «режиссирует» фактурной плотностью оркестровой массы: так, на с. 2, на долгих звуках струнных в каденционном участке темы главной партии возникает имитационная переключка в партии деревянных духовых: это наивное воплощение свинговой техники риффов, причем, довольно умело примененное. Этот же прием получит свое развитие и на с. 4, где он затрагивает уже не каденционные, а срединные участки формы первого уровня; тем самым, происходит учащение пульсации оркестровой ткани.

В фактурное развитие «зоны» главной партии (а последняя довольно развернута — см. стр. 1–13, цифра 8 партитуры) вовлечены самые разнообразные приемы: дублировки голосов, использование *tutti* в кульминационном участке перед появлением побочной темы (с. 10–12). В построении главной партии ясно прослеживаются три раздела по типу *aba*: так, средний раздел связан с разрежением оркестровой плотности, появлением в партиях деревянных духовых контрастного тематического материала лирического плана (см. цифру 4). Первоначальный тематический элемент не исчезает, а лишь переходит из рельефного плана фактуры в фоновый: тем самым, оркестровое звучание обогащается, насыщаясь многослойностью, элементами единовременного контраста, типичными для оркестрового письма эры свинга.

Ритмическое мышление композитора проявляется в соединении планов, экспонированных разными длительностями (например, на с. 8 объединены по вертикали основной элемент главной партии (равномерное движение восьмыми), контрапунктирующие голоса у фаготов (четвертные); в партиях труб, в свою очередь, появляются два новых элемента — целыми и половинными длительностями. Таким образом, создается вертикаль, в которой одновременно сосуществуют единицы времени разных пропорций, что производит эффект живого, пульсирующего звучания.

<sup>3</sup> Автор настоящей статьи не отождествляет понятия *бытовая музыка* и *третий пласт*, понимая их различия. Однако применительно к данному сочинению противоречия в трактовке обоих терминов не существенны: по своим музыкально-стилевым признакам, составу исполнения *Увертюра* М. Фишмана, безусловно, представляет собой явление, относящееся к *третьему пласту*, а именно, к джазу: по своему же онтологическому статусу — к музыке *бытовой*.

Побочная партия — средоточие лирических образов *Увертюры*. В ней в первую очередь происходит смена метроритмического паттерна, основанного на синкопированном ритмическом рисунке. Он не сложен — в джазовой теории такой тип синкопирования считается наиболее простым и носит название *primary rag*. Тем не менее, порученный группе струнных инструментов, этот прием ярко выделяет новую тему, изложенную кларнетами и трубами в высоком регистре, полную «воздуха», пространственных ассоциаций. Ее интонационное строение производно от темы главной, однако, как это принято в сонатной форме, на первый план выходит то, что ранее было скрыто: вместо узкообъемных попевок — мелодика широко дыхания, опирающаяся на интервалы сексты, кварты, вместо движения восьмыми — причудливые ритмические узоры с опорой на длинные выдержанные звуки (половинными, целыми нотами). После движения, суеты главной партии, ее оркестровой плотности в кульминационной зоне побочная партия воспринимается как «оазис» покоя, грациозности, подчеркнутой танцевальности (в противовес моторности главной партии). Вообще же в соотношении партий просматривается и антитеза «массового – индивидуального».

В развитии побочной темы композитор довольно изобретательно применяет приемы контрастной и имитационной полифонии (см., например, с. 17, в партии струнных), переносит ритмический рисунок из партий струнных к ударным инструментам (партия тамбурина на с. 18), варьирует этот же паттерн в партиях медных духовых (там же).

В тональном плане вся зона побочной партии изложена в тональности *Ми бемоль мажор* при основной тональности *До мажор*; данный прием обеспечивает свежее звучание темы и находится вполне в русле джазовых традиций, предпочитающих бемольные строи в силу удобства их исполнения на духовых инструментах.

Разработка представляется чередованием нескольких этапов: первая волна базируется на развитии основного тематического элемента главной партии, обогащенного ритмическими паттернами (синкопы «восьмая-четверть с точкой» у медных духовых, подчеркивание 1 и 4 долей четырехдольного такта в партиях низких деревянных (фагот-контрафагот)). Второй этап разработки использует уже традиционную антитезу: моторного, массового — лирического, индивидуального. Появление новой темы (с. 25) в партии вторых скрипок сопровождается более камерным звучанием (струнные, очень скупо поддержанные медью и, затем, деревянными духовыми). Фактура группы струнных — полифоническая (отметим последовательное изложение темы сначала в партии вторых скрипок, а затем у альтов, воспринимающееся как имитация).

Третий этап разработки (*Marciale*, с. 29), основан на лапидарном марше в тональности *Фа мажор*, несколько утрированном, карикатурном (триоль на второй доле такта слишком драматична, неуместно трагична для подобного характера музыки). Возможно, она позаимствована из траурного марша и несколько выпадает из образного строя произведения. Четвертая фаза (с. 31) вновь возвращает нас к тематизму главной партии и к тем приемам, которые уже были апробированы в сонатной экспозиции; по своему накалу это кульминационная зона разработки, после чего снова следует эмоциональный спад, связанный с появлением лирической темы. Пятая фаза в тематическом плане развивает материал второй (с. 34, *alla breve*).

Таким образом, строение разработки не вполне типично: создается впечатление, что в ней на уровне одного из разделов сонатной формы дублируется вся трехчастная логика сонатности: композитор дважды излагает главную и побочную партии (без хрестоматийного контраста тональности побочной при втором проведении), разделив их центральным эпизодом. Конечно, у такого строения разработки есть еще одно объяснение, кроющееся в природе слушательского восприятия: подобное повторение тем, с помещением в центр раздела, основанного на первичном жанре марша, имеет кларитивную функцию, позволяющую массовому слушателю не заскучать, не устать от музыкального развертывания, с легкостью идентифицировать и запоминать звуковой материал.

В репризе тема главной партии изменена регистрово, благодаря чему звучит более празднично, побочная же излагается в новой тональности *Соль мажор*, тем самым «легитимизируя» сонатный принцип. Кода (ремарка композитора *Risoluto*) насыщена разнообразными эффектными звуковыми приемами (такими, как *glissando* в партии ксилофона, с. 50, или *crescendo* на выдержанных звуках во всех оркестровых группах, с. 51), достойно завершающими это праздничное музыкальное действие.

Подведем итоги нашего краткого анализа. Несмотря на то, то *Увертюра* Макса Фишмана существует лишь в виде нотного текста, записей не сохранилось, анализ партитуры позволяет констатировать, что это сочинение яркое, театральное, насыщенное контрастами, что вполне атрибутивно для жанра оркестровой увертюры. По своему музыкальному языку она демократична, привлекательна для самой широкой аудитории в силу опоры на ритмику бытовых жанров, синтеза элементов молдавского фольклора и «массовой музыки».

М. Фишман демонстрирует прекрасное владение законами слушательского восприятия: драматургия сочинения построена на балансе «изменяемого – неизменного», «громкого – тихого», «мелодического – ритмического», «фонового – рельефного».

Одновременно композитор демонстрирует профессиональное владение законами музыкальной формы, умением увязать тематическое развертывание музыкального материала с четкой, стройной и логически обоснованной архитектурой целого.

Что касается стилевой атрибуции данного сочинения, нельзя утверждать, что *Увертюра* Макса Фишмана целиком опирается на идиоматику джазовой музыки или представляет собой джазовый опус (несмотря на использование отдельных джазовых приемов, как, например, *блок-аккорды*, элементы техники *риффов* и др.). С другой стороны, нельзя игнорировать и исполнительской специфики подобных сочинений: ведь известно, что искусство джазового исполнительства состоит «не в том, что играть, а в том, как играть». При наличии навыков свингового исполнения, в условиях использования джазового инструментария с их богатейшим арсеналом исполнительских приемов, который мог бы заменить инструменты симфонического оркестра, это сочинение вполне могло бы выявить заложенный в нем джазовый потенциал.

*Увертюра* Макса Фишмана — партитура, сохранившая для нас информацию об одном из лучших образцов *бытовой* музыки своего времени. Ведь, как утверждают исследователи, «в отличие от музыки «художественной», являвшей собой самоценный и самодостаточный объект эстетического творчества и созерцания, эта музыка не дистанцировалась от повседневности. Ценилась не за глубину и мощь художественного мышления или совершенство звуковой архитектуры, а за способность чутко откликаться на эмоциональные запросы всех и каждого, «излить» душу, способность «здесь и сейчас» поднять настроение». [3, с. 756].

Разумеется, с позиций академической музыкальной культуры данное сочинение занимает весьма скромное место в истории, будучи лишь одним из фактов в эволюции отечественного *третьего пласта*, лишь звуковым документом своей эпохи, однако, по нашему глубокому убеждению, этот талантливый и честный документ, в полной мере отвечающим функциям, специфике, роли данного пласта в музыкальной культуре. Именно о нем Б. Асафьев говорит следующее: «музыка, являющаяся настойчивой жизненной потребностью... по своей формально-художественной ценности она — явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности она — жизненная ценность» [3, с. 757].

#### Библиографические ссылки

1. КОНЕН, В. *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1994.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris. 2009.
3. ЛЕВИН, Л; УВАРОВА, Е. Бытовая и прикладная музыка. В: *История русской музыки: 1890–1917-е годы*. Москва, 2004, т. 10Б, с.756–803.

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

### **INSTRUMENTELE MUZICALE ÎN VIAȚA RELIGIOASĂ A MĂNĂSTIRILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA**

#### **MUSICAL INSTRUMENTS IN THE RELIGIOUS LIFE OF THE MONASTERIES IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA**

**VICTOR GHILAȘ,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

*Acest studiu abordează un subiect mai puțin cercetat în literatura de specialitate, legat de utilizarea instrumentelor muzicale în practica mănăstirilor creștin-ortodoxe. În general, arta muzicală bizantină se bazează, în principal, pe cântul vocal. Cu toate acestea, în unele cazuri, slujitorii cultului ortodox recurg, în practicile lor religioase, la două instrumente muzicale: toaca și clopotul. În mănăstirile din spațiul românesc, inclusiv în cele din Republica Moldova, aceste instrumente muzicale sunt utilizate cu funcții speciale, cu un repertoriu specific, care este asociat cu creația orală, încadrându-se (semnalele de toacă în special) în categoria folclorului monahal.*

**Cuvinte-cheie:** instrumente muzicale, toacă, clopot, mănăstiri, Republica Moldova.

*This study addresses a topic related to the usage of musical instruments in the practice of Orthodox Christian monasteries, which is a less researched topic in literature. Generally, the Byzantine musical art is essentially based on voice. However, in some cases, the Orthodox Christianity employers use in their religious practices two musical instruments: the chop and bells. In the monasteries within the Romanian space, including those in the Republic of Moldova, these musical instruments are still employed for special functions, with a specific repertoire, which is associated with the oral creation, falling (chop signals especially) within the category of monastery folklore.*

**Keywords:** musical instruments, chop, bells, monasteries, Republic of Moldova.

În plan general, arta muzicală bizantină practică în viața cultului liturgic al creștinătății răsăritene este în esența ei una vocală, cântul fiind executat pe texte narative. Dacă Biserica Catolică apuseană acceptă încă din secolul al VIII-lea orga în procesiuni de cult religios, în scopul de a emoționa artistic, cultural credincioșii, orientând astfel cântarea liturgică spre o cântare apropiată de cea laică, cântarea din slujbele ortodoxe este exclusiv vocală. După cum argumentează unii reprezentanți ai Bisericii răsăritului, absența instrumentelor din secundarea (acompanierea) cântării ar putea fi explicată prin faptul că, în actul cântării textului religios, omul nu trebuie să fie spectator pasiv sau indiferent, ci este îndatorat să aibă o relație personală cu conținutul muzicii interpretate. O altă explicație ce motivează lipsa instrumentelor din Biserica Ortodoxă ar fi aceea că individul nu învață un text oarecare în cântare, ci adevăruri de credință, care îl pot feri de rătăcire în lume. Totuși, în anumite împrejurări, cultul creștin ortodox

utilizează instrumentele muzicale în practicile sale religioase. Unicele „aparate sonore” acceptate de cultul ortodox sunt *toaca* și *clopotele*, ambele având inițial rolul de a anunța începutul slujbei și de a chema credincioșii la biserică, funcții menținute, alături de altele noi, până în zilele noastre.

Toaca este un instrument muzical de percuție idiofon, cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri în țările ortodoxe, dar utilizat mai târziu, cu preponderență, în lăcașurile mănăstirești din întreg cuprinsul carpato-dunărean, în care se include fără excepție și cel est-prutean. Se știe că primii creștini erau chemați la slujbe în mod personal, la ora și locul stabilit. Mai târziu, se bătea în ușile creștinilor cu ciocănele de lemn, invitându-i astfel la slujbe. Apoi se bătea într-un lemn special lucrat, printre casele creștinilor sau din turla bisericii. Instrumentul utilizat în asemenea scopuri s-a numit „toacă”. Organologii au atestat documentar toaca încă în secolul al IV-lea, Sfântul Sofronie din Ierusalim numind toaca „trâmbiță a îngerilor”. Obiceiul de chemare la slujbe prin lovire cu ciocanul într-o scândură numită „Sfintele Lemne Sunătoare” este menționat și în actele celui de-al Șaptelea Sinod Ecumenic de la Niceea în anul 787.

După tradiția creștină, acest instrument din clasa autofonelor percutate — obiect liturgic numit toacă, este confecționat din lemn de paltin sau de cireș, alteori din fag, în funcție de rezonanța dorită, iar ciocănelele se fac din lemn de esență tare (salcâm, corn, carpen ș.a.). În anumite cazuri, corpul toacei poate fi construit dintr-o placă groasă de fier curbată, ea fiind acționată cu unul sau două ciocănașe. Toaca de lemn este, de obicei, de 2 feluri: o toacă fixă agățată de un suport și o toacă portabilă (cu aceasta din urmă se înconjoară biserica).

În viața monahală autohtonă, toaca se bate pe tot parcursul anului, vestind începutul *Sfintei Liturghii*, al celor *Șapte Laude Bisericești* și al unor *Ierurgii*. Bătaia în toacă se face în anumite ritmuri și cu mai multe rosturi. La mănăstiri, semnalizarea fonică din toaca mică de lemn, numită și „toaca mobilă”, se face de către călugări sau călugărițe. În momentul când se toacă, instrumentul este ținut de mijloc cu mâna stângă, iar cu cea dreaptă se bate în el cu un ciocănaș, înconjurând biserica pe partea dreaptă. În fiecare latură a bisericii se face câte o oprire și trei metanii. Când bate toaca, creștinul rostește rugăciunea lui Iisus Hristos, numită Rugăciunea minții și a inimii. Dacă toaca portabilă se bate cu o singură mână, toaca fixă se bate cu ambele mâini, fiind instalată în clopotniță sau în curtea bisericii, se bate singură sau împreună cu clopotul.

Linia melodică generată (de altfel, una elementară) este rezultatul percuției ritmice. Resursele sonore sunt modeste, ele coroborând în funcție de punctul de contact în momentul lovirii. Pentru a avea repere sonore de înălțime diferită, suprafața plăcii de lemn sau metal este percutată în locuri diferite, astfel încât se pot obține sunete cu înălțimi diferite. Toaca de metal,

numită „tochița”, se bate în momente speciale ale *Sfintei Liturghii* și anume, când se cântă „Ceea ce ești mai cinstită...” și *Axionul*. Ea se mai bate la anumite sărbători mari, cum este Învierea, când se bate împreună cu clopotele, iar toaca de lemn nu se bate între Joia Mare și noaptea Sfintei Învieri, când bătaia clopotelor este înlocuită cu sunetul lin al toacei de fier, amintind de cuiele care au fost bătute în mâinile și picioarele lui Iisus Hristos la Răstignirea Lui. Toaca de lemn în asemenea situații nu se bate.

În cadrul monastic de la noi, funcționalitatea toacei rămâne a fi una pluridimensională. Pornind de la practica muzicală desfășurată de călugării și/sau călugărițele de la mănăstiri, se poate constata că obiectul sonor de referință funcționează în mediul monahal, mesajul emis poartă un caracter religios, cadrul de manifestare fiind cel liturgic. Ocaziile sau momentele când toaca se produce sunt dintre cele mai diverse. Ritmurile toacei pot fi auzite zilnic înainte de *Ceasul IX*, *Vecernie*, *Pavecerniță*, *Utrenie*, *Liturghie* sau în timpul *Utrenei*, la *Cântarea a VI-a și a IX-a*, a *Ceasului VI*, a *Liturghiei*, la citirea *Sfintei Liturghii*, la *Axion*; la *ierurgii* cu ocazia oficierei unor procesiuni funebre (Prohodul Domnului, Prohodul Macii Domnului, ale călugărilor), de ploaie, la sfințirea bisericii, când se iese cu Sfintele moaște ș.a.; la *sărbători* sâmbătă seara și duminică dimineața, la *Laudele mici* (*Ceasul IX*, *Pavecernița*, *Miezonoptica* ș.a.), la *Laudele mari* (*Vecernie*, *Utrenie*, *Liturghie*), în *Săptămâna Luminată*; ocazional la *Florii*, la deplasarea la masă cu obștea după *Liturghie* în prima zi de *Crăciun* și de *Paște*, în ziua hramului mănăstirii, în *Săptămâna Patimilor* (la *Liturghie*, *Vecernie*), de *Rusalii* (la *Liturghie*) ș.a.

Generalizând experiența de aplicare în viața monahală a semnalelor de toacă, se pot deduce funcțiile de bază ale acestora și anume: cea *liturgică*, având drept scop chemarea la rugăciune, stimularea stării de priveghere (adică de luare aminte, de păzire a minții, de a nu intra în ispită), celebrarea exorcismului; *ceremonială*, având drept scop marcarea momentului procesiunii religioase, purificarea sufletească, chemarea la biserică; ludică, în scop educativ, formativ; de *semnalizare* în scop de anunț ș.a. Investigațiile de dată recentă vin să demonstreze că utilizarea toacei în cadrul ceremonialului creștin ortodox ce se oficiază la mănăstiri are o motivație preponderent *practică* (anunțarea slujbelor, a momentelor rugăciunii de obște, chemarea la rugăciune, la comuniunea obștii cu Dumnezeu, delimitarea spațiului sacru de cel cotidian, marcarea trecerii de la activitatea cotidiană la cea sacrală, realizarea trecerii de la timpul cotidian la cel sacru); *simbolică* (reprezentarea unor momente de semnificație teologică și doctrinară din istoria mântuirii omenirii, de crucificarea lui Iisus Hristos); *duhovnicească* (chemarea la austeritate, la sacrificiu, la dăruire de sine, la înfrângerea voinței, la o trăire autentică în duhul ortodoxiei) [1]. Semnalele de toacă, în mare parte de natură improvizatorică maximă, sunt executate în tiparele ritmicii prozodice a muzicii bizantine. Modul în care ele

funcționează, sunt percepute, preluate, transmise și perpetuate de la un tocaș la altul, se asociază cu caracterul creației orale, încadrându-se în categoria *folclorului monahal*. Sub aspect general, *“repertoriul de toacă apare ca un complex de limbaje, muzical, verbal, gestic, simbolic, ce se întrepătrund, se influențează și contribuie în ansamblul lor la realizarea funcției cu care este investit în cultul liturgic creștin ortodox. Toaca nu se reduce la un simplu semnal muzical, ci este un act liturgic complex. Semnalele liturgice de toacă constituie, astfel, într-un gen distinct în tradiția orală românească, fiind delimitat în plan funcțional, organologic și structural”* [2].

În Republica Moldova, la etapa actuală, toaca este utilizată în practica vieții monahale la mănăstirile Briceni, Frumoasa, Hâncu, Hârbovăț, Noul Neamț, Pripiceni, Rudi, Saharna, Țigănești, Țipova.

Clopotul este un alt aparat sonor utilizat pe larg în practica religioasă, cu pronunțate funcții liturgice în așezămintele ecleziastice, el fiind introdus, ca și clopotnița, în primul mileniu al creștinismului. În Biserica din Vechiul Testament — Templul din Ierusalim — credincioșii erau chemați la slujbă cu trâmbițe. Primul clopot care îi chema la slujbă pe creștini a apărut în Europa de Vest, la începutul secolului al VII-lea, pe timpul Papei de la Roma, Savinian, ca în secolele VII-IX să fie folosit în slujbele religioase ale creștinilor. În est, în biserica greacă, clopotul a început să fie folosit în secolul al IX-lea. Sunetul clopotului este solemn, influențând sentimentele și stările creștinilor. Se știe că un clopote bun înseamnă că, la lovire, trebuie să scoată un sunet melodios, prelung cu un timbru clar, majestuos, sărbătorec, încărcat de componente armonice. Clopotul poate fi asemuit unui instrument muzical ce produce cinci note deodată: una fundamentală și patru sunet armonice. Aparat sonor cu predilecție ritmic, clopotul — apanaj al cultului religios și simbol al anunțurilor solemne — cu glasul său specific reprezintă liantul emoțional cu sacralitatea, precedând un eveniment de interes general. Prin timbrul sunetului său grav și amplu, prin armonia fonică se impune în viața comunitară ca un semn al legăturii dintre individ și lume, al comunicării dintre cer și pământ, inducând o stare meditativă. Ca semn cultural, simbolismul clopotului în spiritualitatea de la noi este legat, mai degrabă, de perceperea sunetului produs, asociindu-se *„vibrației primordiale, revelației divine, glasului transcendenței, armoniei, chemării la meditație și la supunerea față de imperativele divine”* [3]. În viața de obște a mănăstirilor din stânga Prutului, sunetul clopotelor este folosit, practic, cotidian pentru chemarea călugărilor la slujbele religioase, pentru informarea credincioșilor despre momentele importante ale slujbelor. În zilele marilor sărbători creștine sunetele clopotelor amintesc, solemn, de mântuire prin Fiul Lui Dumnezeu, Mântuitorul. În aceste zile clopotul vestește triumful vieții veșnice asupra morții și nesfârșita bucurie de viață din Împărăția lui Dumnezeu.



Ca și sunetul unui clopot de biserică, cel utilizat în cadrul monastic are ceva profund solemn în dangătul său, iar atunci când există mai multe clopote, prin armonizarea unora cu altele, se obține o întreagă gamă de nuanțe sonore coloristice, realizându-se sonorități polifonice cu caracter evocator, încântător, de mare solemnitate. Având o pronunțată funcție liturgică, sunetul clopotului influențează sentimentele, stimulează trezvia și buna dispoziție umană. Se consideră că o persoană are posibilitatea să-și defăințeze starea sufletească prin percepția sunetului de clopot. După cum există o ordine canonică de bătut toaca, în viața cotidiană a mănăstirilor există o rânduială bine definită de batere a clopotelor, actul sonor fiind precedat de facerea a trei metanii. Clopotele se bat la diverse momente din timpul unei zile liturgice, fie în ansamblu cu toaca (de lemn, din metal, toaca mare), dar, de regulă, după semnalele acesteia, fie singure. O asemenea combinație amplifică volumul și efectul sonor, creând o atmosferă ceremonială.

Ca și în cazul toacei, percutarea clopotelor se produce la începutul Sfintei Liturghii, la începutul oficiului altor slujbe importante, la unele momente de seamă din cadrul acestora, la slujba de seară, la miezul nopții, de dimineață, la unele ierurgii. Alte momente la care este solicitată sonoritatea clopotelor țin de marcarea anumitor evenimente din viața obștii monahale: moartea unui călugăr, când ele sună prelung, rar și tânguios; în caz de incendii, calamități naturale sau de alte evenimente deosebite, când ele bat precipitat și alarmant. Rezumând cele relatate mai sus, se poate afirma că rostul campanologic al dangătului de clopot în mediul de care ne ocupăm este următorul: chemarea credincioșilor la slujbele religioase, exprimarea bucuriei triumfătoare a Bisericii și a esenței slujbelor sale divine, înștiințarea celor ce nu sunt în biserică despre momentele importante ale slujbelor, despre cele orare ș.a. Actualmente, toate mănăstirile din Republica Moldova au clopote.

Contribuția majoră a slujitorilor lăcașurilor monastice din Moldova din stânga Prutului s-a exprimat prin protejarea fundamentelor tradiției muzicale bizantine pe pământ basarabean, de la dimensiunea ei doxologică, de înălțare duhovnicească, până la valorificarea cântării bizantine în articulare românească și promovarea melosului asociat sincretic cu rugăciunea, având ca finalitate regenerarea spirituală.

### Referințe bibliografice

1. CRISTESCU, C. O problemă de funcționalitate. **In:** *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*. Serie nouă. București, 1994, t. 5, p. 157–158.
2. CRISTESCU, C. *Chemări de toacă: Repertoriul românesc: Monografie, tipologie și antologie muzicală*. București: Editura Acad. Române, 1999.
3. EVSEEV, I. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord, 1994.

## ORCHESTRA *CIOCÂRLIA* DE LA EDINEȚ — EXPONENT AL TRADIȚIEI LĂUTĂREȘTI ÎN ZONA DE NORD A MOLDOVEI

THE *CIOCÂRLIA* ORCHESTRA FROM EDINEȚ — EXPONENT OF TRADITION OF THE NORTHERN FIDDLER OF MOLDOVA

NICOLAE SLABARI,

lector, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articol sunt relatate date despre activitatea uneia dintre cele mai cunoscute formații muzicale din zona de Nord a Republicii Moldova — orchestra „Ciocârlia”. Aceasta se remarcă prin tradiție și muzicieni — personalități marcante, reprezentanți ai diferitor dinastii de lăutari din zonă, care au activat și își continuă activitatea. Accentul este pus pe aportul și activitatea orchestrei în cultura tradițională, scoțând în evidență, în mod special, violoniștii formației.*

**Cuvinte-cheie:** lăutari, violoniști, formații muzicale, zona de Nord a Republicii Moldova, orchestra „Ciocârlia”.

*This article presents information about one of the most popular bands from the North of Moldova — the orchestra "Ciocârlia" ("Skylark"). This is manifested by specific traditions and a great number of personalities representing various dynasties of musicians who have worked and continue their activity in this area. Focusing on instrumental music and especially on the orchestra's violinists, it made a considerable emphasis on its contribution and activity in the traditional culture.*

**Keywords:** lautars (fiddlers), violonists, Bands, the North of Moldova, "Skylark" orchestra

Zona folclorică de Nord a Republicii Moldova este un spațiu cultural care s-a remarcat întotdeauna printr-o diversitate de tradiții și obiceiuri. În procesul investigațiilor realizate în perioada anilor 2008–2012 am constatat păstrarea și perpetuarea în mediul tradițional a obiceiurilor calendaristice de iarnă, a ceremonialului nupțial, de asemenea, a *Horei satului* și *Jocului de Hram* care constituie instituții tradiționale cu funcție importantă în colectivitatea rurală, fiind totodată și un obiectiv constant în cercetările etnomuzicologice, etnologice și etnografice moderne.

Printre primele date legate nemijlocit de folclorul zonei de Nord a Moldovei menționăm informații ce se conțin în monografiile elaborate de Constantin Stamati și fiul său Constantin Stamati-Ciurea<sup>1</sup>, originari din această zonă.<sup>2</sup> Actualmente, date importante despre zona de Nord putem extrage din diverse rubrici de folclor a revistelor regionale, cum ar fi: *Meleag Natal* (Briceni), *Pasul nou* (Dondușeni), *Curierul de Edineț* (Edineț), *Meridianul* (Ocnița), *Lunca Prutului* (Glodeni) ș. a. În perioada postbelică, pe teritoriul fostei RSSM (inclusiv și în zona de Nord) au fost organizate numeroase expediții folclorice, fiind colectat un volum impunător de înregistrări, de către mulți etnomuzicologi, colaboratori și studenți ai instituțiilor superioare de

<sup>1</sup> Vezi: [1].

<sup>2</sup> Scriitori naționali moldoveni din sec. XIX originari din Nordul Moldovei, s. Ocnița și s. Caracușeni r. Briceni.

învățământ. Actualmente aceste melodii se păstrează în fondul Arhivei de Folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice,<sup>3</sup> Arhivei Centrului Național de Creație Populară a municipiului Chișinău, cât și a Arhivei Academiei de Științe a Republicii Moldova. În baza materialului muzical colectat au fost editate numeroase culegeri de folclor alcătuite de Gleb Ciaikovschi-Mereșanu, Constantin Rusnac, Dumitru Blajinu ș.a. Aceste documente istorice (culegeri de folclor) au avut un rol important în realizarea mai multor lucrări științifice, cum ar fi: monografia lui V. Ghilaș *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu* — un studiu profund în domeniul organologiei populare, studiul S. Badrajan *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecele miresei* în care sânt abordate un șir de aspecte teoretice și documentare din cadrul obiceiului nunții.

Referindu-ne la tradițiile muzicale din zona folclorică de Nord a Moldovei, vom menționa concentrarea nucleului de activitate a lăutarilor în orașul Edineț, centru cultural, în care până în prezent se remarcă o tendință de conservare și valorificare a culturii tradiționale. Anume aici vom cunoaște existența unei orchestre de tip tradițional — orchestra *Ciocârlia*, unică în felul său printre formațiile muzicale din zona de Nord a Moldovei. Această orchestră se manifestă prin tradițiile speciale și numărul impunător de personalități, reprezentanți ai diferitor dinastii de lăutari din zonă, care au activat și își continuă activitatea. Pentru unii din ei orchestra *Ciocârlia* a fost un punct de pornire în perfecționarea măiestriei interpretative în instituțiile superioare de învățământ muzical, ulterior ducând faima țării departe de hotarele ei, atât în spațiul ex-sovietic (Rusia, Ucraina, Armenia), cât și în spațiul Uniunii Europene (Marea Britanie, Belgia, Franța, Italia, Germania). Alții, au ales drumul propagării tradițiilor cunoscute în zonă, educând o nouă generație de lăutari care participă activ la diverse manifestări cultural-zonale și republicane, obținând numeroase merite și premii.

Făcând o retrospectivă istorică a activității orchestrelor de muzică populară de la noi din republică, începând cu perioada postbelică, conturăm două faze de evoluție a acestora. Prima fază se referă la perioada anilor de la mijlocul sec. XX-lea până la anii '90. De altfel, se știe că în perioada postbelică pe lângă tarafurile de tip tradițional (cunoscute în mediul rural) s-a înființat și un nou format de orchestre tradiționale. Acestea aveau un statut organizatoric complex, ce includea un comitet sindical și un colectiv de angajați, care erau remunerați cu salarii. A doua fază reprezintă începutul anilor '90 până în zilele noastre. De fapt, schimbările sociale de la sfârșitul sec. XX au creat un nou impuls în creația multor muzicieni în întreaga republică, fiind caracterizată prin numeroase colaborări, concerte, imprimări realizate cu diverși interpreți de peste hotarele țării. Desigur și orchestra *Ciocârlia* a fost influențată de aceste evenimente, în

---

<sup>3</sup> Spre exemplu: nr. 942-3-943-2 — înscrise de Nastas B. în 1975, nr. 684-2 ș. a.

mod special, s-a schimbat conceptul orchestrațiilor puse în partiturile acesteia după o serie de turnee realizate în anul 1992 de orchestra cu același nume, de la București.

Activitatea orchestrei *Ciocârlia* a fost călăuzită de mai mulți maeștri de concert, cum ar fi: Ion Bolgaru —fondatorul orchestrei cu titlul *Ciocârlia* în 1944, Alexandru Ciobanu, Boris Lachi, etc., actualul dirijor fiind Ion Popov — muzician de excepție care cunoaște folclorul tradițional al zonei în profunzime.

Cum am remarcat deja pentru lăutarii de la Edineț activitatea în cadrul orchestrei a devenit o tradiție de familie. Pe parcursul timpului se disting vestitele dinastii de lăutari din zona folclorică de Nord precum dinastia Goga, Lachi, Macovschi, Lachei, Coca, Ciobanu, Popov, etc. Anume la Edineț, în familiile de lăutari a existat tradiția de a studia diverse instrumente muzicale precum trompeta, trombonul, toba, contrabasul, fluierul, clarinetul, saxofonul, țambalul, acordeonul, pianul, orga electronică (ca instrument modern), însă obligatoriu era interpretarea la *vioară*, instrument pe care îl posedau majoritatea lăutarilor. Actualul dirijor al orchestrei *Ciocârlia*, Ion Popov, ne relatează: „Pe vremuri muzicienii de la Edineț au fondat o organizație de tip sindical în care erau obligați să fie puși la evidență toți colegii. Erau stabilite niște reguli, principii de activitate a lăutarilor fiind strict sancționați pentru nerespectare. Dacă în familiile de lăutari se năștea un băiat, îi puneau vioara în mână din „prima zi de viață”. Dirijorii formațiilor (companiilor)<sup>4</sup>, după principiile sindicatului, erau, de regulă, violoniști și, conform regulamentului, erau obligați să mai ia un violonist la fiecare manifestare”.

În anul 1974, în studioul Radio, orchestra *Ciocârlia* a imprimat un disc de vinil. Astăzi această înregistrare se păstrează în fondul companiei Teleradio-Moldova, fiind apreciată ca un document istoric în care găsim perle muzicale, interpretate în maniera și stilul individual, de unii dintre cei mai cunoscuți lăutari din zona de Nord. Acestea sânt: *Hangul lui Nicu Chițac* – (vioară) Dumitru Ciobanu (Mechiu); *Hora de la Edineți* – (acordeon) Boris Lachei; *Ciocârlia* – (vioară) Dumitru Ciobanu (Mechiu); *Trombanașul* – (acordeon) Arsenie Pavliuc; *Cântec de masă* – (voce) Lidia Baraliuc; *Hangul lui Mechiu* – (orchestrală); *Două melodii de nuntă* – (orchestrală); *Hora de concert* – (orchestrală); *Piesă de concert* – (orchestrală); *Sârba din Ruseni* – (orchestrală); *Hangul de la Edineți* – (orchestrală); *Hangul* – (orchestrală). Mai târziu, în anul 1978, la Televiziunea Națională (pe atunci Televiziunea RSSM), a fost realizat un film documentar, în regia lui V. Bucătaru, intitulat *Orchestra Ciocârlia*.<sup>5</sup>

Pe parcursul anilor orchestra *Ciocârlia* și-a creat un repertoriu ce include o mare varietate de melodii instrumentale și vocale, colaborând atât cu interpreți din zona folclorică de Nord, cât și

<sup>4</sup> Companie — expresie utilizată de lăutari ce determină o formație de nuntă.

<sup>5</sup> Actualmente acest film îl putem găsi în Arhiva companiei Teleradio-Moldova.

din afara ei. Referitor la repertoriului folcloric interpretat de lăutarii din zona folclorică de Nord menționăm, printre creațiile caracteristice spațiului dat, melodii de *hang*, *vivat evreiesc*, *freilih de nuntă*, *husăr de pahar*, *hus de masă*, care se asociază cu tipurile coregrafice de doi, în special *polca*, *bătuta* sau *hora de doi* [2, p. 61] încadrate în repertoriul nupțial și în muzica de joc.

Răsfoind pagini din istoria zonei putem menționa, pe de o parte, că un rol deosebit în cultura muzicală din zona folclorică de Nord l-au avut contactele cu coloniștii polonezi din sec. al XIX-lea care au oferit ca sursă de inspirație modelele de mazurcă, krakoviac și polcă. În prezent, spre exemplu, când vorbim de polcă în muzica tradițională ne referim mai mult la caracterul ritmic decât la melodie. Pe de altă parte, în aceeași perioadă, un rol important în societate l-a avut și creșterea ponderii comunităților de evrei în mediul urban. Desigur, în procesul colaborării muzicienilor evrei cu lăutarii băștinași, au fost împrumutate multe particularități interpretative, care îmbinate au creat o nouă paletă sonoră în repertoriul folcloric zonal. Etnomuzicologul V. Chiseliță descrie aceste procese în felul următor: „Astfel, repertoriul va evidenția treptat o categorie tot mai nonsistentă de creații, cu o identitate culturală fluctuantă, emergentă și, în fond, „bi-muzicală”. Imanentă practicii lăutărești, tradiția bi-muzicalității se va impune ca factor important al evoluției artei instrumentale, contribuind la înprospătarea limbajului intonațional, la înnoirea și diversificarea stilului de execuție [3, p. 106].

Ca dovadă vie și actuală a colaborării muzicienilor evrei cu lăutarii băștinași aducem exemplu câteva mini-filmulețe postate pe site-ul de socializare [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [4]. Unele din ele sunt un rezultat de conlucrare a unor muzicieni germani, de origine ebraică, cu lăutarii din zona de Nord, susținuți într-un proiect de schimb de experiență înaintat de Uniunea Europeană (2008), cu genericul *Alți Europeni*. La acest proiect a participat o echipă condusă de muzicianul Alan Bern, violonistul Marin Bunea (originar din zonă, discipol al dinastiei Bunea) și membrii orchestrei *Ciocârlia*.

La începutul sec. XXI Orchestra *Ciocârlia* și-a adus marele aport în cultura tradițională, fiind gazdă a festivalului-concurs de interpreți instrumentiști *Lăutarii Moldovei*, organizat prin efortul comun al Ministerului Culturii și Turismului din Republica Moldova, Centrul Național de Creație Populară, Centrul raional din Edineț și Secția de cultură a raionului Edineț. În scurt timp festivalul *Lăutarii Moldovei* a devenit unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de folclor din Republica Moldova. Orchestra *Ciocârlia* a acompaniat participanții a trei ediții a acestui festival (anii 2001, 2003, 2006). Numai la prima ediție au participat peste 50 de interpreți și formații instrumentale, fiind repartizați în două compartimente: a) interpreți amatori și b) interpreți cu studii muzicale care au fost clasați conform grupurilor de instrumente. Scopul organizării acestui

concurs a fost de a promova tradiția interpretativă instrumentală și de a scoate în evidență personalități, lăutari reprezentanți ai tradiției orale

În continuare prezentăm unele date despre lăutarii violoniști, care s-au remarcat pe parcursul timpului în orchestra *Ciocârlia*:

**Stângaciu Ion** (1882–1955) — un reprezentant inedit a lăutarilor profesioniști de tradiție orală cunoscut prin măiestria sa interpretativă. Acesta a fost lăutarul-legendă despre care se spunea că era un virtuoz al vioarei, având o cultură și un simț interpretativ extraordinar. A contribuit la formarea mai multor orchestre din zona folclorică de Nord activând în mare parte la Edineț. De obicei formațiile sale constituiau din: vioara I, vioara II, contrabas, unul sau două tromboane, trompetă, clarinet, instrumente de percuție (în special toba mare), țambalul fiind înlocuit adesea cu unul sau două viole (braciuri). Alături de acest mare lăutar au activat **Sava Ivanciuc (zis Turcu)** – trombon, **Tudor Coca** – trombon, **Ștefan Gladeniuc** – clarinet, **Nicolae Stângaciu** – trompetă, **Ion Ciobanu** – vioară, **Ion Bolgaru** – vioară. Una din legendele despre acest faimos lăutar ne amintește despre un caz de omucidere a șefului de post al localității Edineț. Pentru a afla numele ucigașului au fost luate anumite măsuri drastice de către conducerea locală. El a fost cel care a scos vioara pe neașteptate și prin măiestria sa interpretativă a vrăjit jandarmii, astfel a salvat persoane nevinovate. La sfârșitul vieții a activat ca profesor de vioară. Ca și alți lăutari din zonă a educat trei discipoli, violoniști, fiii **Alexandru Stângaciu**, **Costel Stângaciu** și **Nicolae Stângaciu**, care au emigrat în timpul celui de al doilea război mondial în România (zona Moldovei).

**Coca Constantin** (1906–1974) a activat în Orchestra Militară Română ca flautist, iar după al doilea război mondial ca violonist în orchestra *Ciocârlia* de la Edineț.

**Coca Mihai** (1922–1974) — altist (violă) în orchestra *Ciocârlia*.

**Coca Victor** (1924–1987) a activat ca violonist în orchestra *Ciocârlia* din 1944 până la sfârșitul vieții.

**Bolgaru Ioniță** a studiat la conservatorul din Sankt-Petersburg, având rezultate impunătoare. După absolvirea studiilor superioare revine acasă și formează în 1940, la Edineț, o orchestră mixtă. Orchestra avea inclus în repertoriu un număr mare de creații simfonice, de operă, muzică de popularitate etc. Lăutarul **Nicolae Banu** era vioara întâi în această orchestră și în anii de război a fost premiat de centrul cultural din Edineț pentru cea mai bună interpretare solo, cântând un fragment din opera *Traviata*. În 1949 Ioniță a fost deportat în Siberia după care nu a mai fost văzut.

**Banu Nicolae** (1922–1972), lăutar vestit în zona de Nord a Moldovei, este angajat în orchestra *Ciocârlia* în 1944 ca violonist și trompetist. Mai posedă contrabasul, viola (braciul) și acordeonul.

**Lachei Boris** — unul din membrii orchestrei *Ciocârlia*. Cânta la saxofon, acordeon și clarinet. A fost distins cu *Titlul Onorific al orchestrei* de sindicatul lăutarilor din Edineț.

**Lachi Nichifor (zis Chifor)** — violonist, trompetist și trombonist de excepție, membru al orchestrei *Ciocârlia*, originar din Rediul Mare. A studiat arta lăutăriei la violonistul **Alexei Brudaru** (de asemenea membru al orchestrei).

**Ciobanu Mihail (zis Mechiu)** (1920–1986) — fiul vestitului lăutar violonist **Neică Ciobanu**. Este unul dintre marii violoniști ai orchestrei *Ciocârlia*. Acesta s-a afirmat prin maniera interpretativă executând numeroase perle muzical-folclorice din zonă, cu care a obținut un șir de mențiuni și diplome la diverse manifestări și concursuri.

**Ciobanu Alexandru** (1928–1986) — trompetist care a reorganizat activitatea orchestrei *Ciocârlia* (1968). A contribuit mult la dezvoltarea artei tradiționale de interpretare muzicală instrumentală în zona de Nord a Moldovei prin formarea fanfarelor și orchestrelor de muzica populară, formațiilor de copii — colective care s-au învrednicit de multiple premii și distincții. Pentru meritele sale i s-a conferit titlul onorific de *Om eminent al culturii*.

**Ciobanu Nicolae (zis Maflon)** — feciorul violonistului **Ilie Ciobanu** care posedă vioara, braciul, saxofonul și acordeon. Are ca discipol pe feciorul **Valeriu** care de asemenea este violonist în orchestră. Valeriu la rândul său are doi feciori — violoniști **Ilie** și **Valeriu**.

**Ciobanu Anatol** — fiul lui **Mihail Ciobanu**, născut în 1952. Activează ca instrumentist în orchestra *Ciocârlia* posedând mai multe instrumente muzicale (țambalul, acordeonul, trombonul, orga electronică) inclusiv și vioara.

Din generația secolului trecut au mai fost menționați violoniștii: **Ion Macovschi, Victor Macovschi, Pavel Macovschi, Gheorghe Botoșanu, Vasile Petroșanu, Gherman Goga, Chiril Goga (zis Chira), Nicolae Goga, Vasile Dobrovski (zis Dobrogeanu), Mihai Mitriniuc, Dumitru Brașoveanu, Pechiuță Lachi, Ion Ivanciuc, Tihon Brudaru, Alexei Brudari, ș.a.**

Din generația tânără de violoniști ai acestei orchestrei se afirmă următorii muzicieni.

**Ciobanu Ilie** (feciorul lui Valeriu) — născut în 1984, r. Edineț. A participat la Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*, ediția a II-a 2003, premiat cu locul II. A cântat în orchestrele *Ciocârlia* de la Edineți și *Barbu lăutarul* de la Bălți. Actualmente este instrumentist în orchestra *Ciocârlia*.

**Ciobanu Valeriu**, născut în 1986, r. Edineț. A participat la Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*, ediția a II-a 2003, premiat cu locul I, absolvent al AMTAP. A cântat în orchestrele *Ciocârlia* de la Edineț, *Barbu lăutarul* de la Bălți, și *Orchestra Fraților Advahov* din Chișinău.

**Strungaru Ion** născut în 1981, r. Edineț. Absolvent al colegiului de Muzică și Pedagogie din orașul Bălți. A participat la prima ediție (2001) a Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*. A interpretat *Studiu lăutăresc*, *Hangul*, *Sârba*. În prezent este vioara întâi în orchestra *Barbu lăutarul* de la Bălți.

**Popov Boris** fiul lăutarului **Ghenadie Popov**, născut în 1981, r. Edineț, participant la prima ediție a Festivalul - concurs *Lăutarii Moldovei*. A interpretat *Hora rară*, *Horă*, *Sârbă*.

**Popov Dumitru**, născut în 1990, r. Edineț, actualmente student la Colegiul de Arte *Elena Sârba* din orașul Soroca.

Recent de pe băncile școlii de artă din Edineț au fost angajați în orchestra *Ciocârlia* încă doi tineri violoniști — **Ciurlie Valentin** și **Boldurescu Mihai** care continuă tradiția lăutărească din zonă.

Perpetuarea tradiției locale este un fenomen viu pe care încă avem posibilitatea să-l cunoaștem și să-l apreciem. Orchestra *Ciocârlia* se remarcă pe parcursul timpului prin tradiții, repertoriu și dinastii de lăutari din zona de Nord, care au activat și își continuă activitatea. La finalul acestui articol am prezentat o listă a membrilor acestei orchestre, scoțând în evidență violoniștii — reprezentanții tarafurilor tradiționale din zona de Nord. Considerăm că datele propuse sunt unice și de importanță majoră pentru domeniul etnomuzicologiei, deoarece lăutarii — exponenții muzicii tradiționale, — sânt cei care ne păstrează folclorul și originea noastră.

### Referințe bibliografice

1. *Folclor din Nordul Moldovei*. Alcăt. Gr. Botezatu; I. Buruiană; N. Băieșu ș. a. Chișinău, 1983.
2. CHISELIȚĂ, V. Unele aspecte ale influențelor occidentale în muzica tradițională de joc din Basarabia și Bucovina. **In:** *Arta*, 2004. Chișinău, 2004, p. 61–71.
3. CHISELIȚĂ, V. Rezonanțe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. **In:** *Republica Moldova – Casa noastră comună: materialele conf. rep. șt.-pract.*, Chișinău, 21 aug. 2006. Chișinău, 2006, p. 97–115.
4. Other Europeans Project with Edinets Lautarii [online]. [citat 25 dec. 2011]. Disponibil pe Internet: <[http://www.youtube.com/watch?v=7qdfX\\_bfgoA&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=7qdfX_bfgoA&feature=related)>.

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 10.12.2012

Coli editoriale 15,82. Coli de tipar conv. 29,76.

Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”. Hîrtie de ofset. Tirajul 200.