

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 ȘTIINȚIFICE DIN CADRUL PROIECTULUI
REGISTRUL ADNOTAT AL CREAȚIILOR MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA)

Nr. 3 (20) 2013



VALINEX SRL
Chișinău

CZU 78:378.678(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 responsabil Arta Muzicală: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ.,
dr. 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.]. – Chișinău: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2013 (Tipogr. "Valinex SRL"). – ISSN 1857-2251. – ISBN 978-9975-9925-4-1.

Nr 3 (20) 2013: Arta muzicală: (în baza materialelor șt. din cadrul proiectului Registrul adnot. al creațiilor muzicale din Rep. Moldova). – 2013. – 199 p. – Texte: lb. rom., rusă. – Rez.: lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr. la sfârșitul art. și în subsol. – 200 ex.

ISBN 978-9975-9886-6-7.

78:378.678(478-25)(082)=135.1=161.1

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISBN 978-9975-9925-4-1

ISBN 978-9975-9886-6-7

ISSN 1857-2251

CUPRINS

I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

GHENADIE CIOBANU

**STATUTUL EDUCAȚIONAL AL COMPOZITORILOR ÎN BASARABIA
EDUCATIONAL STATUS OF COMPOSERS IN BASSARABIA**

ГЕННАДИЙ ЧОБАНУ. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СТАТУС КОМПОЗИТОРОВ В БЕССАРАБИИ 8

II. Opera

ГАЛИНА КОЧАРОВА

**ПОЛИЛИНГВИЗМ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЫ
ОПЕР И КАМЕРНЫХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ЗЛАТЫ ТКАЧ**

GALINA COCEAROVA. POLILINGVISMUL BAZEI LITERARE

ÎN OPERELE ȘI ÎN CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE ZLATEI ТКАЧИ

MULTILINGUALISM OF THE LITERARY BASIS

IN THE OPERAS AND VOCAL CHAMBER WORKS BY ZLATA ТКАЧИ 15

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ РИТУАЛ В ОПЕРЕ АТЕХ Г. ЧОБАНУ

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN. RITUALUL INSTRUMENTAL ÎN OPERA АТЕХ DE GH. CIOBANU

INSTRUMENTAL RITUAL IN THE OPERA АТЕХ BY GH. CIOBANU 23

III. Muzica simfonică

ECATERINA GÎRBU

**PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN PSALMODIA PENTRU ORCHESTRĂ
DE VLADIMIR CIOLAC**

STYLISTIC FEATURES IN THE PSALMODY FOR ORCHESTRA BY VLADIMIR CIOLAC

ЕКАТЕРИНА ГЫРБУ. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

ПСАЛМОДИИ ДЛЯ ОРКЕСТРА ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА..... 33

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ

**НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ НЕТРАДИЦИОННОЙ ТРАКТОВКИ СОЛЬНЫХ
ТЕМБРОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**

SNEJANA PÎSLARI. UNELE FORME DE UTILIZARE NETRADIȚIONALĂ

A TIMBRURILOR SOLO ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI PAVEL RIVILIS

SOME FORMS OF NON-TRADITIONAL USE OF SOLO TIMBRES

IN THE SYMPHONIC WORKS BY PAVEL RIVILIS..... 41

IV. Muzica concertantă

ЕЛЕНА САМБРИШ

**ЖАНР КАМЕРНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ПАЛЫМСКОГО:
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*ELENA SAMBRIȘ. GENUL CONCERTULUI DE CAMERĂ ÎN CREAȚIA LUI OLEG PALYMSKI:
PARTICULARITĂȚILE DE DRAMATURGIE ȘI DE STIL
THE GENRE OF CHAMBER CONCERTO IN THE WORKS OF OLEG PALYMSKI:
DRAMATURGIC AND STYLISTIC FEATURES 48*

АЛЕНА ВАРДАНИЯ

**РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА**

*ALIONA VARDANEAN. RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GH. CIOBANU:
VIZIUNE ANALITICĂ INTERPRETATIVĂ
THE RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GH. CIOBANU:
THE PROBLEM REGARDING INTERPRETATION ANALYSIS 55*

VICTOR TIHONEAC

**CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE S. BUZILĂ
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI EUGEN VERBEȚCHI**

*CONCERTO FOR CLARINET AND CHAMBER ORCHESTRA BY S. BUZILA
IN E. VERBEȚCHI'S PERFORMING INTERPRETATION
ВИКТОР ТИХОНЯК. КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА
С. БУЗИЛЭ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО 59*

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, АЛИНА ПЕРЕТЯТКО

**КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА,
КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

*SVETLANA ȚIRCUNOVA, ALINA PERETEATCO. CONCERTELE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ
DE CONSTANTIN ROMANOV: CARACTERISTICA GENERALĂ, SPECIFICUL
TEMATISMULUI, COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI
CONCERTOS FOR PIANO AND ORCHESTRA BY CONSTANTIN ROMANOV: GENERAL
CHARACTERISTICS, PECULIARITIES OF THE THEMES, COMPOSITION AND DRAMATURGY ... 68*

АЛЕНА ВАРДАНИЯ

**СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ЗАМЫСЛА
В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Л. ШТИРБУ**

*ALIONA VARDANEAN. SPECIFICUL REALIZĂRII CONCEPȚIEI ARTISTICE ÎN
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE L. ȘTIRBU
SPECIFICAL FEATURES OF REALIZING THE ARTISTIC CONCEPTION
IN THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY L. ȘTIRBU 77*

V. Muzica de cameră

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО

**IN MEMORIAM ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА:
СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*ELENA MIRONENCO. IN MEMORIAM DE VLADIMIR BELEAEV:
TRĂSĂTURILE STILISTICE ȘI DE GEN
IN MEMORIAM BY VLADIMIR BELEAEV: STYLE AND GENRE FEATURE..... 84*

ПЛЕШКАН, ИРИНА**БОЛЬШОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ
С УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**

*IRINA PLEȘCAN. ANSAMBLUL DE CAMERĂ CU PARTICIPAREA PIANULUI ÎN CREAȚIA
COMPONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA: IDENTIFICAREA PROBLEMEI
CHAMBER ENSEMBLE WITH PIANO IN COMPOSITION CREATION
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: PROBLEM IDENTIFICATION.....* 88

VERA STOLEARCIUC**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE B. DUBOSARSCHI:
SPECIFICUL ACOMPANIAMENTULUI PIANISTIC**

*SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSARSCHI:
PIANO ACCOMPANIMENT SPECIFIC FEATURES
ВЕРА СТОЛЯРЧУК. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ С ФОРТЕПИАНО Б. ДУБОССАРСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО АККОМПАНеМЕНТА.....* 93

VI. Muzica pentru pian**VICTORIA MELNIC, NATALIA CHICIUC****TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN SONATA PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA**

*TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE PIANO SONATA BY GHEORGHE NEAGA
НАТАЛЬЯ КИЧУК, ВИКТОРИЯ МЕЛЬНИК. ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ
В СОНАТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Г. НЯГИ.....* 96

ELENA GUPALOVA**FORMAREA REPERTORIULUI PIANISTIC NAȚIONAL ÎN REPUBLICA
MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC.XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI (ANI 1970-2013)**

*THE CREATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTORY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE SECOND HALF OF THE 20th AND THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY (1970–2013)
ЕЛЕНА ГУПАЛОВА. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА В
РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI В. (1970–2013).....* 107

МАРИНА МАМАЛЫГА**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА: ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ**

*MARINA MAMALÎGA. CREAȚIILE PENTRU DOUĂ PIANE ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA: O ÎNCERCARE DE CLASIFICARE
CREATIONS FOR PIANO DUET BY MOLDOVAN COMPOSERS:
EXPERIENCE OF CLASSIFICATION.....* 114

INNA HATIPOVA**LUCRĂRILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN
REPERTORIUL DIDACTIC AL ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

*WORKS FOR PIANO BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE DIDACTIC REPERTORY OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS
ИННА ХАТИПОВА. ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ.....* 119

ГАЯНЭ ТЕСЕОГЛУ**ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ
КАФЕДРЫ ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

GAIANĂ TESEOGLU. TRANSCRIERILE PENTRU PIAN ȘI PENTRU DUETUL DE PIANE
SEMNAȚE DE COMPOZITORI DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC
AL CATEDREI PIAN AUXILIAR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
TRANSCRIPTIONS FOR PIANO AND PIANO DUET WRITTEN BY THE COMPOSERS
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE REPERTOIRE OF THE *GENERAL PIANO*
DEPARTMENT OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS 122

ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА**ПИАНИСТ СЕРГЕЙ КОВАЛЕНКО: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

LIUDMILA REBOȘAPCA. PIANISTUL SERGHEI COVALENCO:
SCHIȚE LA UN PORTRET DE CREAȚIE
PIANIST SERGHEI COVALENCO: STROKES TO A CREATION PORTRAIT 128

VII. Muzica vocală**ТАТЬЯНА КОАДЭ****КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО З. ТКАЧ
И В. РОТАРУ (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ)**

TATIANA COADĂ. CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE Z. TKACI ȘI V. ROTARU
(ÎNCERCARE DE ANALIZA COMPARATĂ)
VOCAL CHAMBER CREATIONS BY Z. TKACI AND V. ROTARU
(COMPARATIVE ANALYSIS EXPERIENCE) 134

VIII. Muzica corală**МАРГАРИТА БЕЛЫХ****ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ А *CAPPELLA* З. ТКАЧ
ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ (ЧАСТЬ I)**

MARGARITA BELĂH. MINIATURILE CORALE A *CAPPELLA* ALE Z. TKACI
DIN PERIOADA TÂRZIE A CREAȚIEI SALE: PARTICULARITĂȚILE STILULUI (PARTEA I)
CHORAL MINIATURES A *CAPPELLA* BY Z. TKACI OF THE LATE PERIOD
OF HER CHORAL CREATION: CHARACTERISTICS OF STYLE (PART I) 140

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО**НЕОВАРВАРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МОЛДОВЫ
(НА ПРИМЕРЕ КАНТАТЫ *ODA DEVENIRII* Г. ЧОБАНУ)**

VICTORIA TCACENCO. NEOBARBARISMUL ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ
DIN REPUBLICA MOLDOVA (CANTATA *ODA DEVENIRII* LUI GH. CIOBANU)
NEOBARBARISM IN THE CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE OF
THE REPUBLIC OF MOLDOVA (CANTATA *ODA DEVENIRII* BY GH. CIOBANU) 148

ЛАРИСА БАЛАБАН**ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЖАНРОВЫЕ И
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

LARISA BALABAN. PRIVEGHERE DE VLADIMIR CIOLAC:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI DE GEN
ALL-NIGHT VIGIL BY VLADIMIR CIOLAC:
DISTINGUISHING FEATURES OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION 154

АННА ШИМБАРЕВА**ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЮЛИИ ЦИБУЛЬСКОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

ANNA ȘIMBARIOV. CREAȚIA CORALĂ PENTRU COPII A IULIEI ȚIBULSCHI

IULIA TIBULSCHI'S CHORAL MUSIC FOR CHILDREN 160

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ**ALLELUJA Д. КИЦЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ
СОВРЕМЕННОЙ ТРАКТОВКИ СТАРОГО ЖАНРА**

NATALIA OZARENSKAIA. ALLELUJA DE D. KITSSENKO:

TRATAREA MODERNĂ A UNUI GEN VECI

ALLELUJA BY D. KITSSENKO: ABOUT A NEW TREATMENT

OF AN OLD GENRE..... 163

НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ)**КАНТАТА С НАМИ ЛЕНИН, С НАМИ СТАЛИН (БЕССАРАБЦЫ) ШТ. НЯГИ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**NADEJDA CAULEA. CANTATA LENIN ESTE CU NOI, STALIN ESTE CU NOI (BASARABENII)
DE ȘT. NEAGA: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

THE CANTATA LENIN IS WITH US, STALIN IS WITH US (THE BASSARABIANS)

BY ȘT. NEAGA: COMPOSITIONAL PECULIARITIES 166

HRISTINA BARBANOI**TROPARUL PASCAL HRISTOS A ÎNVIAT DIN CICLUL IMNELE SF. LITURGHII
DE M. BEREZOVȘCHI PRIN PRISMA ABORDĂRII SURSELOR PSALTICE**THE PASCHAL TROPARION CHRIST IS RISEN FROM THE DIVINE LITURGY HYMNS CYCLE
BY M. BEREZOVȘCHI THROUGH THE APPROACH OF PSALTIC SOURCES

ХРИСТИНА БАРБАНОЙ. ПАСХАЛЬНЫЙ ТРОПАРЬ ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ ИЗ ЦИКЛА

ГИМНЫ СВ. ЛИТУРГИИ МИХАИЛА БЕРЕЗОВСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТРАКТОВКИ

ПСАЛТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ 180

IX. Cultura muzicală din Republica Moldova**BUNEA DIANA****FOLCLORUL ÎN CONTEXTUL TENDINȚELOR ACTUALE
ALE VIEȚII MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA**FOLKLORE IN THE CONTEXT OF MODERN TENDENCIES OF MUSICAL LIFE
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

DIANA БУНЯ. ФОЛЬКЛОР В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА 187

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, НАДЕЖДА АКСЕНОВА**МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА
ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ АКСЕНОВОЙ**

SVETLANA ȚIRCUNOVA, NADEJDA AXIONOVA. MATERIALE ȘI DOCUMENTE

DIN ARHIVA PERSONALĂ A LIDIEI ALEXANDRU AXIONOVA

MATERIALS AND DOCUMENTS FROM THE PERSONAL ARCHIVE

OF LIDIA ALEXANDER AXIONOVA 192

I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

STATUTUL EDUCAȚIONAL AL COMPOZITORILOR ÎN BASARABIA

EDUCATIONAL STATUS OF COMPOSERS IN BASSARABIA

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СТАТУС КОМПОЗИТОРОВ В БЕССАРАБИИ

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

Autorul articolului analizează situația din domeniul educației componistice din Basarabia din primele patru decenii ale secolului XX în contextul stării generale a educației muzicale. Bazându-se pe concepția contemporană a culturii muzicale precum și pe modelul structural al educației muzicale de tip european, cercetătorul interpretează datele biografice ale reprezentanților culturii muzicale basarabene cu referire la educația componistică contemporană. Ca urmare autorul identifică particularitatea instruirii muzicale a compozitorilor chișinăuieni, remarcând caracterul policentrist, polivalent și aplicativ al acesteia — caracter, care le-a asigurat muzicienilor la timpul respectiv o carieră profesională multilaterală.

Cuvinte-cheie: compozitor, educație muzicală, conservator, colegiu de muzică, cultura muzicală din Basarabia.

The author of the article analyzes the situation in the field of education of composers in Bassarabia during the first four decades of the twentieth century in the context of the general state of musical education in this territory. Basing himself on the modern concept of musical culture and the structural model of the European type of musical education, the researcher considers the biographical information about the composer's professional education received by the representatives of the Bassarabian musical culture. As a result, the author managed to reveal the specific features of the musical education of the composers whose activities are connected with Chisinau, including its polycentric, polyvalent and applied character that ensured their versatile professional career.

Keywords: composer, musical education, conservatoire, college of music, musical culture of Bassarabia.

Автор статьи анализирует ситуацию в области композиторского образования в Бессарабии первых четырех десятилетий XX в. в контексте общего состояния музыкального образования в крае. Опираясь на современную концепцию музыкальной культуры и структурную модель музыкального образования европейского типа, исследователь интерпретирует биографические данные о профессиональном композиторском образовании, полученном представителями бессарабской музыкальной культуры. В результате автору удалось выявить специфику музыкального образования композиторов, деятельность которых связана с Кишиневом, в том числе его полицентрический, поливалентный и прикладной характер, обеспечивший музыкантам их многогранную профессиональную карьеру.

Ключевые слова: композитор, музыкальное образование, консерватория, музыкальное училище, музыкальная культура Бессарабии.

În cadrul sistemului european al culturii instituțiile de învățământ artistic ocupă un loc important. Anume instituția muzicală are menirea de a instrui un compozitor care va deveni autor apt să creeze o lucrare — un text finit, în condițiile culturii de tip scris, aparținând muzicii *res facta* și de opus¹. Instruirea profesională se rezumă, *grosso modo*, la însușirea metodelor de lucru

¹ Deși am folosit terminologia propusă de V. Martânov care împarte întreaga istorie a muzicii în patru perioade (*cantus planus*, *muzica res facta*, *opus-muzica* și *opus post-muzica* [1], în cazul dat am avut în vedere creația componistică profesională europeană, aparținând Istoriei Moderne în general.

cu materialul muzical în scopul ordonării acestuia (compunerii) în cadrul unei structuri individuale închise care și reprezintă, de fapt, lucrarea-opus. Pentru a-i imprima unui opus statutul de produs sonor, în sistemul de comunicare muzicală de tip clasic este nevoie de un interpret care întregește triada „compozitor – interpret – ascultător”. Iar pentru funcționarea acestei triade se constituie un întreg sistem ce înglobează, pe lângă instituțiile de învățământ pentru instruirea compozitorilor, interpreților și criticilor-muzicologi, o vastă infrastructură de instituții concertistice și mijloace de difuzare a muzicii compuse². Astfel, conceptul contemporan de ontologie muzicală lărgeste sus-menționată triadă a lui Asafiev până la tetrada de activități muzicale: compunere – interpretare – percepere – conștientizare a muzicii.

Am putea afirma fără exagerare că aproape întreg spectrul de instituții de învățământ din Chișinău, în care într-o formă sau altă se învața muzica, precum și cele în care se desfășurau alte activități muzicale, erau legate în perioada ce cuprinde sfârșitul sec. al XIX și deceniul al patrulea al sec. XX de numele preotului-compozitor Mihail Berezovschi.

Mihail Berezovschi era în primul rând dirijor de cor bisericesc, apoi profesor și doar într-al treilea rând compozitor de muzică preponderent religioasă. Fiind și pictor-amator, conform informațiilor bibliografice din dicționare și enciclopedii (vezi, de ex., [3, p. 53–55]), el a avut studii deopotrivă religioase și laice. A studiat la Seminarul Teologic din Chișinău, la școala muzicală privată a lui Vasili Gutor (1893–1895), după care au urmat lecțiile de dirijat și compoziție cu A. Leadov la Capela de cântăreți ai Curții Imperiale din Sankt-Petersburg³.

Talentul multilateral al lui M. Berezovschi s-a manifestat în următoarele forme de activitate: dirijor al corului Bisericii Romane (1889–1890), reghent al Corului Arhieresc al Catedralei Mitropolitane (1890–1938) din Chișinău, profesor de muzică la Liceul de băieți (1894)⁴ și la Cursurile de învățători ale școlilor primare din Eparhia Chișinăului (1901). E de remarcat că preotul-compozitor Berezovschi a fost calificat ca dirijor de cor de Capela muzicală de la Moscova. În sec. XX își continuă activitatea în calitate de profesor la Seminarul Teologic (1905–1914); profesor de muzică bisericească la Școala de cântăreți (1913–1921), la Liceul de băieți *Mihai Eminescu* (1926) și la Școala normală de învățători nr. 2 (eparhială) (1929–1931) din Chișinău [5, p. 53–55], la care se adaugă postul de profesor la Conservatorul *Unirea*.

Palmaresul bogat al lui M. Berezovschi remarcă rolul important al instituțiilor de învățământ religios în edificarea educației muzicale în Basarabia. Acest tip de integrare a educației bisericești și celei laice, precum și realizarea activității concertistice în carul instituțional din ambele domenii, sunt caracteristice vieții provinciale, asigurând unitatea spațiului educațional. Domeniul educației muzicale, însă, nu se limitează aici: urmează delimitarea studierii muzicii în scopuri pedagogice și de cultură generală de cele profesionale.

Biografia lui M. Berezovschi mărturisește faptul că majoritatea formelor instituționale de educație muzicală existente în tradiția europeană, rezumate în modelul topologic al educației

² Conform muzicologului și culturologului A. M. Lesovicenko, cultura muzicală de tip european se distinge printr-un „complex de elemente muzical-culturale, constituite în Europa în decursul secolelor XVII și XVIII și răspândite apoi în întreaga lume, devenind la mijlocul sec. XX o proprietate universală a culturii umane” [2, p. 114]. Particularitățile principale ale culturii muzicale profesionale europene se evidențiază în procesul individual de creare a lucrării muzicale (tipul de creație de autor), în existența unui sistem determinant de genuri și forme (missă, operă, ciclu simfonic, sonată ș.a.), în existența unui intermediar dintre creator și ascultător (interpretul) și în existența unui anumit tip de raporturi dintre aceștia (organizarea spectacolelor muzicale) [ibid.].

³ Șchița istorică dedicată Capelei de Cântăreți ai Curții Imperiale din Sankt-Petersburg atestă faptul că „începând cu anul 1884 instruirea în școala Capelei se efectuează după programele conservatorului cu eliberarea certificatelor de liberi profesioniști tuturor absolvenților, confirmând nivelul de studii superioare” [4].

⁴ Astfel, în Calendarul-adresă din Basarabia pe anul 1895 r. numele compozitorului este menționat în componența colectivului didactic al Gimnaziului nr. 2 din Chișinău, situat în Piața Petru și Pavel: „Profesorii: <...> de cânt — pr. Berezovschi Mihail Andreevici, de muzică — capelm. Iosif Iosifovici Sedleacek” [5, c. 22].

muzicale propuse de culturologii ruși V. Berezin și A. Lesovicenko, se formează la Chișinău în ultimul deceniu al sec. XIX și primele 2 decenii ai secolului XX. Printre acestea se regăsesc:

1. „Secțiunile dedicate muzicii din cadrul cursurilor de artă și de cultură din instituțiile profesionale non-muzicale și de cultura generală.
2. Cursuri de muzică în cadrul educației generale.
3. Blocuri de cursuri muzicale din instituțiile profesionale non-muzicale cu profil artistic și general umanistic.
4. Specializări în instituții pedagogice non-muzicale.
5. Specialități muzicale în instituții pedagogice.
6. Instituții de învățământ care instruiesc profesioniști în domeniul activității muzicale.
7. Instituții de învățământ care oferă instruirea muzicală fără orientare profesională (pentru neprofesioniști).
8. Instituții de învățământ profesional care instruiesc muzicieni-interpreți.
9. Instituții de învățământ care asigură instruirea compozitorilor.
10. Instituții de învățământ care asigură instruirea muzicologilor” [6].

E de remarcat că instituțiile de învățământ dedicate formării profesionale a compozitorilor și muzicologilor încorporează arborele instituțional al educației muzicale construit după principiul ascensiunii de la cele non-profesionale la cele profesionale de nivel superior. Instituțiile de diferit nivel, evident, sunt concepute pentru a aborda diverse probleme ale instruirii muzicale, asigurând diferite trepte ale acesteia. În acest sens educația muzicienilor-interpreți, compozitorilor și muzicologilor aparține nivelului superior care asigură ontologia și evoluția muzicii în calitate de Artă Mare.

Biografia protoiereului M. Berezovschi — unul dintre cei mai de succes dirijori și compozitori de muzică corală din Basarabia — mărturisește faptul că statutul social al compozitorului profesionist de tip european, chiar într-un domeniu aparte, precum muzica eclesiastică, încă nu era format pe aceste meleaguri, deoarece compozitorul își consuma cea mai mare parte a timpului în activitatea pedagogică și interpretativă. Concomitent, statutul său educațional este tipic pentru compozitorii basarabeni, evidențiindu-se prin *policentrism* (Chișinău – Sankt-Petersburg – Moscova), prin *polivalență* (educație religioasă și laică muzicală), prin *caracterul aplicat* (treapta superioară este legată de Capela de cântăriți ai Curții Imperiale, care l-a format în primul rând în calitate de dirijor de cor, iar apoi, în cea de compozitor). Aceste particularități educaționale i-au permis lui M. Berezovschi se desfășoare o activitate muzicală sintetică și să facă o carieră de succes. Respectiva constatare de fapte biografice ne aduce la concluzia, ca anume tipul complex (polivalent) de educație muzicală s-a dovedit a fi cel mai adecvat situației muzical-culturale din Basarabia.

Drept particularitate a educației muzicale, în general, și a celei profesionale, în special, din Chișinău și din Basarabia poate fi considerată stagnarea sau cel puțin întârzierea în dezvoltare în comparație cu alte centre culturale periferice, atât în gubernia țaristă, cât și în provincia română. La prima vedere, reperele cronologice ale procesului gradual de reorganizare a educației muzicale de amatori în una profesională la Chișinău par ar fi similare celor din alte orașe ale provinciei rusești. Mai mult decât atât, se poate afirma că modelele de devenire muzical-culturală ale acestor orașe în linii mari sunt similare: de la formele sporadice de manifestări muzicale din cercurile de muzică și societățile educaționale ale amatorilor, prin primele școli de muzică, de regulă, particulare, — spre o educație sistematică în domeniu. Procesul de transformare a fazei amatoricești în una

profesională pretutindeni în guberniile rusești a avut loc cu susținerea Societății Muzicale Imperiale Ruse și cu participarea atât a muzicienilor ruși, cât și a forțelor locale, reprezentate în mod obișnuit de absolvenții celor două conservatoare din capitale⁵.

Următoarea etapă a prezentat transformarea claselor muzicale de pe lângă filialele locale ale Societății Muzicale Imperiale Ruse în colegii de muzică⁶. Dar, în pofida succeselor în procesul de instituționalizare a educației și interesului real pentru aceasta din partea intelectualității orășenești [9, p. 49], netemeinicia și caracterul limitat al necesităților culturale nu doar ale maselor largi, dar și ale cercurilor de întreprinzători puternici din punct de vedere economic constrângea dezvoltarea ulterioară a educației muzicale din Chișinău — oraș părăsit de neobosiții organizatori: mai întâi de V. Rebikov, iar apoi de V. Gutor⁷.

Conservatorul privat deschis la Chișinău în a. 1919, iar din 1928 cunoscut sub denumirea de *Unirea*, formal nu a devenit o continuare logică a liniei de educație muzicală începută sub tutela IRMO, precum s-a întâmplat, de exemplu, la Odesa, în ciuda tuturor reorganizărilor ale Conservatorului din Odesa și spezelor postrevoluționare. Alipirea Basarabiei la România și schimbarea în 1918 a sistemului politic au determinat direcția vectorului schimbărilor culturale. Conservatorul *Unirea*, orientat spre modelul Conservatoarelor de la Iași și București nu a devenit instituție de învățământ superior, cu toate că a fost deschis sub egida Societății Muzicale Române din Basarabia (1918) reorganizată din Filiala Chișinăuienă a IRMO, precum nu au devenit nici Conservatorul Național, nici cel Municipal, deschise mai târziu —respectiv în 1925 și 1936.

Cu toate dificultățile procesului de edificare a educației muzicale profesionale este de remarcat caracterul sincretic al activității multor instituții de învățământ muzical din Chișinău. Toate aceste instituții precum și societățile locale de muzică au devenit centre de iluminare și de activitate concertistică concomitent cu funcția lor principală de instruire a muzicienilor [8]. Luând în considerație nivelul de cultură din Basarabia, am putea să afirmăm că funcțiile de iluminare și organizare a vieții muzicale erau la fel de importante în perioada interbelică ca și cea de bază —de instruire a muzicienilor profesioniști.

Așadar, putem conchide că situația basarabeană din domeniile culturii muzicale și educației din perioada de la confluența secolelor XIX–XX nu favoriza apariția compozitorilor profesioniști. Acest fapt a fost confirmat de V. Rebikov, organizatorul pasionat al activității concertistice și un promotor energetic al educației muzicale, care, fiind obsedat de ideea organizării Societății compozitorilor ruși, vizitează diferite orașe din provinciile rusești. Astfel, inițiativele sale s-au realizat odată cu constituirea Societății Compozitorilor Ruși, mai întâi la Moscova, apoi la Kiev și Odesa. Sosind la Chișinău în 1898, V. Rebikov constată lipsa forțelor

⁵ La Chișinău această etapă, pentru care a fost nevoie de 20 de ani, a fost marcată de activitatea Societății muzicale *Armonia* (1880), primelor școli de muzică ale lui M. Voloșinovscaia (1891), claselor de vioară ale lui A. Pliner (1891), celor două școli ale lui V. Gutor, claselor de canto ale surorilor C. și M. Hrșanovschi (1902). Ambele școli ale lui Vasile Gutor — violoncelist profesionist, absolvent al Conservatorului din Sankt-Petersburg, elevul lui K. Davâdov, A. Verjbilovici (vlc) și N. Rimski-Korsakov (teorie, armonie și compoziție) nu au ținut mult timp (1893–95 și 1990–1907), dar au avut un impact semnificativ asupra vieții muzicale a urbei. Deschiderea în 1899 cu participarea și datorită eforturilor energice ale compozitorului rus V. Rebikov a Filialei Chișinăuiene a Societății Muzicale Imperiale Ruse (IRMO-SMIR) cu clase de muzică a însemnat aderarea la sistemul de promovare a culturii muzicale rusești care împlinea la acel moment 40 de ani de existență. Odată cu deschiderea la Chișinău a secției IRMO se putea conta pe sprijinul Societății în fondarea unei instituții profesionale de educație muzicală.

⁶ Colegiul de muzică pe baza claselor de muzică a IRMO a fost deschis la Kiev în 1883 și transformat în conservator în 1913. Într-un mod analogic au apărut colegii și conservatoare în alte orașe: la Saratov (1895 și respectiv 1912), la Odesa (1897 și 1913) etc. Colegiul de la Chișinău a fost fondat într-un mod accelerat în 1900, doar peste un an după instituirea secției locale a IRMO, cu eforturile aceluiași V. Rebikov.

⁷ V. Gutor a activat mult mai productiv în Ecaterinodar (actualmente Krasnodar), Herson și Nicolaev, aducându-și contribuția la fondarea colegiilor de muzică în aceste orașe, precum și în Petersburg ca profesor la conservatorul popular și în Odesa în calitate de profesor la conservator, care a fost fondat pe baza colegiului, transformat, la rândul său, din clasele de muzică de pe lângă IRMO [7].

de creatori ai muzicii, dar remarcând dorința cercurilor urbane de a studia muzica, inițiază procesul de organizare a instituțiilor muzicale sub tutela IRMO (SMIR).

În condițiile incapacității educației muzicale sistematice și lipsei unei instituții de învățământ muzical superior la Chișinău, muzicienii talentați locali plecau în alte centre de cultură cu scopul de a obține studii muzicale profesionale, inclusiv în domeniul compoziției. Motiv pentru care educația compozitorilor autohtoni precum și celor veniți avea un *caracter policentric*, păstrându-și pentru mult timp relevanța, mai cu seamă — în primele decenii după cel de al doilea război mondial. Caracterul policentric al educației reflectă nu doar pendularea schimbărilor de repere cultural-artistice ale societății în general și ale creației muzicale, în special, dar și situația culturală din domeniul educației muzicale din Basarabia.

Astfel, pe lângă instituțiile de învățământ din Sanct-Petersburg, Moscova sau Kiev, absolvite în primele două decenii ale sec. XX de mulți dintre muzicienii băștinași și din cei veniți la Chișinău, în deceniile doi și trei au devenit accesibile pentru unii compozitori și instituțiile de învățământ din România și Europa. Ca și M. Berezovschi, Simeon Zlatov a studiat la Sankt-Petersburg. El a absolvit Conservatorul la clasa de corn și la cea de capelmaistru, făcând un curs de compoziție cu A. Glazunov (1916). Iar Mihail Bârcă, de exemplu, care în anii 1936–1940 a exercitat funcția de director al Conservatorului Municipal din Chișinău, fiind totodată și profesor de compoziție, a absolvit Colegiul Muzical-Dramatic al Societății Filarmonice din Moscova cu statut de conservator (1911–1914) — drept predecesor al Institutului de stat al artelor teatrului (GHITIS). Generația următoare a compozitorilor, printre care Șt. Neaga, V. Popovici, mai târziu și Ș. Aranov, începându-și studiile la Chișinău, și-au continuat educația în România, la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București sau la Iași. Ulterior primii doi muziceni și-au perfecționat măiestria componistică la Paris (V. Popovici — la *Școala Cantorum* sub îndrumarea lui V. d'Indy, iar Șt. Neaga — cu Nadia Boulanger și Charles Koechlin la *Ecole normale de musique*).

În același timp în deceniul trei al sec. XX s-a simțit efectul benefic al activității Conservatorului *Unirea* absolvit de mai mulți compozitori — elevi ai clasei lui Gheorghe Iațentkovski. Violoncelist, dirijor și profesor, Gh. Iațentkovski, după absolvirea Conservatorului Imperial din Petersburg (1904–1908), la clasa lui Ivan Zeifert și Aleksandr Verjbilovici (violoncel), Nikolai Rimski-Korsakov (armonie, teorie, solfegiu, orchestrație), Anatoli Leadov și Iazep Vitols (compoziție, 1911–1917), sosește la Chișinău, unde desfășoară o activitate rodnică în perioada dintre 1918 și 1934 și până la decesul său. La Colegiul de muzică din Chișinău activează și un alt reprezentant al culturii metropolitane — dirijorul de cor, muzicologul, compozitorul și promotorul vieții muzical-culturale Veaceslav Bulâcirov, extern al Conservatorului din Moscova, elev al lui C. Kipp (pian), M. Ippolitov-Ivanov (armonia) și S. Taneev (contrapunct). Influența puternică a lui Taneev s-a simțit în decursul întregii sale activități în calitate de dirijor de cor precum și în cea de iluminist muzical.

Caracterul aplicativ al creației componistice se manifestă în limitarea la satisfacerea necesităților cultural-muzicale imediate ale societății basarabene. De exemplu, atunci când la o anumită etapă instituțiile eclesiastice au un rol important în procesul de edificare a educației muzicale în general și a culturii corale, în special⁸, apare o strictă necesitate de repertoriu — necesitate acoperită de creația compozitorilor de cor. Drept urmare este rolul important al muzicii corale în moștenirea muzicală basarabeană. O altă manifestare inițială a creației muzicale la acea

⁸ Fapt, dovedit de T. Danița în teza de doctor [9].

etapă se referă la compunerea muzicii pentru pian și vioară de un nivel elementar, accesibil pentru utilizarea în procesul didactic.

Caracterul aplicativ al creației muzicale din perioada basarabeană complinește chipul omului muzical, omului care practică muzica — *homo musicus*, întemeietorii profesionalismului muzical în Basarabia, fiind compozitori, pianiști, instrumentalști sau dirijori concomitent, adesea îmbinau și calitățile de folclorist sau interpret. Astfel, Constantin Romanov, elevul lui R. Glier la clasa de compoziție, absolvind totodată și clasa de pian al Conservatorului de la Kiev (1914–1919), activează în calitate de profesor de pian la Colegiul de muzică din Chișinău, iar ulterior — ca dirijor al Orchestrei simfonice CF din București.

Inclusiv muzicienii-interpreți de notorietate, reprezentanți ai diferitelor instituții de învățământ muzical din Chișinău, pe lângă instrumentul de bază, au studiat adesea și compoziția. Drept exemplu este violonistul Mark Pester, profesor de vioară la conservatoarele *Unirea* și *Municipal*, absolvent al Conservatorului din Petersburg (1903–1907) la clasa de vioară a renumitului profesor L. Auer și la clasa de compoziție a lui A. Leadov. Pester studiază obiectele muzical-teoretice cu A. Glazunov și N. Rimski-Korsakov. Un alt exemplu este violoncelistul V. Gutor, care a studiat compoziția cu N. Rimski-Korsakov. Și pianistul Ion Bazilevski, profesor de pian la Conservatorul *Unirea*, a luat lecții particulare de compoziție la S. Rahmaninov în timpul studiilor de pian la clasa lui C.A. Kipp la Conservatorul din Moscova (1912–16). Renumitul compozitor Eugen Coca și-a început cariera în calitate de viorist și violist în diferite colective muzicale, luând ulterior lecții de compoziție la Gh. Iațentkovski la Conservatorul *Unirea* (1932). Una dintre figurile neordinare ale muzicii basarabene, vioristul B. Kotlearov după absolvirea claselor de vioară ale lui M. Pester și clasei de compoziție a lui Gh. Iațentkovski la Conservatorul *Unirea* s-a perfecționat sub îndrumarea lui Henri Koch (vioară) la *Conservatoire Royal de Liège* (1934). După cel de al doilea război mondial, însă, el desfășoară o amplă activitate muzicologică. Astfel, muzicienii din Basarabia nu s-au limitat atât în educație cât și în activitate la o singură specialitate, fie cea de compozitor sau de interpret, profesând concomitent arta interpretativă și compoziția muzicală, ultima având deseori un caracter facultativ.

Unitatea sincretică a compozitorului și interpretului la o etapă istorică destul de târzie reprezintă un fenomen regional, care poate fi apreciat în lumina unor anumite tradiții locale și a unui tip de cultură, proiectat pe necesitățile și posibilitățile unui anumit centru de cultură. Această particularitate a educației precum și a activității profesionale a compozitorilor basarabeni poate fi definită ca o trăsătură indirectă a provincialismului muzical-cultural, în condițiile stânjenite și pragmatice ale căruia doar profesia de compozitor nu asigura existența.

Totodată, muzicologul și culturologul A. M. Lesovicenko, menționat mai sus, consideră anume *diferențierea profesională* drept proprietate importantă a culturii artistice europene, afirmând că „aproape nu există o evoluție identică în câteva domenii de artă, precum nu există performanță echivalentă a tuturor proceselor în cadrul unui domeniu aparte <...>. Foarte rar aflăm o contribuție egală a unui muzician în domeniul componistic, interpretativ și muzicologic” [10].

În funcție de educația profesională a compozitorilor pot fi aplicate două abordări științifice cu referire la moștenirea lor artistică. Pe de o parte, ei pot fi considerați drept reprezentanți ai culturii naționale din perioada respectivă (perspectivă locală și integraționistă). Pe de altă parte, compozitorii, inclusiv cei basarabeni, adesea sunt tratați în cercetări de muzicologie drept „purtători” ai influențelor din alte tradiții ale unor școli componistice concrete

(română, rusă, franceză etc.), reprezentând țările în care au fost educați sau de impulsurile creative ale cărora au fost marcați (perspectiva globală, dar diferențiată).

În concluzie vom susține, că în complexul de factori care determină rezultatul creativ, educația are, fără îndoială, o însemnătate deosebită, contribuind la edificarea cunoștințelor și deprinderilor pentru activitatea profesională.

Educația compozitorilor din Basarabia reflectă specificul situației muzical-culturale din perioada dintre 1890 și 1940:

- în pofida suficienței de forme instituționale ale domeniului muzical-educational se remarcă o insuficiență în ceea ce privește calitatea;
- lipsa unei instituții de învățământ muzical superior;
- opacitatea și caracterul limitat al necesităților culturale ale straturilor sociale prospere;
- nivelul scăzut de dezvoltare a infrastructurii muzicale (teatre, săli de concerte, edituri muzicale etc.).

Am putea remarca următoarele trăsături esențiale ale educației compozitorilor basarabeni din perioada respectivă:

1. caracterul *policentric* (necesitatea de a studia în afara Chișinăului, în alte centre de cultură);
2. caracterul *polivalent* (compoziția este doar una dintre câteva specialități obținute în procesul de studii);
3. caracterul *aplicativ* al educației de compozitor (compoziția adesea este specialitatea facultativă și nu principală).

În calitate de concluzie din cele trei puncte vom releva caracterul *sincretic* al activității muzicale (activitatea muzicală multilaterală: dirijor care mai și compune muzică, pianist concertant care este și compozitor etc.).

Referințe bibliografice

1. МАРТЫНОВ, В. *Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности*. Москва: Классика-XXI, 2005.
2. ЛЕСОВИЧЕНКО, А.М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа. В: *Музыкальная культура как национальное и мировое явление: материалы междунар. науч. конф.* Новосибирск: НГК (академия) им. Глинки, 2002, с. 114–119.
3. BUZILĂ, S. *Interpreți din Moldova*. Chișinău: Arc, 1996. ISBN 9975-928-02-1.
4. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. История Капеллы [online]. [citată 24.11.2013]. Disponibil: <http://capella-spb.ru/ru/article/show/content/id/1>
5. Бессарабский календарь на 1896 г. Кишинев: Типография Бессарабского Губернского Правления, 1895.
6. БЕРЕЗИН, В.В., ЛЕСОВИЧЕНКО, А.М. *Системы подготовки музыкантов в профессиональных учебных заведениях: история и современность* [online]. [citată 24.11.2013]. Disponibil: http://sibmus.info/texts/berezin_lesovichenko/sist_podg_muz.htm
7. АРУТЮНОВ, В.Д. Реформаторская деятельность В.П. Гутора — директора Екатеринодарского музыкального училища в 1908–1911 гг. В: *Историческая и социально-образовательная мысль* [online]. 2012, №2 [citată 24.11.2013], с. 13–14. Disponibil: <http://cyberleninka.ru/article/n/reformatorskaya-deyatelnost-v-p-gutora-direktora-ekaterinodarskogo-muzykalnogo-uchilisha-v-1908-1911-gg>
8. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățământul muzical din Moldova: (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
9. DANIȚA, T. *Arta de interpretare corală din Basarabia în proces de devenire (sf. sec. XIX – înc. sec. XX)*. Autoref. al tezei de doctor. Chișinău, 2007.
10. ЛЕСОВИЧЕНКО, А.М. Принципы оценки уровня развития художественной культуры европейского типа. В: *Вестник СГУПС* [online]. 2005, № 9 [citată 24.11.2013], с. 79–83. Disponibil: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1236&Itemid=6

II. Opera

ПОЛИЛИНГВИЗМ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОСНОВЫ ОПЕР И КАМЕРНЫХ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ЗЛАТЫ ТКАЧ

POLILINGVISMUL BAZEI LITERARE
ÎN OPERELE ȘI ÎN CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE ZLATEI TKACI

MULTILINGUALISM OF THE LITERARY BASIS
IN THE OPERAS AND VOCAL CHAMBER WORKS BY ZLATA TKACI

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

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

Статья посвящена памяти композитора Златы Ткач, представляющей искусство Республики Молдова, и предлагает вниманию читателя аналитический этюд на материале ее опер и камерно-вокальных сочинений. Автор заостряет внимание на проблеме полилингвизма их литературной основы, интерпретируемой в семиотическом и культурно-социальном аспекте, а также в соответствии с местными особенностями многонациональной культурной среды.

Ключевые слова: композитор Республики Молдова, литературная основа, опера, камерно-вокальные сочинения, полилингвизм, полиглотизм, культура.

Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci — un reprezentant marcant al artei muzicale din Republica Moldova, și prezintă un studiu analitic despre operele și creațiile vocale de cameră ale compozitoarei. Autoarea fixează atenția pe problemele polilingvismului bazei literare a acestor lucrări interpretându-le sub aspecte semiotice și socioculturale precum și în conformitate cu specificul ambianței culturale multinaționale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: compozitoarea din Republica Moldova, bază literară, operă, creații vocale de cameră, polilingvism, poliglotism, cultură.

This article is devoted to the memory of Zlata Tkaci, a composer from the Republic of Moldova, and represents an analytical study based on her operas and chamber vocal creations. The author pays attention to the problem of multilingualism of their literary basis interpreted in semiotics and socio-cultural aspects and in accordance with the local conditions of the multinational cultural environment.

Keywords: composer from the Republic of Moldova, literary basis, opera, chamber vocal works, multilingualism, polyglotism, culture.

Картина мира, складывающаяся в мировоззрении любого художника и отраженная в его творчестве, индивидуальна и определяется его субъективным восприятием любых событий и явлений жизни. Однако одновременно она опирается и на вполне объективные законы социума, в котором формируется художник, накапливая собственный жизненный опыт или познавая опыт мировой культуры на протяжении многих лет. Вот что говорит по этому поводу К. Соколов в своей статье *Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации*: «Любое общество выстраивает некую гигантскую культурную суперструктуру — общенациональную картину мира, сопровождающую человека от юности до смерти и даже после ухода из жизни» [1, с. 183], добавляя далее: «В этой суперструктуре, по удачному выражению Г. Гачева, отражена «целостность национальной жизни: и природа, и стихия, и быт, и фольклор, даль, ширь, верх, низ, откос, дорога и т.п. — т.е. выявляется как бы выбор, основной фонд

национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов» [ibid.]⁹. В то же время исследователь специально подчеркивает, что «любое общество, какую бы сложную структуру оно ни имело, всегда обладает неким «ядром культуры». Ядро это состоит из общих для большинства субкультур фрагментов картины мира, позволяющих однозначно воспринимать некоторые ключевые ситуации» [ibid.].

В многонациональной Молдове одним из важных индикаторов, характеризующих сложную суперструктуру культуры общества, становится многоязычие, издавна свойственное жителям нашего региона. И вполне естественно, что повсеместно распространенное здесь многоязычие определило и особенности языкового тезауруса авторов-творцов, его комплексный характер. Многоязычный узус, отражаясь в художественном творчестве, порождает, по известному выражению Ю. Лотмана, «полиглотизм культуры» [3, с. 142] — феномен, ставший объектом изучения в семиотике культуры и основанный на соединении и взаимодействии в ней одновременно разных кодовых систем. Он пишет: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем... Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [3, с. 143].

В музыке подобный полиглотизм всегда реализовывался через ее связь со словом, характеризующуюся как одна из форм синтеза искусств. Общеизвестно, что в программной инструментальной музыке, в вокальных, хоровых жанрах или в опере взаимодействие слова и музыки взаимообогащает их, позволяя выстроить многоярусную драматургию, достичь истинной широты художественных смыслов. Природу этого также помогает понять мысль Ю. Лотмана, со своих позиций утверждающего: «Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурным устройством культуры как коллективного интеллекта» [3, с. 144].

А если композитор отбирает в качестве литературной основы своих произведений тексты на разных языках (то есть вербальный компонент в них еще и полилингвистичен, что отражает усложненную структуру его картины мира), то и драматургия его сочинений становится более разветвленной, да и адресат, которому автор направляет свое художественное послание — свой *message*, как принято сегодня говорить, оказывается гораздо более многоликим и духовно более богатым. В Молдове основой для поиска в этой области стала полиэтническая природа художественной культуры, которая, как известно, проявляет себя прежде всего через взаимодействие эстетических принципов и достижений представителей разных национальностей — всех тех, кто в совокупности своей составляет плеяду деятелей искусства в республике. Однако не следует забывать, что разнонациональные влияния могут пересекаться и в рамках творчества одного художника, писателя, артиста или музыканта. В последнем случае это происходит особенно органично, поскольку здесь присутствует важный объединяющий фактор — язык музыки, язык универсальный и не знающий границ.

⁹ Привлекает тот факт, что автор — социолог по профилю своих исследований — ссылается здесь на работу Георгия Гачева, сына погибшего в результате сталинских репрессий талантливого болгарского ученого в области эстетики и музыковедения Дмитрия Гачева [2, с. 87], чье наследие было заново открыто только в 60-е годы XX века. Его вдова и мать Георгия Гачева, Мирра Семеновна Брук, читала нам лекции по истории зарубежной музыки в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и была куратором нашей группы.

Ярким примером в этом плане является творчество Златы Ткач, оставившей после себя огромное наследие более чем из 800 произведений. В канву их синтетического по своей природе стиля органично вплетены элементы, свидетельствующие о широком освоении и самобытном претворении разнонационального фольклора — молдавского, украинского, болгарского, гагаузского, цыганского, еврейского и даже турецкого. Русская музыкальная традиция также проявила себя в ее творчестве через воздействие стилистики советской песни (особенно пионерской и детской), а также через влияние таких великих мастеров, как Прокофьев и, особенно, Шостакович. В плане же вербально-языковом оно очень точно отражает те ориентиры, которыми руководствовались члены нашего общества в советский и постсоветский период. Родившись в 1928 году в молдавском селе, а в годы войны оказавшись в эвакуации в детском доме в Намангане, Злата Ткач, можно сказать, «с молоком матери» с детства впитала в себя три языка, ставших для нее родными — румынский, идиш и русский. И в этом смысле, как мне уже довелось отмечать в своей большой монографии о ней [4, с. 170], в сфере вербальных отношений с миром её самой характеризует скорее не *полиглотизм* (ведь под полиглотом в нашем обычном, бытовом понимании, как правило, имеется в виду человек, который, помимо родного языка, знает много иностранных), а именно *полилингвизм*, типичный для представителя этнической субкультуры, живущего в многонациональном окружении.

В отношении еврейского населения это качество не раз отмечалось многими исследователями. В частности, академик Д. Эльяшевич, который, полагая необходимым ввести понятие русско-еврейской культуры, указывал на два ее уровня, определял специфику ее не как субкультуры, а как «особого культурного пространства», где «среда, аура» возникает «на пересечении огромного числа силовых линий: иррациональности еврейской истории и обусловленного ею еврейского менталитета (с идеей избранничества и феноменом галута в его центре), многовекового отсутствия *de jure* секулярной еврейской культуры, особенностей истории евреев в России, отношения к ним со стороны нееврейского населения, специфики самой русской истории и русского национального менталитета, наконец, билингвизма ашкеназийского еврейства» [5, с. 57]. Последнее заключение перекликается с тем, что говорит М. Даймонт, автор книги *Евреи, Бог и история*. Упоминая об уникальной выживаемости еврейского народа и чудесной силе его вечного обновления, этот ученый особо подчеркивает дуализм еврейской ментальности [6, с. 9, 11, 399].

В Молдавии советского периода подобный дуализм, с одной стороны, должен был бы обернуться скорее *триадой* параллельно используемых языков, что и имело место в быту евреев старшего поколения, однако в музыкальном творчестве лексика языка идиш долгое время оставалась «за кадром», став для композиторов-евреев в чем-то внутренне табуированной областью. Тогда источником вдохновения еврейская поэзия становилась лишь в русскоязычном варианте. Поэтому и для Златы Моисеевны Ткач вплоть до конца 80-х годов XX века языками, которые определили ее художественное мышление и, соответственно, литературную основу ее произведений, были молдавский и русский. Возможно, дело было в том, о чем писал в свое время скульптор Вадим Сидур: «Работа в метрополии проходит в силовом поле особого рода энергии, складывающейся из страха, давления, запретов, отсутствия информации и т. д.»¹⁰. В советские времена, как отмечает А. Юсфин, «духовный храм» музыкального творчества восточно-европейского еврейства «строился в меру сил и способностей каждым художником, безотносительно его творческой и политической ориентации и даже его собственных сознательных намерений, как и почти всегда: несмотря и вопреки» [7]. И далее: «Конечно, в

¹⁰ Эту фразу из письма В. Сидура 1954 года цитирует в своей статье *Еврейская профессиональная музыка эпохи ее официального несуществования в России* А. Юсфин [7], ссылаясь, в свою очередь, на опубликованную в московском журнале *Советская музыка* статью Л. Бакши *Попытка прощания* (здесь у А. Юсфина ошибка в указании фамилии автора: он пишет «Л. Бакша») [8, с. 40].

конкретных проявлениях творчество это было существенно индивидуально, по-разному сочетаясь с различной мерой конформизма и неконформизма. Но даже те из композиторов, кто проявлял ярко выраженную лояльность к режиму, бессознательно, и вопреки своим «принципам», в глубинных структурах своей музыки оставляли неустранимые отпечатки собственного происхождения и культуры» [ibid.].

Действительно, такого рода отпечатки собственного происхождения мы находим и в музыке З. Ткач, на которую, как уже говорилось выше, вообще оказывал значительное влияние фольклор самых разных народов, проживающих на территории Молдовы (здесь добавим, что между молдавским и еврейским музыкальным фольклором есть немало точек соприкосновения в плане музыкальной интонации и ладовых особенностей). Но в советский период она специально не подчеркивала свои этнические корни, а, напротив, всячески старалась выявить интернациональную основу своего менталитета — в том числе, и в модальности словесного выражения замысла своих произведений. В ее портфеле за многие годы творчества накопилось немало тому примеров. В ее детских песнях, в романсах и хоровых сочинениях, в вокально-хореографических поэмах «на равных» озвучены тексты на молдавском и русском языках, причем созданные на молдавской литературной основе сочинения при издании в Москве или Киеве приобретают русскоязычный вид или предлагаются в виде билингвы. В обоих языковых вариантах получили жизнь ее оперы — такие, как *Коза с тремя козлятами* (*Capra cu trei iezi*, в третьей редакции — *Волк-обманщик* = *Lupul minciunos*) или *Bobocel cu ale lui* (по новеллам Иона Друцэ и стихотворению Григоре Виеру *Как растут дети* в переводе Якова Акима), которая вначале была издана в Киеве под названием *Голуби в косую линейку*. Среди других её сочинений в оперном жанре обращают на себя внимание мини-оперы, созданные для филармонического музыкального лектория, среди которых, с одной стороны, есть русскоязычные — *Цветик-семицветик*, *Томчиш-Кибальчиш*, *Маленький принц*, а с другой — созданная по мотивам молдавской народной сказки комическая опера-притча *Повар и боярин* (*Boierul și bucătarul*), имеющая оба варианта текста — русскоязычный, согласно либретто поэтессы Идеи Векшегоновой, и молдавский, переведенный Анатолом Чокану (правда, по мнению носителей румынского языка, в этом переводе местами встречаются ошибки)¹¹. Их дополняет детская опера *Ziua de naștere a elefantului* (*День рождения слоненка*) на основе либретто Анжелы Кику на румынском языке. Более развернута по форме комическая опера *Lenoasa* (*Ленивица*), либретто которой принадлежит перу Анатола Чокану.

Особый интерес представляют, однако, те оперы З. Ткач, где в самом тексте либретто предусмотрено соседство и взаимодействие разных языков. Так, в опере *Шаг в бессмертие* в числе персонажей, окружающих Иона — главного героя оперы¹², привлекает внимание цыганенок Роман, поющий песню о жаворонке, с припевом на цыганском языке «Палэ рэка палбары», а в сцене в польском городке звучат и польские слова. Введена и молдавская народная песня, в результате чего в либретто оперы, автором которого является Эмилиан Буков, оказываются использованными четыре языка — русский, молдавский, польский и цыганский. В другом случае — в опере *Мой парижский дядя* по роману Аурелиу Бусуйока, опирающейся на русскоязычное либретто московского автора, Владимира Чайковского (видимо, в расчете на планировавшуюся, но, к сожалению, не состоявшуюся постановку оперы в Москве), в сцене — «наплыве» воспоминаний о Париже и об умирающей приемной дочери главный герой Алек поет ей колыбельную на молдавском языке.

В моноопере *Lamento*, созданной на основе повести *Асенька* Паулины Барочиной и получившей также название *Монолог матери* (а позже изданной как *Поговори со мною, мама*) [9, с. 84–114], З. Ткач использовала три языковых компонента, соответствующих каждый по

¹¹ В личной беседе автору этих строк такое мнение высказала Лучика Раевски, в настоящее время докторантка Академии наук Республики Молдова.

¹² Его прототипом стал Ион Солтыс, повторивший на войне подвиг Александра Матросова.

отдельности определенному типу речевого акта (диктума): иврит звучит в обращенном к Богу плаче Этны *Rebojne shel ojlom*, открывающем и закрывающем эту её оперу-монолог, русский язык выступает как основной в рассказе о происходивших в ее жизни событиях, а в сцене оживающих воспоминаний об умершей дочери, в сохраняемой памятью матери реплике Асенки и с целью воссоздания манеры её детской речи — «островком» вводится идиш: *Di bobbe ot ungoibn ċu machn di pirishkes*. Это дало композитору возможность не просто воплотить разные эмоциональные состояния ее героини (а прозаический текст повести написан от одного лица), но и подчеркнуть контрасты в характере взрослой речи и речи ребенка, подчиненной естественной ритмике живого произнесения слова. Язык идиш особенно обогащает здесь общую картину, одновременно создавая эффект театрализации монолога «в лицах». Колорит его отличается благодаря необычной фонетике, отраженной в подтекстовке музыкальной речи в тех случаях, когда парные согласные образуют отдельный слог, и в этом смысле он обладает особой, диалектной спецификой в силу столь характерного консонантизма.

Во взаимодействии всех трех языков автор находит средства для воплощения и будничности счастливых дней, и тревожной атмосферы больничного ожидания беды. Однако власть слова, «омузыкаленного» в речитативе, сохраняется лишь до наступления наиболее трагичного момента, когда *слово* становится неспособным выразить всю боль утраты, и в кульминации композитор «вытесняет» его, прибегая к экмелике: стоны Этны звучат на повторяющихся *glissandi* в самом напряженном, верхнем регистре, постепенно теряя силу, а затем, по мере спуска в низкий регистр, и высотную определенность.

Опера эта, появившись в 1995 году, органично вписалась в новое направление творческих поисков З. Ткач, связанных с открытым ее обращением с конца 80-х гг. к своим еврейским корням. Надо сказать, что сама Злата Моисеевна в личных беседах (а также в газетных заметках и интервью) всегда подчеркивала двойственность своей культурной самоидентификации, постоянно упоминая о своей второй «матери» — Молдове, на земле которой она родилась, выросла и творила. Решив же намеренно заявлять о себе как о еврейском композиторе, она обращается не только к еврейскому *мелосу* в своих обработках народных песен или в инструментальных сочинениях — подобно тому, как она делает это в *Концерте для двух флейтистов и симфонического оркестра* памяти трагически погибшего отца. Она все активней прикасается и к еврейской *поэзии*, начав с переводов из Овсея Дриза и стихов Моисея Лемстера, а также избирает русскоязычные стихотворения женщин-поэтесс — Мирославы Метляевой и Эмилии Слезингер. На основе этих замыслов родились вокальные циклы *Имя доброе свое (Dajn guter nomen)*, *Чай со звездами (Tej mit štern)*, *История дорожного посоха (Vandărštoks gešixtă)*, *Колокольчик (Dos glekele)*¹³, *Я не хочу загадывать вперед, Потухшие костры*. В цикле *Из еврейской поэзии (Fun idishe poâzie)*¹⁴ — к сожалению, неизданном, за исключением единственного романа *Феникс*, опубликованного в общем сборнике романсов на идиш и русском языках на стихи поэтов-евреев [11] — использованы тексты Льва Беринского и Моисея Лемстера. Нельзя не упомянуть и о жанровой зарисовке *Славатич* на основе одноименной баллады поэтессы Любови Вассерман — матери Серго Бенгельсдорфа, общение с которым во многом стимулировало сочинение еврейских романсов и обработок народных песен, в том числе и в плане возможности их исполнения. Еще одно специфическое по жанру сочинение — *Кадии* — по стихотворению М. Лемстера, посвященное теме Холокоста в Молдове и Транснистрии, сочетает в себе два языка — идиш и иврит¹⁵, появляющийся на словах молитвы (*Văjs gadol, văjs kadaš, šmaj rabo*). Очевидно

¹³ У этого цикла есть еще одно, авторское, но публично не озвученное название — *Небесная овца*.

¹⁴ Подробнее об этом цикле см. в нашей статье *Стилевые основы вокального цикла «Из еврейской поэзии» Златы Ткач* (на румынском языке) [10].

¹⁵ Это сочинение существует в двух версиях — с фортепиано и с камерным оркестром. В варианте, опубликованном в нотном сборнике *Имя доброе свое* (в сопровождении фортепиано), дан также параллельный текст на русском языке в переводе Рудольфа Ольшевского [12].

разграничение их «сфер влияния»: идиш был для З. Ткач языком «домашним», иврит же она использует эпизодически, причем именно в контексте ритуального песнопения.

Позже З. Ткач написала также три баллады на иврите — *Harahaman, Rakefet, Shalom-Alecham*, руководствуясь, однако, скорее поэтическим ритмом стихов И. Прайера и Л. Кипниса, чем логикой словесного текста. Сужу об этом по тому, как она отвечала на мой вопрос: «Как точно переводятся эти тексты?» — «Не знаю...». Что же касается идиш, то выйти за рамки бытового его знания ей помогало общение с Серго Бенгельсдорфом и, конечно, с Ихилом Шрайбманом, который реализовал и переводы на идиш её романсов из цикла *Имя доброе свое*. Что же касается русского языка, то в камерно-вокальных ее сочинениях она долгие годы сотрудничала со многими русскоязычными поэтами — такими, как москвички Идея Векшегонова и Валентина Лебедева (кстати, в прошлом — супруга поэта Виктора Бокова), киевлянин Владимир Воскобойников, а в Молдавии — Виктор Чудин, Емилиан Буков, Рудольф Ольшевский (его последнее, предсмертное стихотворение даже побудило ее написать романс *Реквием*, посвященный в том числе и памяти ушедших за последние годы в иной мир друзей-музыкантов).

В первой своей версии именно на русском языке прозвучали и такие её вокальные циклы, как *Из молдавской поэзии, Из еврейской поэзии*, циклы на стихи Овсея Дриза *Имя доброе свое* и *Чай со звездами*. Переводная поэзия на русском языке, как видно из этого списка, живо интересовала ее, и один из последних в своей жизни романсов она написала на стихи латышской поэтессы Инары Роя из поэтического сборника, подаренного ей мною. Однако не только переводные, но и оригинальные русские тексты поэтов разных национальностей оказались ей близки — достаточно вспомнить имена Сергея Михалкова или Роберта Рождественского или цикл 1965 года *Песни из фашистского ада*. А в 1987 году З. Ткач обратилась к замыслу нового вокального цикла — на стихи Людмилы Дорошковой. Как говорила тогда композитор, ее особенно тронула трудная судьба этой девушки и непосредственный, искренний тон самих стихов. Л. Дорошкова, как сказано в пояснениях к ее дебютной книжке — одесситка, переехавшая в Бельцы, страдала жестоким недугом, приковавшим ее к постели на многие годы. Единственной отдушиной для нее стало творчество, и она, до этого уже печатавшая свои стихи в газетах — в том числе и таких, как "Правда" и "Комсомолка", в местной прессе и в альманахе "Поэзия", наконец, была представлена широкому читателю разносторонне — целым сборником из более чем ста поэтических миниатюр, озаглавленным *Год активного солнца* (1987).

Поначалу композитора особенно тронули три из этих стихотворений — *Полет, Костер* и *Полюби меня, хороший*. Они и составили небольшой цикл в первой его версии, названный по последнему романсу — *Полюби меня, хороший*. Позже, в 1988 году автор расширила цикл, дополнив его еще двумя романсами, составившими его обрамление. В результате его первоначальный замысел трансформировался, усложнился, рельефней выявив основную концепцию всего сочинения. Названы эти два романса ею самой: первый — *О, сколько раз*, а пятый, заключительный — *И вновь...*, но самое интересное в том, что текст обоих романсов в первоисточнике составлял одно целое: в качестве их поэтической основы З. Ткач избрала стихотворение *Искрылось солнце*, откуда для первого номера цикла она взяла две начальные его строфы, останавливающие внимание слушателя на словах "О, сколько раз в страну чудес/ Мечта меня носила". Затем, после своеобразного "путешествия в страну чудес и мечты", мысленно совершаемого в трех центральных романсах, заключительный номер вновь возвращал к образу солнца, искристого, золотого — солнца, которое героиня, словно зачерпнув его из ручья, пьет с ковшика ладони. И здесь главной становится третья, последняя строфа стихотворения, что создает во всем цикле своеобразную смысловую репризу-кodu и одновременно придает цельность его идее.

Молдавская поэзия также составляет огромный пласт в гипертексте камерно-вокальных сочинений З. Ткач. Сюда входят во множестве созданные ею песни для детей, два небольших

цикла, на стихи Эмиля Лотяну и Аурелиу Бусуйока (каждый из двух романсов), *Три монолога* на тексты Григоре Виеру, отдельные романсы и песни (в том числе эстрадные). Ее цикл на стихи разных поэтов *Из молдавской поэзии* существует в двух версиях — на русском языке для голоса и фортепиано он был издан в Москве, а позже, когда был оркестрован его аккомпанемент, он исполнялся и был опубликован с молдавским текстом (*Din poezii Moldovei*) [13]. К 90-м гг., когда композитор уже начала писать свои еврейские романсы, она обратилась и к поэзии Михая Эминеску на румынском языке, создав двухчастный цикл — *Atât de fragedă* и *Camadeva* [ibid.]. А в последние годы, уже за порогом XX века, она «омузыкаливает» стихи своей близкой подруги — Агнесы Рошка, с которой она много сотрудничала и при сочинении хоровых произведений. Ее поэтические образы воплощены в последнем триптихе вокальных циклов З. Ткач — *Soare de toamnă*, *E dorul apă vie* [ibid.] и *Ție*, опубликованном благодаря усилиям Агнесы Рошка уже после смерти композитора, вместе со стихами, которые З. Ткач отобрала для дальнейшей творческой работы, но так и не успела положить на музыку [14].

З. Ткач принадлежат и разные созданные для детей "музыкальные азбуки", где достойно представлен в поэтическом ключе и русский, и молдавский, и еврейский алфавит. Среди них первой была *Поющая азбука* на румынском (*Alfabetul cântă*, 1989), затем появилась *Веселая азбука* на стихи Григоре Виеру (1993), через год после нее, в 1994 году, на идиш — *Звучащие* (в другом варианте — *звенящие*) *буквы* (*Di klingendike ojsiis*, на стихи Льва Квитко и Ихила Шрайбмана) и, наконец, снова на румынском — *Cântă, joacă, litera* (*Пой, играй, буква*),¹⁶ на стихи Анжелы Кикку (1997).

Полилингвизм, выразившись в вербальном многоязычии творчества З. Ткач, говорит о соответствии ее исканий сегодняшним условиям господства плюралистического мышления, когда, по словам музыковеда С. Бауэр, «получает признание принцип множественности взаимодополняющих «картин мира» [15, с. 19]. Она пишет далее: «Однако то, что первоначально воспринималось как «раскол» единого пространства культуры, в наше время начинает познаваться как закономерное явление дифференциации, аналитического «расщепления» старой культуры, направленное на последующий процесс интеграции в новый тип культурной целостности <...>. Результатом стало рождение нового художественного мышления и, соответственно, нового семиотического статуса музыкального искусства» [ibid.]. В этом плане на закате жизни З. Ткач еще раз красноречиво представила смысловую и языковую многогранность своего творчества в двух последних опубликованных ею вокальных сборниках 2004 и 2005 гг. [11; 13], презентация которых прошла одновременно на одном и том же вечере в Малом зале Молдавской государственной филармонии 17 мая 2005 года. На нём прозвучал двадцать один романс, из них десять в первом отделении — на еврейском и русском языках, одиннадцать во втором — на румынском, и даже *Чай со звездами* из одноименного цикла на стихи Овсея Дриза, ранее опубликованный на русском и идиш, был предложен на сей раз слушателям в переводе Игоря Крецу на румынский язык, как *Ceai stelar* — то есть в соответствии с тем, как он был опубликован в сборнике 2005 года *Soare de toamnă*.

Думается, что тот вечер, как и все творчество Златы Ткач — яркое свидетельство её широкого взгляда на мир и её постоянного устремления поддержать культурный плюрализм и принцип равноправия языков народов, населяющих Молдову. Он ещё раз подтвердил интернационализм её композиторского мышления — тот интернационализм, который З. Ткач всячески старалась отразить в литературной основе создаваемых ею вокальных сочинений, вписывая их в картину мира наших современников и адресуясь с этой целью к самой широкой слушательской аудитории.

¹⁶ В другом варианте перевода — *Пой, танцуй, буква*.

Библиографические ссылки

1. СОКОЛОВ, К.Б. Субкультуры, этносы и искусство: концепция социокультурной стратификации. В: *Теория художественной культуры*. Москва, 1997, вып.1, с. 168–189.
2. ГАЧЕВ, Г. *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель, 1988.
3. ЛОТМАН, Ю. Текст и полиглотизм культуры. В: Ю.М. ЛОТМАН. *Избранные статьи в трех томах* [online]. Таллинн, 1992, том 1: Статьи по семиотике и топологии культуры [citat 27 sept. 2013], с. 142–147. Disponibil: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/13.php.
4. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
5. ЭЛЬЯШЕВИЧ, Д. Русско-еврейская печать и русско-еврейская культура. К проблеме генезиса. В: *Евреи в России: история и культура*: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1994. Сер. Труды по иудаике; вып. 3. Disponibil: <http://www.jewish-heritage.org/tp3a7r.htm>.
6. ДАЙМОНТ, М. *Евреи, Бог и история*. Москва: Имидж, 1994.
7. ЮСФИН, А. Еврейская профессиональная музыка эпохи ее официального несуществования в России. В: *Евреи в России: история и культура*: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1994. Сер. Труды по иудаике; вып. 3. Disponibil: <http://www.jewish-heritage.org/tp3a15r.htm>.
8. БАКШИ, Л. Попытка прощания. В: *Советская музыка*, 1992, № 1.
9. ТКАЧ, З. *Shalom-alechem*: сб. вокальных сочинений на иврите, идиш и русском языках. Кишинэу: Pontos, 2001.
10. СОСЕАРОВА, G. Repere stilistice în ciclul vocal „Din poezia evreiască” de Zlata Tcacî. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999 (12 mai 2000): tezele raporturilor și comunicărilor*. Chișinău, 2000, p. 79–83.
11. ТКАЧ, З. *Dos glekele*: романсы на идиш и русском языках на стихи поэтов-евреев. Chișinău: Pontos, 2004.
12. ТКАЧ, З. *Имя доброе свое*. Кишинев: Лига, 1996.
13. ТКАСІ, Z. *Soare de toamnă*: culegere de romane pe versurile poezilor Moldovei. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005.
14. ROȘCA, A. *Flacăra iubirii*: romane. Muz.: Zlata Tcacî. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
15. БАУЭР, С. Модальность как категория мышления и специфика ее воплощения в музыкальном тексте. В: *Звук, интонация, процесс*: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Москва, 1998, вып. 148, с. 16–36.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ РИТУАЛ В ОПЕРЕ АТЕХ Г. ЧОБАНУ

RITUALUL INSTRUMENTAL ÎN OPERA ATEH DE GH. CIOBANU

INSTRUMENTAL RITUAL IN THE OPERA ATEH BY GH. CIOBANU

ПРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,

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

В статье анализируется отдельный замкнутый номер под названием «Ритуал» из монооперы с балетом «Атех или Откровения хазарской принцессы» Геннадия Чобану, представляющий собой один из современных инструментальных ритуалов. Автор статьи рассматривает различные функции, которые выполняет «Ритуал» в пространстве монооперы — архитектурную, драматургическую, коммуникативную, а также баланса исполнительских сил. В русле поисков подхода к трактовке ритуала и ритуальности в современной академической музыке автор исследует элементы интонационно-синтаксического и фактурно-композиционного уровней, обеспечивающие архаический и ритуальный характер музыки. Выделены такие составляющие ритуально-архаического комплекса как монодия, узкообъемные ладовые образования на основе гемитоники, гемииолики, различные виды гетерофонии, жанровые признаки фунерального бочета и кругового мужского танца, необычные звучности, асимметричные балканские ритмы, вариантность на остинатной основе и т.п.

Ключевые слова: ритуал, моноопера, гетерофония, монодия, модальность, гемитоника, остинато, бочет, круговой танец, смешанные размеры (аксак).

În articolul este analizat „Ritualul” din mono-opera cu balet „Ateh sau revelațiile prințesei Khazare” de Ghenadie Ciobanu — un număr închis în canavaua dramaturgică a lucrării, reprezentând un ritual instrumental modern. Autoarea articolului scoate în relief diverse funcții pe care această parte — „Ritualul” — le are în spațiul muzical al mono-operei printre care cea arhitectonică, dramaturgică, de comunicare și de echilibrare a ansamblului interpretativ. În contextul căutării metodelor de abordare a ritualului și a ritualismului în muzica academică contemporană, autoarea explorează elemente de nivel intonațional-sintactic, de textură și compoziție — cele care conferă muzicii un caracter arhaic și ritualic. Sunt detectate așa componente ale complexului ritual-arhaic, cum ar fi monodia, structurile modale de volum îngust bazate pe scări hemitonice și hemiolice, diversele modele ale eterofoniei, semnele genurilor de bocet funerar și dans masculin circular, sonoritățile originale (neobișnuite), ritmurile balcanice asimetrice, ostinato de tip variantic (variabilitatea pe bază de ostinato), etc.

Cuvinte-cheie: ritual, mono-operă, eterofonie, monodie, mod, scară hemitonică, ostinato, bocet, dans circular, măsurii mixte (aksak).

In the article there is an analysis of a separately closed number under the name “Ritual” from the monoopera with the ballet “Ateh or the Revelations of the Khazar Princess” by Ghenadie Ciobanu, representing one of the modern instrumental rituals. The author of the article considers various functions that are carried out by “The Ritual” in the monoopera space — the architectonic, dramaturgic and communicative ones as well as the balance of the performing forces. In the context of looking for approaches to the treatment of ritual and rituality in contemporary academic music, the author investigates the elements of intonational-syntactical and texture-compositional levels providing an archaic and ritual character of music. The researcher highlights such components of an archaic ritual complex as the monody, modal constructions of limited volume on a hemitonic and hemiolic basis, different types of heterophony, genre signs of funeral bocet (Romanian lament) and the circular male dance, unusual sonorities, asymmetric Balkan rhythms, variability on the ostinato basis, etc.

Keywords: ritual, monoopera, heterophony, monody, modality, hemitonics, ostinato, bocet (Romanian lament), circular dance, complex meters (additive rhythms, aksak).

Онтологическая, если не сказать генетическая, связь музыки и ритуала в культуре разных мировых цивилизаций, начиная с древнейших времен, неоспорима. Однако, несмотря на общую

принципиальную позицию, которую занимают различные науки в проблеме соотношения музыки и ритуала, музыковедение пока не накопило достаточный объем наблюдений в этой области, который позволил бы выстроить теоретическую концепцию ритуала и ритуальности в музыке. Пожалуй, наиболее преуспели здесь этнографы и антропологи, хотя и такого рода исследования носят преимущественно эмпирический характер. Причины этого — структурная сложность, многоликость, историческая изменчивость и интердисциплинарный характер феномена «ритуал».

Проблема ритуала применительно к музыке по характеру своей многоаспектности становится фактически необъятной. Феномен ритуала можно рассматривать в различных исторических, социальных, культурных и религиозных контекстах. Формы его бытования неисчерпаемы, психологическое воздействие затрагивает глубины подсознания, его участником гипотетически становится каждый из нас. В данной статье мы исходим из различия *ритуала в традиционной культуре* как одной из форм культурной деятельности человека и *ритуала в музыкальном искусстве* как одном из видов художественно-творческой деятельности. Такие аспекты ритуала как мифологический и неомифологический, магический и религиозный, игровой и онейрический, стабильный и мобильный, театрально-ролевой и мировоззренческий оказываются наиболее плодотворными для художественных концепций современного творчества.

Разнообразие методологических подходов и трактовок понятия «ритуал» в гуманитарных науках — антропологии, этнографии, лингвистике, литературоведении, религиоведении и богословии, философии и истории, психологии — с одной стороны, и специфичность музыки как особой сферы художественной деятельности, особой системы средств, знаков и т.д. — с другой, не позволяют осуществлять прямое заимствование методов и установок этих наук для целей музыковедческого исследования. В то же время многие положения о сущности и структуре ритуала как обряда заслуживают тестирования с точки зрения их соответствия музыкальному ритуалу.

Цель данной работы — выявить ритуальность музыкально-выразительных средств в процессе анализа *Ритуала* в опере *Атех* Г. Чобану. В центре внимания автора статьи находятся *структурные* аспекты ритуала (морфологически-синтаксический уровень) — то, что делает музыкальный ритуал ритуалом вне конкретной стилиевой системы, исторических условий, общественных или художественных ценностей и т.д. Тем самым, в результате анализа должны быть обнаружены общеструктурные аналогии между ритуалом как обрядом и музыкальным ритуалом. В то же время выявление и характеристика ключевых моментов музыкальной организации в рассматриваемом *Ритуале* Г. Чобану позволит очертить круг *стилевых ориентиров* автора.

XX век вносит свой вклад в проблему «музыка и ритуал» путем «прирастания» к древу ритуальной музыки самостоятельной ветви под названием «музыка-ритуал», обогащая мировое художественное наследие образцами ритуалов-мемориалов, ритуалов-реконструкций, инструментальных ритуалов и т.д. Инструментальный ритуал, в котором отсутствует «привязка» к определенному, зачастую каноническому тексту, — религиозному или фольклорному — составляет особую группу среди «новых» музыкальных ритуалов. Немногочисленные пока наблюдения об этой разновидности современных сочинений констатируют большой разброс концепций, форм и средств их реализации (см, например, [1; 2; 3; 4, с. 167–175]).

Оркестровый *Ритуал* Г. Чобану пополняет ряд подобных современных композиций, обладая в то же время всеми качествами исключительности, как составная часть синтетического театрального жанра — монооперы с балетом *Атех или Откровения хазарской принцессы* (2004). На этом основании, с одной стороны, он должен органично включаться в развертывание сюжета согласно оперно-балетному либретто, инспирированному романом-лексиконом *Хазарский словарь* одного из культовых писателей современности — Милорада Павича¹. С другой, лишенный текста, он выполняет множественную функцию в театральном сочинении Г. Чобану. На первый взгляд, в

¹ Текстовую основу трех монологов-откровений принцессы Атех составили три отрывка из романа-лексикона *Хазарский словарь* Милорада Павича.

пространстве монооперы этот инструментальный номер призван играть драматургическую роль типичного для «большой» оперы танцевального эпизода. В балете отдельно взятый номер вполне мог служить балетным дивертисментом как *Ритуал* среди *Откровений*. Однако на деле инструментальный *Ритуал* оказывается одной из многих ритуальных форм монооперы с балетом, задуманной и выполненной композитором как *опера-ритуал* (или *опера ритуалов*), что в результате и нашло свое воплощение в сценической постановке театрального спектакля.

Введение части под названием «Ритуал» в монооперный спектакль, где героиня является представительницей исчезнувшего народа, продолжая, согласно роману, жить в сновидениях, эфемерных как артефакты хазарской истории, обнаруживает одну из функций ритуала — коммуникативную [5, с. 31]. Посредством «Ритуала» композитор словно восстанавливает связь между прошлым и настоящим. Для Г. Чобану, тяготеющего к архаическим пластам культуры, к сакрализации музыкального пространства, выраженного современным языком, к театрализации музыкальной драматургии, такая концепция выглядит вполне оригинальной и органичной. Хотя, надо признать, ритуальность в сочетании с архаикой, в данном случае воображаемой (хазары как исчезнувший народ), в музыкально-театральном жанре рождает впечатление сознательного или неосознанного авторского изживания влияния *Весны священной* И. Стравинского. Однако анализ морфологических и синтаксических структур *Ритуала* из монооперы с балетом *Атех* позволяет обнаружить и многие другие стилистические ориентиры автора.

Ритуал в номерной структуре монооперы помещен между двумя *Откровениями* — вторым и третьим, нарушая симметрию пятичастной композиции и оказываясь в условной точке золотого сечения:

Пролог — Откровение 1 — Откровение 2 — Ритуал — Откровение 3 — Эпилог

Помимо архитектурной, *Ритуал* выполняет также драматургическую функцию контраста, разделяя два соседних *Откровения*. Второе, энергичное и динамичное в музыкальном отношении *Откровение* раскрывает образы текста, избыточного метафорами движения (корабль, муравьи, образы стихий — море, ветер и др.) в мире «под Богом», тяготеющие к бинарной оппозиции «сакральное–профанное». В третьем *Откровении* музыкальное решение спектакля отталкивается от антиномической пары «сон-явь», воплощаемой сквозь образ игры, реальной и воображаемой. Введение *Ритуала* переключает действие в иную плоскость путем смены темпоритма, эмоционального состояния, изменения характера процессуальности (динамика-статика), усиления архаического колорита и т.п. По-видимому, в этом цельном и относительно законченном «номере», где на первый план выходит музыка, происходит «переключение в иной художественно-временной план, где собственно действие приостанавливается или временно прерывается», что характерно для обобщающих сцен [6, с. 89]. Как подчеркивает О. Соколов, «при любой, даже самой реалистической, мотивировке подобного эпизода, он требует психологически иного восприятия, иной степени эстетической условности, чем собственно драматические оперные сцены» [там же].

К тому же введение инструментальной части между двумя вокально-инструментальными решает и чисто техническую задачу оптимального распределения исполнительских сил, позволяя переключить внимание с голоса на пластику: *Атех* — главный персонаж оперы, — которая до сих пор пела, здесь не поет, а играет, поддержанная кордебалетом. Таким образом, на этом уровне *Ритуал* соединяет в себе функции танцевально-хореографической сцены в опере и вставного балетного дивертисмента. В то же время о декоративности *Ритуала* как вставного номера в полном смысле говорить не приходится, поскольку это противоречило бы и архитектонике, и драматургии того небольшого театрально-сценического жанра, которым является моноопера, даже в ее синтезе с балетом.

Инструментовка партитуры для монооперы *Атех* Г. Чобану весьма лаконична: камерный оркестр по своему составу включает 20 исполнителей — флейта (также пикколо), гобой, кларнет, бас-кларнет, два ударника, 6 скрипок (2 первых, 2 вторых и 2 третьих), 4 альты (2 первых и 2

вторых), 2 виолончели и 2 контрабаса. Вокальная партия поручена меццо-сопрано (или сопрано), используется также электронная запись на CD. В *Putyale* задействованы все инструменты, кроме флейты пикколо.

Открывается *Putyal* типичным гетерофонным изложением монодии-«мелодии» кларнета на фоне педалей-исонов, педалей-бурдонов в исполнении второй скрипки соло и виолончели соло, звучащими в медленном темпе (между *grave* и *largo*). Каждый из использованных терминов — монодия, исон, гетерофония — в контексте современного произведения нуждается в объяснении, в онтологическом доказательстве. Современное новаторство проявляется уже в выборе композитором звуковысотной системы для своего *Putyala*. Словно игнорируя органическую связь явлений «монодия → гетерофония ↔ диатоническая модальность», присущую дотональным формам мышления фольклора и старинной музыки, композитор обращается к современным средствам выразительности.

Звуковысотную систему, использованную Г. Чобану, можно определить как *гемитонику* XX века — хроматическую систему с принципиальным равенством всех 12 звуков. Однако композитор трактует ее не в веберновском смысле², как основу додекафонных или серийных структур. Более того, для Чобану в *Putyale* важна не столько автономность каждого из звуков 12-тоновой шкалы, сколько способность современной гемитоники порождать полутоновые отношения звуков, вертикальные комплексы и целые поля на этой основе. Тем самым, этимология термина (полутоновость) находится в полном соответствии с понятием, применяемым в данной работе для характеристики композиторского метода работы со звуковысотным материалом, где основной строительной единицей становится полутоновый шаг мелодии. В сочетании с определенными видами современной гетерофонии — осцилляцией, расщеплением унисона, изомелией, а также гибким, свободным ритмом, такая условная гемитоника становится составным элементом композиторской техники не только *Putyala*, но и других сочинений композитора.

В начальных тактах *Putyala* использовано гетерофонное отклонение от унисона, в качестве которого предстает выдержанная ув.8 $g-gis^1$ второй скрипки соло и виолончели соло. Как известно, такие тянущиеся (обычно низкие) звуки, являющиеся фоном для развертывающейся мелодии, характерны для ранних форм многоголосия (фольклорного, церковного, средневекового). Под названием «бурдона» или «дрона» эти аккомпанирующие монодии инструментальные или вокальные педали на одном звуке или интервале квинты (квинтоктавы) известны в различных музыкальных культурах мира. Нередко непрерывно тянущийся или повторяющийся звук является следствием конструктивных особенностей или манеры игры на народных инструментах, звучание которых (например, открытые струны, бурдонные трубки) воспроизводится композиторами для придания архаического либо фольклорного колорита.

В *Putyale* Г. Чобану эта традиционно консонантная педаль наделена гораздо большими функциями, чем, например, простая имитация пустых квинт народного инструмента чимпоа. Во-первых, интервальное созвучие лишено консонантного звучания, но при этом приобретает роль ладового устоя всего произведения, обеспечивая звуковысотную арку между первой частью и репризой-кодой ($g-gis^1$ и $g-g^1$ соответственно). Во-вторых, из двух звуков начального созвучия «дроном», выдержанным на протяжении крайних частей, является лишь самый низкий звук g виолончели (в первой части он сменится на непродолжительное время на gis , а затем и на долгое h^1 у скрипок). Верхний выдержанный звук диссонантной педали выступает скорее в функции исона, высотное положение которого зависит от монодии и меняется вслед за изменением начального звука кларнетовых фраз-строк. В-третьих, выдержанный диссонантный интервал, один из звуков которого совпадает с началом фраз кларнета, обладает функцией начального унисона, который вначале порождает одну из форм гетерофонной фактуры — мелодико-

² Напомним, что термин «гемитоника» как еще один из интервальных родов наряду с диатоникой и хроматикой был введен В. и Ю. Холоповыми для характеристики новаторской звуковысотной системы А. Веберна. См., например: [7–9].

модальное (т.е. без использования аккордов) многоголосие бурдонного типа, впоследствии усложняемое двухголосными гетерофонными разветвлениями. В третьем разделе первой части А количество гетерофонно сопрягаемых линий вырастает до пяти (изомелия, тт. 38–39, 41–43 и 46–47). Таким образом, В *Ритуале* Г. Чобану наблюдается современное прочтение архаического приема народного музицирования и фактурной организации.

Рассмотрим приемы формирования мелодии в гемитонном поле. На фоне педали струнных $g-gis^1$ кларнет «раскачивает» звук gis^1 , вначале в полутоновом диапазоне gis^1-a^1 , расширяя его в конце реплики кларнета путем аддиции нижележащего звука g^1 так, что все начальное построение в исполнении трех инструментов охватывает диапазон $b.2 - g^1-a^1$ (без учета октавного положения звуков), заполненной двумя полутонами. В этом узком диапазоне и звучит гибкая (ремарка *flebile*) фраза кларнета на *legato*, фактически представляющая собой орнаментированный протянутый звук gis^1 . Его дление, колебание в узкой полутоновой амплитуде gis^1-a^1 , повторение, опевания в окончаниях строк не только рождает различные звуковые вибрации, но и формирует основные синтаксические построения крайних частей *Ритуала* — строки, явно восходящие к прототипу фольклорной или церковной монодии. Такой тип интонирования находится между музыкой и речью, характеризуя ранние стадии фольклорной традиции [10, с. 137].

Несмотря на выставленные тактовые черты и переменный метр со свободным чередованием $6/8$ и $9/8$, а также остигатное повторение ритмической группы из трех нот — восьмой с задержанием к следующей восьмой триоли, оставшейся шестнадцатой из триоли и новой восьмой, задержанной к следующей восьмой, с которой начинается повторение всей группы, композитор маскирует периодичность и сильные доли внутри- и междутактовыми синкопами, завершает всю фразу на слабой доле, т.е. явно стремится к преодолению регулярной метрической пульсации.

Эту гемитонно-остинатную группу $gis^1-a^1-gis^1$ объемом в три восьмых можно было бы назвать «мотивом», если бы не ее явно конструктивный характер, скрывающийся за ее эфемерностью. В классической теории музыкального анализа мотив, как известно, — это наименьший структурный элемент, единица *мелодии*, отличающийся своим мелодическим (интонационным), ритмическим и гармоническим значением. В данном случае гемитонная трехзвучная последовательность трех различных длительностей выступает в *функции мотива*, генерирующего музыкальные фразы кларнета. Однако мелодическое содержание этого условного мотива не отличается особой, индивидуальной интонационной выразительностью. Принцип строения фразы — трехкратный остигатный повтор, с незначительным варьированием ее длины и окончаний. Поэтому «мотив», лежащий в основе начальной части *Ритуала*, можно трактовать не только в музыкальном, но и в искусствоведческом смысле как некий повторяющийся шаблон, знак эстетики тождества, отсылающий к так называемым «каноническим» искусствам — «ритуализированным искусствам, искусствам эстетики тождества» (Ю. Лотман) — фольклору, религиозному искусству [11]. Опора на краткие ячейки небольшого объема напоминает формульный тематизм И. Стравинского, хотя его вариантный метод тематического развития отличается от методов работы с музыкальным материалом, использованных Г. Чобану в *Ритуале*.

К средствам циклического повтора, помимо остигатной ритмической группы, относятся: ее протяженность, равная полутакту, строгое чередование $6/8$ и $9/8$ во время звучания фраз кларнета, перекрестная периодичность окончаний по типу *аБаБ* (маленькими буквами здесь обозначены «мужские», большими — «женские», слабые окончания). Завершением нечетных повторяющихся фраз становится некое подобие нахшлага, в то время как четные фразы заключаются простым хроматическим ниспаданием с gis^1 до fis^1 .

Средства преодоления остигатности включают нерегулярное подключение других инструментов — глиссандирующих скрипок и ударных неопределенной высоты (2 том-тома различной высоты — низкий и средний, а также большой барабан). Музыкальный материал, порученный этим инструментам, хотя и не подвержен качественным изменениям, тем не менее,

постоянно варьируется в своей последовательности и протяженности (структурно-синтаксическая мобильность). Так каждые из трех партий скрипок в конце первой фразы кларнета глиссандируют в виде нисходящей малосекундовой имитации, вступая поочередно от звуков $des^4-c^4-h^3$ на расстоянии одной восьмой. В конце третьей фразы первые скрипки исполнили глиссандо от h^3 , а в конце пятой фразы — они же исполняют глиссандо от c^4 . При этом скрипичные глиссандо постоянно смещаются по отношению к кларнетовым фразам: вначале они звучат сразу же после окончания первой из них, в третьей первая скрипка глиссандирует в момент окончания фразы кларнета, совпадая с четвертой ритмической группой, а при пятом включении кларнета глиссандо совпадает со второй ритмической группой.

Еще одним средством преодоления регулярной повторности в первой части *Pituala* становится затакт к четвертой и пятой фразам кларнета, который точнее было бы назвать анакрузой, так как эти дополнительные звуки мелких длительностей, отличные для каждой из упомянутых фраз, предшествуют установлению повторяющихся ритмических групп. Короткий (перечеркнутый) форшлаг к начальной ноте, берущийся скачком, также участвует в обновлении кларнетовой «мелодии». В этом, шестом по счету, вступлении кларнета варьируется не только начало, но и продолжение: при сохранении гемитонной интервальной основы и регистра изменяется начальный звук (gis^1 на g^1), амбитус фразы расширяется вниз до e^1 путем добавления новых, не звучавших ранее звуков e^1-f^1 , появляющихся в момент окончания. Большесекундовые ходы и даже ход на малую терцию не меняют сущность звукового поля с хроматическим набором звуков в узком диапазоне e^1-b^2 .

Помимо скрипок и кларнета, в этом начальном разделе *Pituala* однократно, во второй фразе, в гетерофонной манере подключается гобой с краткой репликой, расширяющей узкий звуковой объем кларнетовой партии на один звук — b^2 .

В отличие от нечетных фраз кларнета, соединяемых со скрипичным звучанием, четные фразы всегда сменяются звучанием ударных. Здесь композитор использовал три вида звучностей: простой одиночный удар двух том-томов и большого барабана, тремолирующий удар низких том-томов и быстрые удары двух том-томов разной высоты. Комбинации, в которые вступают эти звучащие элементы-«персонажи», весьма разнообразны. Кроме того, постоянно меняется и протяженность звучания ударных, что связано также с многократными сменами 6/8 на 9/8.

Во втором разделе первой части **A** (ремарка *dolente, f*) гетерофонное изложение педалей скрипок и сольной «мелодии»-монодии перемещается в новую звуковысотную зону, ограниченную амбитусом h^2-es^3 для деревянных духовых и м. 3 ais^1-des^2 у струнных. Полутоновая интервалика здесь также преобладает, как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. Так опорный звук d^3 в линиях флейты и гобоя сопровождается педалью на des^2 у первых скрипок. Полутоновость, по-видимому, можно объяснить жанровой природой мелодики (бочет) в этой части *Pituala*, где хроматизм мелких длительностей в принципиально безакцентной ритмической системе можно считать «детально нотированным глиссандированием» (Э. Алексеев). Вариантная гетерофония образуется между «мелодией» гобоя, четырехкратно исполняющего уже известную оstinатную ритмическую последовательность на звуках d^3-es^3 , и педалью флейты на звуке d^3 , растворяющейся в трели с участием верхнего вспомогательного звука es^3 . Обе мелодических линии обогащены, как и в первом разделе, анакрузами и орнаментикой. В то же время между деревянными духовыми и струнными складывается многоголосие бурдонного типа.

Происходят изменения и в звучании педали струнных: ум. 3, появляющаяся вместо статической, выдержанной ув. 8, приобретает комплементарный характер, благодаря поочередному вступлению инструментов. Изменения затрагивают и «врезки» других инструментов: наблюдается концентрация оstinатности, благодаря отказу от глиссандо струнных, а также ударных, прославивших ранее звучание кларнетовых фраз. Следовательно, динамика процесса развития в первом разделе *Pituala* обеспечивается совместным действием нескольких факторов: повышением ладовзвучной позиции «мелодии», сжатием на синтаксическом уровне —

сокращением времени между появлениями остинато, а, следовательно, и учащением ритмической пульсации, тембровым варьированием, усилением громкости звучания.

Ладозвукорядные образования первых двух разделов *Ритуала* — в объеме тритонов: в первом e^1-b^2 с опорами вначале на *gis*, затем на *a* и *g*, во втором h^2-es^3 с опорой d^3 , — напоминают олиготонную модальность, т.е. узкообъемные лады, свойственные архаичной монодии³. При такой трактовке звуковысотной системы *Ритуала* выделение устоев путем их многократной повторности обнаруживает качество *опорности*, перемещение в более высокую зону становится проявлением *составности* и воспринимается как *ладовая переменность*. И то, и другое являются качествами *монодийных ладов* [12, с. 69–72]. В то же время, отрезки звукоряда, использованные в обоих разделах первой части, в сумме дают двенадцатиступенную хроматическую шкалу $e-es$ (без учета октавного положения звуков), что противоречит *диатонической* модальности.

Мелодия в полном смысле этого слова рождается только в третьем разделе (т. 38), в котором скрипки в унисон на *f*, чередуясь с ударными, трижды исполняют музыкальные построения в объеме тех же двух тактов. Все в тех же переменных размерах $6/8$ и $9/8$, с незначительным гетерофонными разветвлениями, текучая инструментальная мелодия кружится вокруг отдельных звуков-опор гемитонного звукоряда, словно «впевая» краткие варьированные мотивы узкого звукового объема. Набор этих мотивов ограничен тремя метроритмическими формулами, из которых одна — с участием тридцатьвторых нот — остается неизменной, а две других — триоль шестнадцатых и триольный «пунктир» из восьмой и шестнадцатой — вступают в разнообразные комбинации.

Таким образом, преодолевая систематическую повторность остинато, развитие в первой части *Ритуала* рождает впечатление гибкого импровизационного движения, которое, однако, опирается на строгую морфологически-синтаксическую структуру. Идея тождества выполняет здесь скрытую структурную функцию, будучи реализована с помощью остинатного принципа, выступающего в роли «скелета».

Наиболее близким жанровым прототипом такой мелодики, по-видимому, является бочет, обычно интонируемый одним исполнителем, как правило, женщиной, соло либо в унисон с духовым инструментом (например, большим флуером), что нередко рождает гетерофонные сочетания мелодий. О родстве с бочетом свидетельствует монодия кларнета речитативного характера, орнаментированная верхним вспомогательным звуком, фактически в виде выписанного короткого нисходящего форшлага, создающего эффект постоянного всхлипывания. К другим чертам, присущим бочету и проявившимся в первой части *Ритуала* относятся: малообъемность диапазона мелодии и, как следствие, ограниченный набор звуков, преобладание нисходящих интонаций и поступенности, длительные цезуры-остановки в конце строк, заполненные нередко вздохами, глissандо и т.п. Композитор также придерживается одной из типичных для бочета форм — строфической, с попарной группировкой строк. Строчно-строфический принцип положен в основу всех частей *Ритуала*, что свидетельствует о музыкально-текстовом прообразе его мелодической линии.

Вторая часть *Ритуала* — магический круговой танец-песня. Ему предшествует небольшое введение, создающее таинственную, нереальную атмосферу близкими к пуантилистическим средствами: стуками ударных, шелестом (тремоло на отдельных звуках струнных), звуками разных оркестровых тембров, разбросанных в разных регистрах, преобладанием широких интервальных ходов, различной орнаментикой (помимо упоминавшегося тремоло, использовано глissандо скрипок, трель кларнета).

Ритуальный танец появляется после соло ударных, задающих несимметричный ритм в условиях общей метроритмической переменности. С появлением мелодии мужского танца, исполняемого вначале в унисон низкими струнными — альтами и виолончелью, а затем, спустя некоторое время, всей группой струнных в виде вариантно-гетерофонной фактуры 5- и 6-голосия,

³Гемитонные диатонические звукоряды в фольклорных образцах, как правило, ограничены амбитусом кварты или квинты, представая в виде тетра-пентахордов соответствующей структуры.

ударные отбивают две ритмические группы смешанного размера $5/8$ — тернарную и бинарную. Между большим барабаном и низким томом образуется полиритмическое остинато: более дробные удары барабана отмечают первую долю каждой ритмической группы $3+2$, а том-том, наоборот, связывает обе группы, акцентируя каждый раз сильную долю пятидольного такта. В полиритмическом остинато участвуют, помимо ударных, низкие струнные, к которым при втором появлении мелодии танца добавляются скрипки, звучащие октавой выше. Отметим более подвижный в сравнении с первой частью темп (между *moderato* и *allegretto*), «хромающий» ритм типа аксак $5/8$, гетерофонный унисон струнных, выделение звука *dis* в качестве основного тона мелодии, благодаря многократному акцентному повторению.

Заметным явлением танца стала гемиолика или лады с ув. 2. Возможно, такую ладовую форму, наряду с орнаментированной монодией и сложным несимметричным ритмом аксак, можно расценивать как проявление ориентального компонента в музыке *Putyala*. К специальным, неординарным средствам, использованным композитором, также относятся: мультифоника гобоя и кларнета, тембр бас-кларнета, гетерофония, несимметричный ритм, метроритмическая переменность, электронная запись в коде.

В соотношении первых двух частей *Putyala* **A** и **B** прослеживается бинарная оппозиция: состояние (песня, медитация) — действие (танец). Еще одна возможная ассоциация — оппозиция женского – мужского, представленная в виде женского плача-бочета, почти лишенного выраженного ритмического начала, и сурового, архаического мужского танца в ассиметричном, но регулярно-акцентном метре.

Развивается танец путем сопоставления с иной интонационной сферой — малосекундовыми «ползучими» ходами в размере $6/8$, соотносимыми с гемитоникой 1 ч., ассоциируемыми с формулами страдания или искушения. Эти узкообъемные интонации, постоянно варьируемые по принципу прорастания и расширения объема, сменяют тему мужского кругового танца. Пронзительные, ползущие, плетущиеся, комплементарные в ритмическом отношении малосекундовые движения мелодии преимущественно ниспадающего профиля становятся контрастным элементом парного танца — воплощением «женского голоса», знаменуя собой зону неустойчивости, несмотря на ритмическое остинато ударных и общее динамическое указание *f*. После соло ударных им вновь противостоят устойчивые и упорно варьируемые остинатные ритмоформулы мужского танца, звучащие в более плотной гетерофонной фактуре (шестиголосие вместо пятиголосия) и в более широком диапазоне с добавлением верхней октавы.

Заметим, что погружение во вращательность, циркулярность, периодичную повторность обеспечивает отключение от современного, быстротекущего, спрессованного в каждую секунду времени, его векторности. Упомянутый метроритмический и звуковысотный комплекс — ограниченное количество кратких мотивов, постоянно повторяющихся и незначительно варьируемых, что определяется как вариантность на основе ритмического остинато, — производит определенное психофизиологическое воздействие, сходное с экстатическими ритуалами древности. Возможные аналогии такого метода развития с минимализмом и репетитивной континуальностью все же не столь прямолинейны по причине их нестрогого соблюдения, комбинирования репетитивных элементов с иными приемами музыкального письма. Несмотря на специфическую интонационность музыкального материала в *Putyale* Г. Чобану — узкообъемность, композиционную работу с мелкими ячейками, их вариантную повторность, игровую логику и т.п., свойственные звуковой логике современных абстрактно-конструктивных техник, композитор не отказывается полностью от интонационно-синтаксического движения мысли и эмоции.

Так второй раздел части **B**, в котором происходит повышение тесситуры оркестрового звучания, его уплотнение, а также усложнение гетерофонной фактуры, подводит к кульминации *Putyala*. Здесь не только продолжается интенсивное развитие, начавшееся в предшествующем разделе, превышающее его по уровню экспрессии, но и трансформируется тема танца. Начало

второго раздела с высоты *cis–cis*¹ у струнных, т.е. возвращение почти к исходному уровню мелодического развития может расцениваться как создание дистанции для разбега перед динамичной генеральной кульминацией. С возвращением ритмически модифицированной (выпрямленной) мелодии кларнета из первой части, вступающего от звука *gis*¹, происходит возвращение к полутоновой интервалике и регулярному размеру 6/8.

Достижение кульминации *Ритюала* обеспечивается необычными для предшествующего развития средствами. Так мелодия кларнета появляется на той же высоте, от звука *gis*¹, но звучит в обновленном в ритмическом и мелодическом отношении виде. Фактура складывается из мелодических линий большей протяженности, участвующих в формировании квазиимитационного многоголосия, с поочередным вступлением голосов, близких в мелодическом отношении, но не идентичных, демонстрирующих постоянное стремление к повышению регистра оркестрового звучания. Мелодические линии, устремленные ввысь, словно сливаются в вихревом движении к генеральной кульминации произведения в самом конце второй части.

Третья часть *A*₁ — реприза *Ритюала*, словно подчеркивает возвращение в новом качестве. После большого темброво-динамического, агогического и фактурно-регистрового нагнетания в кульминации появление исходного трехголосного бурдонного звучания квазибочета, к которому почти сразу подключается новый бурдонизирующий аккорд в электронной записи, воспринимается как новая сонорная перспектива. Электронная педаль включает не только *g* — звук трехоктавной акустической педали, но и квинту на расстоянии полутона от него (без учета октавного положения). На их фоне сокращенно, в пятикратном изложении, с пропусками всех врезок, от звука *g* воспроизводится начальная мелодия кларнета, на этот раз исполняемая первыми скрипками. Восстановление исходного музыкального материала напоминает скорее коду по своему статическому характеру.

В репризности *Ритюала из оперы Г. Чобану* проявилась одна из структурных закономерностей, свойственных ритуалу в целом: его трехчастность. Согласно французскому этнографу А. ван Геннепу и англо-американскому антропологу В. Тернеру, сформулировавшим и развивавшим теорию ритуалов перехода, в любом ритуале наблюдается три этапа: отстранение или разрушение привычных норм — промежуточное состояние (пребывание за гранью как игра с новыми, необычными конструкциями) — восстановление в новых нормах. Эти три фазы успешно применяются в разных науках для объяснения сущности переходных явлений культуры и общества. В *Ритюале* из оперы Г. Чобану также можно усмотреть развитие этой идеи от оплакивания смерти к торжеству новой жизни через ритуал перехода. По крайней мере, в музыкальном отношении действительно происходит противопоставление двух миров, которое увенчивается возвращением в новом качестве мелодии женского бочета, что стало возможным в результате трансформации мужского танца.

Анализ *Ритюала* из оперы *Amex* Г. Чобану обнаружил, во-первых, строгий отбор выразительных средств, обеспечивших ритуальный характер музыки. Это узкообъемные ладозвукорядные конструкции — гемитоника и гемиолика, монодия, обеспечивающая линейное развертывание и формульно-попевочный характер мелодики с подчеркиванием ладовых опор и различием окончаний, различные виды гетерофонии — от бурдонного многоголосия до квазиполифонической вариантности, краткие ритмические остинато. Во-вторых, на структурно-синтаксическом уровне композитор обратился к простейшим вариантным строчно-строфическим конструкциям, свойственным вокальной или песенно-танцевальной музыке, усложнив их врезками, как в первой части, либо укрупнив по принципу двухчастной формы, как во второй части. В-третьих, основным принципом развития становится вариантность, дополненная на композиционно-драматургическом уровне принципом контраста. В-четвертых, *Ритюал* опирается на обрядовые жанровые модели традиционной культуры — бочет и круговой мужской танец. Наконец, фундаментальные черты музыкальной организации сочинения — нелинейность временного течения, отключение хронотопа повседневной реальности (прорывается лишь в кульминации), дискретность,

цикличность, принцип «изменяемое в неизменном», проявившиеся на разных уровнях, обеспечили его оригинальность.

Все перечисленные средства — из арсенала архетипического метода композиции, свойственного Г. Чобану, но оказавшегося к месту в инструментальной части под названием *Ритуал*. В то же время налицо современное прочтение таких архаичных музыкальных моделей как монодия, гетерофония, узкообъемные лады и т.д. Важной стороной ритуальности в обсуждаемой работе Г. Чобану является использование необычных звучностей и относительно редких, специальных средств, в числе которых — мультифоники деревянных духовых, асимметричные балканские ритмы, большая роль низкочастотных ударных, электронная педаль и т.п. Такие специальные средства, выводящие за пределы традиционного музыкального языка, олицетворяя собой иное измерение — сферу трансцендентного как область высших ценностей, сообщают данному оперному *Ритуалу* сакральный характер.

Таким образом, в результате анализа составных элементов обсуждаемого *Ритуала* можно предположить содержание его *message*: связь времен, культур, преодоление хаоса, агрессии путем ритуального действия, в процессе которого разрушаются границы онтологического времени и пространства и осуществляется перерождение-переход на качественно новый уровень. Сопоставление сфер: рефлексии — сольной мольбы, оплакивания, молитвы, и действия — коллективного кругового танца-игры, его перерождение путем трансформации тематизма, постоянное переключение планов с главного на второстепенные (различные инструментальные реплики) — обеспечивает театральность сценического действия. Часть под названием *Ритуал* в опере *Атех* Г. Чобану высветила особую, ритуальную сторону последней, которая до этого момента подразумевалась, но не акцентировалась, на самом деле определяя ее суть и проясняя скрытый смысл происходящего на сцене. Поэтому *Ритуал* является ключом к постижению истинной реальности в опере, а ритуальность ее в целом оказывается знаком архаического сознания, которое посредством ритуала осмысливает проблемы бытия.

Библиографические ссылки

1. ГРИГОРЬЕВА, Г. В. «Ритуал» П. Булеза. В: *Миф. Музыка. Обряд*: по материалам межд. науч. конф. Москва, 2007, с. 253–262. ISBN 5-85285-829-3.
2. КАТУНЯН, М. И. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн). В: *Миф. Музыка. Обряд*: по материалам межд. науч. конф. Москва, 2007, с. 179–194. ISBN 5-85285-829-3.
3. ПЕТРОВ В.О. Инструментальный ритуал как разновидность инструментального театра. В: *Музыка и время*. 2011, № 7, с. 33–37.
4. ХОЛОПОВА, В.Н. *Композитор Альфред Шнитке*. Челябинск: Аркаим, 2003. ISBN 5-8029-0269-8
5. БАЙБУРИН, А.К. *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*. Санкт-Петербург: Наука, 1993.
6. СОКОЛОВ, О.В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.
7. ХОЛОПОВА, В.Н. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. В: *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1973, вып. 2, с. 331–344.
8. ХОЛОПОВ, Ю.Н. *Гармония: Теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 2003. ISBN 5-8114-0516-2.
9. ХОЛОПОВА, В.Н., ХОЛОПОВ, Ю. Н. *Музыка Веберна*. Москва: Композитор, 1999. ISBN 5-85285-142-6.
10. АЛЕКСЕЕВ, Э.Е. *Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор, 1986.
11. ЛОТМАН, Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. В: *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*: сб. ст. Москва, 1973, с. 16–22.
12. ДАШИЕВА, Л.Д. *Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты*. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009.

III. Muzica simfonică

PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN PSALMODIA PENTRU ORCHESTRĂ DE VLADIMIR CIOLAC

STYLISTIC FEATURES IN THE PSALMODY FOR ORCHESTRA BY VLADIMIR CIOLAC

ECATERINA GÎRBU,

lector superior, doctorandă,
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

Autoarea analizează lucrarea orchestrală „Psalmodia” de V. Ciolac care reprezintă o abordare originală a genului de psalm. Cercetătoarea oferă o viziune istorico-analitică proprie asupra lucrării, în care se relevă o variantă modificată a psalmului prin realizarea unei compoziții în muzica instrumentală simfonică, care totodată păstrează particularitățile specifice genului. Compozitorul modelează structura lui, conturând psalmodia responsorială, utilizând conceptul de tonus peregrinus; el recurge la varierea motivică a temei-initium care poartă amprenta unei formule melodice vocale care denotă o legătură cu genul muzical-textual de bază, cel al psalmului.

Cuvinte-cheie: psalm, psalmodie, lucrare orchestrală, gen, tema-initium, variere, variantă, ton, tonus peregrinus.

The author analyzes the orchestral work "Psalmody" by V. Ciolac which represents an original approach to the genre of the psalm. The researcher proposes her own historical-analytical vision on the work, which shows a modified version of the psalm by creating a composition in symphonic instrumental music, which retains its specific genre features. The composer is modelling its structure, outlining the responsorial chant, using the concept of tonus peregrinus; the author turns to the motive varying of the theme-initium which, at the same time, bears the imprint of a melodic vocal formula linked with the musical-textual genre of psalm as its base.

Keywords: psalm, psalmody, genre, theme-initium, variation, version, tone, tonus peregrinus.

Tematica religioasă abordată de către compozitorii autohtoni în sec. XX–XXI este foarte bogată, după cum și diversitatea stilistică, care demonstrează un diapazon larg. Vladimir Ciolac este unul dintre compozitorii contemporani din Republica Moldova, care desfășoară o activitate prodigioasă în domeniul muzicii bisericești. Creația compozitorului cuprinde un șir de genuri ale muzicii religioase, majoritatea lor încadrându-se în spațiul cântării liturgice de tip canonic (*Liturghia, Priveghere, Requiem, Messa*). Totodată remarcăm faptul că unele lucrări ale lui V. Ciolac plasează un cadru nou în ceea ce privește abordarea tematicii religioase. În lucrarea sa *Psalmodia* compozitorul realizează o modalitate originală de prezentare a tematicii eclesiastice, după cum și stilistica expunerii materialului sonor la fel dovedește unele caracteristici neordinare.

În această creație autorul se adresează la genul de psalm, care în cultura muzicală universală a sec. XX este reprezentat printr-un caleidoscop extrem de variat și bogat de lucrări. Dacă e să ne referim la definiția psalmului, atunci *psalmul* „(gr. *psalmos*: numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus*)”, constituie „un gen al muzicii religioase, cântec bazat pe texte biblice atribuite lui David. Psalmii erau cântece de slavă cu caracter imnic. Ele se psalmodiau în cadrul cultului iudaic (în sinagogi), reprezentând o declamație muzicală

apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului” [1, p. 452].

Este cert faptul, că pe parcursul mai multor secole în genul psalmului a avut loc o transformare stilistică puternică. Putem remarca că s-au produs mutații stilistice semnificative, și alături de statutul liturgic psalmul capătă statutul de gen laic concertistic. Procesul de laicizare a muzicii religioase s-a manifestat deja în ultimele secole fiind extrem de variat, și acest fapt este studiat ca un fenomen aparte.

Dacă ne amintim de formele principale de intonare a psalmului, atunci este necesar de a evidenția în acest sens *psalmodierea* ca o manieră de interpretare primordială. Conceptul ei derivă din psalm. Acest fapt este confirmat și de mai mulți cercetători. Spre exemplu, în *Dicționarul muzical* H. Riemann propune o astfel de explicație: „recitativ, ritmica căruia este dictată exclusiv de cerințele textului”¹ [2]. În *Dicționarul enciclopedic muzical* I. Lebedeva oferă la fel o definiție a *psalmodiei*: „cântarea psalmilor, precum și un tip de melodie, caracteristic pentru psalmi și cântările bisericești ce sunt bazate pe ele” [3, p. 445]. În *Dicționarul muzical Grove (The New Grove Dictionary of Music and Musicians)*, N. Temperli, autorul articolului *Psalmodia*, indică spre existența a două tradiții de utilizare a noțiunii de „psalmodie” ce corespunde cu două concepte.

- *Psalmodia* în traducere din greacă semnifică „cântarea psalmilor”. Semantica inițială a termenului în limba greacă se descifra ca „tip de cântare acompaniată de un instrument cu corzi”, dar în perioada creștinismului timpuriu semnifică „cântarea sau compunerea psalmilor”.
- *Psalmodia* este o noțiune generală a muzicii ce se cânta în bisericile protestante din Marea Britanie și din SUA din secolul XII până la începutul sec. XIX. Urmând practica tradiției bisericii romane, această noțiune era legată inițial de cântarea psalmilor, însă treptat psalmii au fost înlocuiți cu „imnuri”, sub aceasta noțiune fiind subînțeleasă toată muzica cântată de corurile de amatori [4, p. 337].

Ne vom referi de asemenea și la definiția propusă în *Dicționarul de termeni muzicali*, și anume: „cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur ton (*recto tono*)” [1, p. 452].

Cercetătoarea V. Holopova efectuează o clasificare a repertoriului cântărilor corale în dependență de particularitățile textului, divizându-le în *compoziții psalmodice și compoziții de tipul imnuri-rugăciuni* [5, p. 157]. În istoria muzicii bisericești compozițiile psalmodice aparțin tradiției vechi, sursa textuală a lor fiind Psaltirea, cartea de poezie biblică. Formulele melodice se axau preponderent pe declamația versurilor psalmului, structura formei muzicale fiind dictată de condițiile recitației.

Teoreticienii medievali, bazându-se pe tradiția veche, evidențiau trei tipuri de psalmodiere: 1) *psalmodie in directum*, 2) *psalmodie antifonală*, 3) *psalmodie responsorială*. *Psalmodia in directum* presupune intonarea succesivă a versurilor psalmului de la primul până la ultimul, fără nici un adaos de texte sau repetări, adică fără înfrumusețări, ele de obicei se interpretau solo. Exemple pentru declamații (psalmodii) serveau *tonurile de recitare* (sub noțiunea de ”tonuri” se subînțelege formulele melodice necesare pentru intonarea versurilor).

Psalmodia antifonală presupunea intonarea versurilor psalmului fiind expusă de două coruri pe rând, succesiv, alternându-se între ele, axându-se pe principiul juxtapunerii. *Antifon* (din l. gr. „cel ce sună în răspuns”) reprezintă ”un coral bazat pe succedarea versurilor

¹ Traducerea aparține autoarei articolului.

psalmului” [5, p. 157]. În sec. X în tradiția gregoriană se elaborează teoria psalmodierii care a influențat mai târziu practica altor școli din occident.

Psalmodia responsorială (răspuns) presupunea juxtapunerea solistului și corului, versul psalmului fiind aclamat solo de preot, iar răspunsul era cântat de enoriași. Răspunsul coral era alcătuit din ultima parte a versului psalmului și juca rolul de refren. Acest tip de psalmodiere a fost răspândit în practica bisericească deja din primele secole ale creștinismului. La început în practica liturgică responsoriul cuprindea psalmul întreg, aclamat de preot și repetat prescurtat de enoriași. „Cu timpul însă numărul versurilor interpretate s-a redus, iar răspunsul corului obține statutul său și numele de *repetendă (repetendum — repetat)*” [5, p. 157]. Treptat, însă, structura psalmodiei responsoriale se modifică printr-o simplificare. Astăzi există o structură în care *Respondul* este expus de cor, *Versul* fiind interpretat solo, iar corul revine odată cu *Repetenda*. Aceasta este o variantă de interpretare a psalmodiei, ea poate fi completată cu un adaos din *Doxologie* interpretată solo și *Repetenda* cântată de cor.

Un fapt important ce se merită remarcat este că în psalmodia responsorială versurile se cântau după sistemul de opt tonuri aidoma celor din psalmodia antifonală. Însă tonurile responsoriale erau mai dezvoltate, ele reprezentau un exemplu al stilului melismatic, formulele melodice puteau fi variate de la un vers la altul, în dependență de text. Schema desfășurării melodice a versurilor era prezentată în felul următor: prima parte cuprinzând începutul numit *initium 1* după care urma *tenor* – tonul recitării, apoi *mediatio* – mijlocul; partea a doua fiind alcătuită la fel din *initium 2, tenor, differentia* (sfârșitul).

Recurgerea la modalitatea descifrării detaliate a tipurilor de psalmodie a fost necesară pentru a argumenta selectarea tipului de psalmodiere la care poate fi atribuită lucrarea lui V. Ciolac. În procesul de analiză a *Psalmodiei* ne vom axa pe tipologia modelelor psalmice propusă de N. Lozovskaia care evidențiază două noțiuni principale precum „*invarianta sau genul de bază și varianta genului*” [6, p. 115]. Dacă pornim de la faptul că textul constituie temeiul genului de psalm, iar realizările muzicale ale textului dat pe parcursul istoric să le considerăm variante ale genului de bază, atunci în procesul dezvoltării istorice a psalmului putem evidenția câteva variante, care la rândul lor, la o etapă istorică sau alta devin modele muzicale deosebite.

„Sub noțiunea de variante-modele se subînțeleg genurile muzicale, care erau utilizate de compozitori în scrierea compozițiilor pe textele psalmilor. La o anumită etapă istorică genul de psalm se percepea în calitate de variantă-model ce exista în perioada dată. Prima variantă-model poate fi numită cântarea psalmodică pe o singură voce a textelor psalmilor — psalmodia in directum, antifonală, responsorială” — precizează cercetătoarea [6, p. 115].

Luând în considerație faptul că V. Ciolac este un compozitor contemporan, trebuie să menționăm că abordarea genului de psalm reprezintă o realizare originală în ceea ce privește stilistica lucrării, limbajul deosebit tratate din punct de vedere a îmbinării tradiționalului cu unele elemente stilistice noi. „În sec. XX compozitorii utilizează variante-modele deja formate ale genului de psalm, totodată găsind și noi modalități originale. Apar psalmi – simfonii, psalmi – piese instrumentale, psalmi – cicluri vocale, pentru care sunt caracteristice libertatea stilistică și un limbaj muzical nou” — afirmă N. Lozovskaia [6, p. 116]. Datorită schimbărilor produse în stilistica genului de psalm pe parcursul sec. XX apare necesitatea de a introduce încă o noțiune ce ține de specificul acestui gen, propusă la fel de N. Lozovskaia, și anume *variantă-modificare*. „Varianta-model și varianta-modificare se bazează pe diferite „principii de construire” (după

Losev), primul fiind caracteristic pentru psalmul de tip liturgic, al doilea pentru cel de concert” [6, p. 116].

Astfel, bazându-ne pe cele două concepte ale psalmului în secolul XX, putem efectua o analiză mai detaliată a lucrării instrumentale semnate de V. Ciolac, aplicând teoria tradițională a psalmodierii precum și varianta contemporană a teoriei elaborate în sec. XX. În calitate de *variantă-model* apelăm la *psalmodia responsorială*.

Psalmodia pentru orchestra simfonică de V. Ciolac a fost scrisă cu ocazia jubileului de 2000 de ani de la apariția creștinismului. Viziunea originală a autorului se manifestă în primul rând prin faptul că această lucrare este o compoziție instrumentală, reprezentând în acest sens o tratare inovatoare. Compozitorul nu se axează pe text verbal, însă *varianta-model* presupune existența textului. Totodată este necesar de a menționa că structura muzicală a *initium*-ului sau a temei, precum și desfășurarea ei pe parcursul lucrării poate fi echivalată cu un rând (stih) al textului prozodic sonorizat într-o manieră de interpretare a recitativului liturgic (psalmodie).

Forma lucrării date reproduce structura poetică (neversificată) a unui psalm, fiind divizată în presupusele strofe² care la rândul său sunt alcătuite din versuri. Marcajul cifrelor din partitură corespunde dimensiunii unei strofe.

Textul psalmilor din Psaltire reprezintă o lucrare poetică neritmată, în care numărul silabelor este variat, din acest motiv construcțiile au dimensiuni variabile. Principiul de variație motivică, care se află la baza *temei-initium* a lucrării în cauză este tipică pentru cântarea religioasă, accentuând mai mult calitățile sale vocale. Acest fapt este expectabil, deoarece compozitorul acordă o atenție deosebită muzicii vocal-corale, care constituie cea mai mare parte a creației sale.

Psalmodia începe cu expunerea *temei-initium* la fagot solo, care creează impresia aclamării versului psalmului de către preot, în timp ce caracterul liniștit și monoton amintește de psalmodiere autentică, adică corespunzând imaginii propuse de autor. Astfel, *tema-initium* este expusă într-o factură eterofonă sub forma unei monodii însoțite de ison. Ea se desfășoară permanent pe fundalul isonului, care joacă un rol important în susținerea discursului muzical, fiind un element caracteristic pentru cântarea bizantină. Pe parcursul lucrării *tema-initium* cu rolul generator se dezvoltă într-o manieră de cântare eterofonică, fiind ramificată la două voci, dublată sau triplată (înmulțită pe verticală). Pe parcursul lucrării isonul se va menține totalmente (în afară de cifra 16) și va fi variat în sensul timbral, intonativ, ritmic, de asemenea constituind un fundal pulsant sau ținut, în baza intervalelor de cvintă, octavă, rarefiat sau din contra etajat în straturi. *Tema-initium* conturează o structură din patru linii; reieșind din specificul lucrării, noi putem echivala în cazul dat liniile muzicale cu verseturile presupuse ale psalmului. I-a începe de la sunetul *re*, a II-a de la *fa*, a III-a de la *si*, a IV-a de la *re*, după fiecare din ele sună răspunsul fiind foarte scurt, care practic accentuează sfârșitul liniilor (adică joacă rolul de cadență).

Materialul muzical expus în strofa I (cifra 1) începe cu *tema-initium* ce este interpretată de instrumentele cu coarde, creând impresia cântării corului. Ea îndeplinește rolul de repetendă, la fel expunând versul presupus, variindu-se la nivel motivic, cel ritmic și timbral. Repetenda este formată din două linii cu răspunsuri. Strofa II (cifra 2) reprezintă o structură care amintește începutul, fiind constituită la fel din patru linii cu răspunsuri, iar *tema-initium* este expusă de cornul englez-solo, astfel iarăși zugrăvind imaginea aclamării versului de preot sau diacon. Țesătura sonoră a strofelor ce urmează (cifrele 3 și 4) dovedește o legătură intonativă de aceeași

² Psalmii de obicei sunt alcătuiți din strofe, deseori legați între ei printr-un refren [7].

temă-initium după cum și factura densă amintește cântarea corului. În strofa III (cifra 3) apare o voce însoțitoare în calitate de contrapunct la *temă-initium* ce conturează o mișcare contrară, care în strofa V (cifra 5) va forma un duet, având la bază *tema-initium* expusă de flaut pe fundalul unei facturi străvezii, și va fi continuat de clarinet în materialul sonor al strofei VI (cifra 6). Astfel țesătura muzicală din strofele menționate (cifrele 5, 6) în sensul arhitectonic se asociază cu expunerea a două versete care se deosebesc doar prin variere timbrală, producând impresia intonării versetelor de către doi citeți.

În strofa VII (cifra 7) iarăși este expusă *tema-initium*, fiind variată ritmic, factura densă accentuează imitarea cântării corului care datorită schimbării ritmice amplifică treptat tensiunea dramatică pe parcursul strofelor VIII–XII (cifrele 8–12). Strofa VIII (cifra 8) nu conține tema de bază, totodată grație facturii sale imită cântarea corului. Ea îndeplinește câteva funcții la diferite nivele, pe de o parte servește ca o încheiere pentru strofa precedentă, și în același timp seamănă cu un răspuns pentru *tema-initium*. Pe de altă parte, poate fi tratată ca o punte de trecere pentru următoarea strofă (cifra 9) în care este expusă *tema-initium* la corni amintind iarăși un duet urmat de materialul muzical din strofa precedentă (cifra 8) în calitate de răspuns.

În strofa X (cifra 10) apare *tema-initium* din cea precedentă (cifra 9), nesemnificativ variată la nivel motivic, expusă pe fundalul unei facturi dense (ce o amintește pe cea din cifra 7), imitând iarăși corul. În țesătura sonoră a strofei XI (cifra 11) observăm *tema-initium* care de această dată este interpretată de cornul englez și fagot pe fundalul unui ritm ostinat. În strofa ce urmează (cifra 12) este expus materialul muzical din una din strofele precedente (cifra 8) care aici îndeplinește funcția de punte pentru următorul compartiment, în cadrul căruia se produc cele mai semnificative amplificări sonore. Din punct de vedere al dramaturgiei, această strofă (cifra 13) reprezintă culminația întregii compoziții, deoarece *tema-initium* capătă forma unui coral maiestuos *ff* și este, de fapt, un imn de slăvire care încununează întreaga lucrare și constituie un centru de greutate. În cazul dat, el trezește asocieri indirecte cu slujba de seară numită Vecernia în care centrul este Polieleul cu textul *Lăudați numele Domnului* ca un moment important în slăvirea lui Dumnezeu.

Astfel, este necesar de a sublinia calitatea modificării ce s-a produs în cadrul *temei-initium*, dintr-o temă solo cu un caracter liniștit ea se transformă într-un imn. Dacă e să ne referim la această schimbare trebuie să menționăm, compozitorul se axează pe principiul metamorfozei imaginii. În strofa XIV (cifra 14) apare tema-îmn din cifra 13 la grupul instrumentelor de coarde, creând impresia sunării corului de copii pe fundalul unor figurații ritmice și armonice în interpretarea instrumentelor de suflat. Un rol important îi revine trompetei care expune răspunsul într-un mod neobișnuit, având ca motiv intonativ de bază intervalul cvartei, iar ritmic — trioletul. Păstrând totodată amprenta imaginii zugrăvită în c. 13, timbrul trompetei oferindu-i și o nuanță de solemnitate.

În materialul muzical al strofei XV (cifra 15) are loc o scădere a intensității dramatice, *tema-initium* este preluată de clarinetul I și II. Factura devine străvezie, motivul trompetei este interpretat cu surdină, astfel pierzându-și din solemnitate, și extinderea sonoră a ei revine mai mult ca un răspuns, asemenea unui ecou ce amintește de evenimentul produs. În strofa următoare (cifra 16) revine imitarea cântării corului, o intonare liniștită a *temei-initium* la *p*. Este unicul compartiment, unde nu apare ison vădit, el fiind voalat în mișcarea melodică a instrumentelor cu coarde printr-o expunere monotonă, imitând tonul de recitare (tenorul din psalmodia responsorială). La desfășurarea materialului muzical din strofa XVII (cifra 17) participă doar

instrumentele cu coarde divizându-se în cele ce țin isonul (*Cb.*, *C-lli*) și cele ce expun *tema-initium* (*V-ni I și II, V-le*), care este de fapt o variantă foarte apropiată în plan intonativ de cea din cifra 13.

Strofele ce urmează (cifrele 18 și 19) se percep ca un material sonor integru, cornul englez interpretează *tema-initium* care mai apoi este preluată de clarinet, creând impresia recitării psalmilor de doi citeți.

În țesătura muzicală a strofei XX (cifra 20), isonul este expus într-un mod original, aici sunt prezente câteva tipuri precum ison-ținut, pulsant, intervalic ce alcătuiesc împreună isonul etajat în straturi. *Tema-initium* este încredințată flautului piccolo, flaut și oboi, și conține un element specific pentru tema din compartimentul introductiv, diapazonul îngust și încercuirea cu sensibile a tonului de bază. Următoarea strofă (cifra 21) este concepută ca o continuare a celei precedente, unica deosebire ține de expunerea temei care de astă dată este interpretată de clarinet, clarinet-bas, și contra-fagot, iar linia melodică a temei este ceva mai desfășurată comparativ cu cea din cifra 20. În strofa XXII (cifra 22) *tema-initium* apare la corni, urmată de răspunsul la trompetă, fiind de data aceasta lipsit de solemnitatea ce o menținea în cifrele 14 și 15. Doar datorită timbrului are loc o reminiscență a evenimentului de proslăvire din cifra 13.

În strofa ce urmează (cifra 23) revine *tema-initium* (la viori și violă) din cifra 20 cu niște schimbări ne semnificative în plan ritmic și intonativ, în sens structural ea îndeplinește funcția de repetendă. Strofa XXIV (cifra 24) încheie lucrarea, prezentând *tema-initium* la flaut doar într-o singură linie. Răspunsul intonat de flautul *piccolo*, oboi și clarinet pe fondalul isonului pulsant și ținut creează o impresie de stingere treptată.

Reieșind din cele expuse, mai sus este necesar de a propune câteva concluzii cu privire la structura lucrării și de a evidenția diferențele dintre caracteristicile psalmodiei responsoriale și varianta modificată reprezentată în *Psalmodia* lui V. Ciolac.

Structura lucrării conturează o formă tripartită **ABA₁**. Compartimentul **A** include strofele I–VII (cifrele 1–7) în care este expusă *tema-initium* ce migrează pe tonurile de bază ale modului diatonic *d eolic*, în același timp deosebindu-se și printr-o variabilitate timbrală. *Tema-initium* în plan semantic propune imaginea principală a lucrării, starea de rugăciune, după care urmează o secțiune (cifrele 8–12), ce poate fi tratată ca o punte de trecere spre compartimentul **B**, totodată îndeplinind funcția de repetendă în cadrul compartimentului **A**.

Compartimentul **B** (cifrele 13–19) are o semnificație deosebită, aici se produce culminația lucrării, asociindu-se cu doxologia care are ca scop proslăvirea, mărirea lui Dumnezeu și constituie centru de greutate în slujba Vecerniei. Astfel *tema-initium* se transformă într-un imn solemn. Începând cu cifra 20 se reîntoarce *tema-initium*, fiind variată palpabil în sensul timbral și motivic, dar caracterul ei calm amintește de compartimentul **A**, în acest caz presupunând o revelație la nivel semantic — reîntoarcerea la starea inițială de liniște și rugăciune. Astfel, reieșind din faptul că la baza compartimentului se află *tema-initium* care are tangențe cu *initium* expus la începutul lucrării, el poate fi numit **A₁** sau *initium₂*.

În același timp putem propune și o altă variantă analitică de organizare și structurare a materialului muzical care la fel este legată de interpretarea responsorială. În special dacă e să ne referim la structura internă a secțiunilor care sunt marcate prin cifre, atunci putem observa că foarte bine se conturează liniile de expunere a *temei-initium*. Construcția arhitectonică a lor se asociază cu un rând al textului și poate fi echivalată cu o perioadă-strofă din două fraze muzicale, dimensiunile lor fiind variate în dependență de textul presupus. Finalul fiecărei perioade este

evidențiat grație stăgării ritmice, totodată îndeplinind parțial funcția de cadență. Încheierea perioadelor marchează și răspunsul care este foarte succint, fiind interpretat deseori într-o factură ce imită cântarea corului. Totodată datorită repetării răspunsului de fiecare dată la finalul frazelor, el se evidențiază în calitate de refren în cadrul fiecărei perioade, după cum și la nivel de structură generală. Compartimentele marcate cu cifre reprezintă în plan structural niște perioade desfășurate, fiecare la rândul său îndeplinind o anumită funcție în profilarea imaginii muzicale. După cum se vede din cele expuse mai sus, putem concluziona că *Psalmodia* de V. Ciolac conturează structura responsorială a psalmodiei.

O realizare originală prezintă și abordarea laturii modale în lucrarea dată. În acest context, trebuie să menționăm că, în vechea tradiție de cântare religioasă se cristalizează un sistem de opt tonuri (moduri) — cunoscut sub denumire de Octoih, — pe baza cărora se interpretau psalmii. Însă modalitatea de tratare a organizării sonore în *Psalmodia* de V. Ciolac amintește de așa-numitul *tonus peregrinus* (ton rătăcitor, migrator). Este evident că în acest caz, compozitorul recurge la utilizarea modalului, care totuși se deosebește de la principiile de constituire a modului corespunzător, inclusiv respectarea categoriilor precum *finalis*, *repercussa*, *ambitus*, etc. Metoda de abordare a modului se apropie de *tonus peregrinus*, conceptul cărui fiind tratat în diverse surse în mod diferit. În conformitate cu unul din aceștia, *tonus peregrinus* se află în afara sistemului de opt tonuri (adică este cel de-al nouălea), și se întâlnește încă în perioada timpurie. Ca structură el amintește cele opt, în afară de faptul că înălțimea notei de recitare se schimbă, comparativ cu cea inițială.

Astfel, putem concluziona că în această creație se realizează un procedeu de scriere care se încadrează în structura *tonusului peregrinus* datorită migrației *temei-initium* ce este expusă de fiecare dată de la diferite sunete. În cazul dat autorul utilizează acest procedeu la nivel de gândire canonică, tradițională, deoarece V. Ciolac se manifestă nu doar în calitate de compozitor, activitatea sa artistică cuprinde mai multe laturi, una din ele fiind cea de reghent. Datorită acestui fapt el cunoaște foarte bine specificul cântării bisericești, care evident își lasă amprenta în creația componistică a compozitorului. În același timp, discutând caracteristica modală a cântărilor bisericești, este necesar de a evidenția faptul că există moduri monocentrice, dar cele mai răspândite sunt totuși modurile cu centre variabile ce se manifestă preponderent în sunetele pe care cadențează melodia. Această variabilitate a centrelor modale este o particularitate specifică pentru cântările bisericești.

O altă trăsătură caracteristică pentru astfel de cântări este juxtapunerea perioadelor („strofelor”) muzicale ce se finalizează cu diferite centre. Cel mai des întâlnit mod cu centre variabile este cel, în care raportul dintre centre este constituit din secundă sau, cu alte cuvinte, *subton*. În ceea ce privește lucrarea în cauză, atunci putem menționa că în secțiunea introductivă și în compartimentul **A**, majoritatea liniilor-verseturi precum și ale răspunsurilor se bazează pe centre variabile ce se află în raport de secundă (subtonuri). Există și modalități de variere mai complicate în care modul poate fi tratat ca unul necentrat deoarece între centre nu există nici o subordonare. În lucrarea dată, o astfel de tratare a modului o putem urmări în compartimentul **B** și **A₁**.

Reieșind din cele expuse mai sus, putem concluziona, că *Psalmodia* de V. Ciolac reprezintă o abordare originală a genului de psalm, în care se conturează o variantă modificată a acestuia. Datorită tratării individuale creative, ce se manifestă prin realizarea unei lucrări instrumentale, care-și păstrează particularitățile specifice pentru acest gen de cântare religioasă cum este psalmul. Compozitorul modelează structura lui, care conturează psalmodia

responsorială, utilizează conceptul de *tonus peregrinus*, parcurge la varierea motivică a *temei-initium*. În același timp, materialul muzical instrumental utilizat în calitate de *tema-initium* poartă amprenta unei formule melodice vocale, deoarece genul psalmului presupune text, cu o semnificație importantă, care ar fi contribuit la reflectarea imaginii principale a lucrării și atingerea scopului în plan semantic mai ușor. Însă compozitorul manifestă în cazul dat o pietate deosebită față de starea de rugăciune care este reflectată în *Psalmodia*, compunând o lucrare orchestrală de concert și zugrăvind această imagine cu mijloace instrumentale. Totodată autorul dezvăluie și o altă latură legată de semnificația psalmului, cea de proslăvire a lui Dumnezeu, apelând la muzica instrumentală ca la o modalitate de exprimare, izvoarele ei aflându-se în cele mai vechi straturi, și își au originea în Psaltire — „Lăudați pre Domnul în strune și în organe”.

Referințe bibliografice

1. Psalmodie. In: *Dicționar de termeni muzicali*. Ed. a 3-a rev. și ad. București, 2010, pp. 452–453.
2. Псалом. В: РИМАН, Г. *Музыкальный словарь* [online]. Москва: Директ Медиа Паблишинг, 2008 [citată 12 oct. 2013].
Disponibil: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Музыкальный%20словарь/Псалом/>
3. ЛЕБЕДЕВА, И.Г. Псалмодия. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 445.
4. TEMPERLEY, N. Psalms, metrical. In: *The New Grover Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980, vol. 15, pp. 347–382.
5. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 1999.
6. ЛОЗОВСКАЯ, Н. Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики*. Тамбов, 2012, № 10 (24), Ч. 1, с. 115–118. ISSN 1997-292X.
7. УСПЕНСКИЙ, Н.Д. Псалмы. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1978, т. 4, с. 477–479.

**НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ НЕТРАДИЦИОННОЙ ТРАКТОВКИ СОЛЬНЫХ
ТЕМБРОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**UNELE FORME DE UTILIZARE NETRADIȚIONALĂ A TIMBRURILOR SOLO
ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI PAVEL RIVILISSOME FORMS OF NON-TRADITIONAL USE OF SOLO TIMBRES
IN THE SYMPHONIC WORKS BY PAVEL RIVILIS**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье предпринята попытка обозначить и проанализировать некоторые формы нетрадиционного применения сольных тембров в творчестве Павла Ривилиса, достигающиеся путем нарушения инерции традиционной регистровой трактовки инструментов и посредством нарушения семантической инерции их восприятия. Первая форма работы с тембром характеризует вторую часть «Симфонических танцев» композитора и заключается в реализации тембровых контрастов, проявляющихся на уровне темброво-регистровых характеристик однододовых деревянных духовых инструментов и на уровне сопоставления их различных регистровых зон. Вторая форма работы с тембром отличает «Стихиру», вторую часть «Унисонов», пятую часть «Симфонических танцев» композитора и выражается в нарушении инерции восприятия того или иного тембра, что достигается путем его нарочитого несоответствия характеру и жанру музыки.

Ключевые слова: «Симфонические танцы», «Унисоны», «Стихира», нетрадиционное применение, регистровая инерция трактовки инструментов, тембровые контрасты.

În acest articol se întreprinde o încercare de identificare și de analiză a unor forme de utilizare inedită a timbrurilor solo în lucrările simfonice semnate de Pavel Rivilis, care se realizează prin folosirea netradițională a registrelor instrumentelor contribuind astfel la depășirea stereotipurilor de percepție semantică a timbrurilor. Prima din aceste forme poate fi observată în partea a doua din „Dansurile Simfonice” și constă în modelarea contrastelor timbrale și de registru ale instrumentelor omogene din grupul de suflat de lemn și în contrapunerea diferitelor zone registrale ale acestora. Cea de a doua formă se relevă în „Stihira”, în partea a doua din „Unisoane”, în partea a cincea din „Dansuri Simfonice” și se manifestă prin depășirea stereotipurilor percepției timbrale obținută prin opoziția deliberată a timbrului cu genul și caracterul muzicii.

Cuvinte-cheie: „Dansuri simfonice”, „Unisoane”, „Stihira”, timbruri solo, utilizare netradițională a instrumentelor, inerție registrală, contraste timbrale.

This article attempts to identify and analyze some forms of non-traditional use of solo timbres in the symphonic works of Pavel Rivilis, achieved by breaking the register's inertia of instruments interpretation and by altering the inertia of their semantic perception. The first form of working with the timbre characterizes the second part of the “Symphonic Dances” where the composer presents the realization of timbral contrasts of woodwind instruments of one kind and superimposes their different registral areas. The second form manifests itself in the composer's “Stikhira” (Stiheron), the second part of “Unisons” and therefore the fifth part of his “Symphonic Dances”. It is expressed by overcoming the perception inertia of the timbre, achieved through its deliberate disparity between the genre and character of music.

Keywords: “Symphonic Dances”, “Unisons”, “Stikhira” (Stiheron), timbres solo, non-traditional use, register inertia of instruments interpretation, contrast of timbres.

«Трактовка инструментов оркестра — это отображение музыкально-исторической ситуации: художественного метода, свойственного данной эпохе или композиторской школе, стиля композитора, конструктивного состояния инструментария и т.п., причем изменение взглядов на выразительную

сущность музыкальных инструментов определяется эволюцией композиторского мышления, стремлением к воплощению нового содержания, к решению новых художественных задач» [1, с. 3].

Ретроспективно оценивая роль инструментов в симфоническом оркестре, нетрудно заметить, что еще с появлением оперы в начале XVII века почти каждый инструмент выступал как звуковой символ закрепленной за ним образной сферы, целиком определявшей его применение. Так, например, трубы, долгое время употреблявшиеся в сочетании с литаврами, символизировали военные образы, тромбон ассоциировался с inferнальными силами, валторна — с пасторальными картинами и т.д.

Уже с первой половины XIX века новые взгляды на музыку стимулировали расширение выразительных возможностей оркестра. Композиторы-романтики стали рассматривать тембр как **самостоятельное** и очень существенное **средство выражения музыкального образа**, открыв огромный потенциал его экспрессивных возможностей. В произведениях, созданных в 20-е годы XIX века, наблюдается новая оценка тембровой окраски различных регистров деревянных духовых инструментов. Так, К. Вебер обратил внимание на таинственное звучание низкого регистра флейт, мрачную окраску низкого регистра кларнетов, напряженный тембр высоких нот валторны. В *Вольном стрелке* мы сталкиваемся с одним из первых в истории музыки случаев характеристики действующего лица при помощи тембра [2].

В 30-е годы XIX века в творчестве Г. Берлиоза произошел качественный скачок в области трактовки тембра. Раскрытие новых возможностей симфонического оркестра, определенное программностью и новыми задачами его сочинений, привело к появлению музыки, «назначение которой — передавать оркестровые затеи сочинителя» [3, с. 305]. Объединение ресурсов театра и симфонии определило стремление композитора к ярко выраженной **персонификации** оркестровых групп и отдельных инструментов как «действующих лиц» драмы, с учетом их тембровых и колористических возможностей. Берлиоз закрепил в мировой практике понятие *лейттембра*, введя его в симфонический жанр. Кроме того, он продемонстрировал способность создания образов гротеска и иронии посредством симфонического инструментария, что практически не встречалось у композиторов предыдущего поколения. Включение в область симфонической музыки инструментов, типичных для оперных оркестров (флейты пикколо, английского рожка, кларнета с его разновидностями, многочисленных ударных инструментов и т. д.), а также применение внутривидового и внутрирегистрового контраста родовых и видовых представителей той или иной группы деревянных духовых послужило важным фактором обогащения оркестровой палитры его сочинений.

Идеи Берлиоза нашли отклик и в творчестве композиторов рубежа XIX–XX вв. Так, Н. Римский-Корсаков широко пользовался тембрами как основных родовых, так и характерных видовых инструментов оркестра, в последней четверти XIX века уже ставших его постоянными участниками. Именно Римский-Корсаков в *Основах оркестровки* ввел понятие **область выразительной игры** [4, с. 18] и сформулировал необходимость учета этого фактора в достижении того или иного драматургического замысла. Композитор неоднократно указывал на преимущество необычно оркестрованного эпизода, отмечая в этом огромную роль солирующих инструментов. Одним из ярких примеров данного утверждения может служить опера *Снегурочка*, изобилующая всевозможными инструментальными *solo* инструментов — как духовых, так и смычковых.

Другим ярким последователем Берлиоза стал Г. Малер, который акцентировал внимание на поисках тембровой необычности в связи с воплощением иронических, гротесковых образов. Возможность придать мелодии почти карикатурный характер сугубо оркестровыми средствами достигается благодаря нарочитому несоответствию избранного тембра характеру музыки.

В XX веке проблема художественной оценки роли тембра в музыкальном произведении вышла на новый качественный этап развития. Обогащение тембрового спектра в XIX веке явилось

базой для рассмотрения в XX веке проблем тембра как самостоятельной области выразительных средств.

Конспективный обзор основных эволюционных процессов оркестрового колорита позволяет сделать вывод, что анализ современных произведений должен учитывать опыт предшествующей истории.

В данной статье предпринята попытка обозначить, проанализировать и систематизировать некоторые особенности нетрадиционной трактовки сольных тембров, проявившихся в творчестве Павла Ривилиса в следующих формах:

- форма, при которой образно-ассоциативная составляющая тембра достигается **нарушением инерции традиционной регистровой трактовки** инструментов (родовых либо реже употребляемых видовых).
- форма, при которой образно-ассоциативная составляющая тембра обусловлена **нарушением инерции его традиционной семантической трактовки**.

Первая форма, редко встречающаяся в композиторской практике и потому заслуживающая особого внимания, связана в творчестве П. Ривилиса с реализацией **тембровых контрастов**, которые проявляются:

- на уровне **темброво–регистровых характеристик основных и видовых инструментов одного семейства деревянных духовых** (флейты, кларнета и их разновидностей).
- на уровне **сопоставления различных регистровых зон деревянных духовых инструментов одного семейства**.

Проведя небольшой исторический экскурс в оркестровое мировоззрение прошлого, можно найти примеры различных типов контраста. Характерный для музыки XVII—XVIII вв. контраст **динамический** привел к осмыслению феномена контраста **тембрового**, получившего распространение в оркестровке композиторов-романтиков. Суть его сводилась к выявлению и осознанию различных объективных характеристик звучания инструментов оркестра. Так, в «рассказе Франчески» из симфонической фантазии П. Чайковского *Франческа да Римини* развитие темы, помимо гармонических средств, осуществляется и тембровым путем: вначале она звучит у кларнета, затем у флейты и гобоя в октаву, затем у струнных.

Примером использования контраста **между инструментами одного вида (внутригрупповой контраст)**, который нельзя назвать типичным для XIX века, является третья часть *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в которой композитор сопоставил тембры видового и родового инструментов — английского рожка и гобоя. Аналогичный прием находим во второй части *Девятой симфонии* А. Дворжака.

В XX веке прием **внутривидового** контраста получил свое продолжение, воплотившись и в его реализации **на уровне разных регистров одного и того же инструмента**. Это особенно характерно для группы деревянных духовых инструментов, каждый из регистров которых (нижний, средний и верхний), в отличие от струнных и медных, обладает своеобразной тембровой окраской.

Реализация различных экспрессивных характеристик на уровне тембра одного инструмента в XX веке открыло большие возможности для дальнейшего расширения идеи контраста как движущей силы в развитии формы. Подобные оркестровые приемы широко использовал в своем симфоническом творчестве И. Стравинский («фригийская секунда» из первой части *Симфонии псалмов*, звучащая у гобоев в крайних регистрах на расстоянии двух октав; вступление к балету *Поцелуй феи*, где аналогичный образец излагается у двух флейт). Различные тесситурные особенности вышеперечисленных духовых производят в обоих случаях эффект обостренного звучания двух различных инструментов.

Во второй части *Симфонических танцев* П. Ривилиса чередование, сопоставление, контраст тембров инструментов, как в их естественных границах, так и вне их, выполняет главенствующую роль в формообразовании.

В начальном разделе части (ц. 1) основная тема экспонируется у флейты пикколо в ее предельно низком, шипящем регистре. В симфонической музыке этот инструмент применяется преимущественно в среднем и высоком регистрах, что способствует формированию наибольшей полноты и объемности звучания оркестровой вертикали. Реже композиторы обращаются к флейте пикколо как к характерному инструменту, в роли которого она выступает при использовании ее нижнего регистра. Посредством нетрадиционного тесситурного расположения оркестрового инструмента композитор создает впечатление звучания *флуэра*.

Дальнейший сегмент развития (ц. 2) отражает целый спектр кларнетовых тембров (по меткому выражению Ю. Фортунатова — «парад кларнетов»). Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет, для соло которого автор избрал средний регистр. Как известно, в оркестровой практике наиболее применимы верхние звуки данного инструмента, отличающиеся характерной яркой окраской. Использование кларнета пикколо в среднем, наиболее нейтральном, «бледном» регистре оттеняет вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высокой тесситуре, формируя таким образом драматургическое противопоставление.

Далее появление малого кларнета в низком, редко применяемом регистре, предваряет соло бас-кларнета в его нечасто используемом среднем регистре, что обусловлено необходимостью выстраивания тембрового контраста в сопоставлении инструментов одного семейства. Если в экспозиции кларнет пикколо используется в средней и низкой тесситуре, то в средней части (цц. 3, 4) он проявляет себя наиболее полно, солируя в яркой, высокой тесситуре. В данном случае он уже выступает в роли «характерного солиста» — его тембр приносит резкое, пронзительное звучание. Принцип экспонирования яркого и неяркого регистра инструментов использовано композитором и в дальнейшем развитии формы, реализуясь в среднем и заключительном разделах части.

В репризе танца (цц. 5, 6) развернутые соло видовых деревянных духовых редуцируются в небольшие реплики флейты, кларнета и бас-кларнета в их нижнем, богатом регистре, которые автор намеренно оставил для последнего раздела, тем самым сгладив тембровые контрасты инструментов флейтового и кларнетового семейства, успевших продемонстрировать все свои регистровые возможности. Заключительная «реплика», звучавшая в начальном разделе у скрипок и виолончелей, излагается в репризе кларнетом и бас-кларнетом. Своим низким регистром они приносят более спокойный, «объективный» оттенок данному разделу формы.

Сопоставляя звучание инструментов одного семейства в различных регистрах, композитор использует здесь приём внутривидового контраста, применённый Г. Берлиозом в третьей части *Фантастической симфонии*, где в имитации дуэта пастушеских рожков каждый солист повторяет и по-своему развивает основной напев (это подчеркивается приемом канонической имитации), приобретающий то тоскливый, то драматический характер.

Основой второй формы авторской работы с тембром стала необычность его трактовки, вызванная **нарушением его традиционной тембровой семантики**. Для сравнения рассмотрим применение тембра английского рожка в начале третьей части *Симфонических танцев* композитора и в начале его *Стихий*.

Исторически отправной точкой применения данного инструмента стала оперно-драматическая музыка первой половины XIX столетия. Однако особую популярность его тембр приобрел в творчестве композиторов-романтиков. Развернутое соло английского рожка рисует образы природы в среднем разделе увертюры к опере *Вильгельм Телль* Д. Россини, в операх Д. Мейербергера он воплощает «голос одинокой и страдающей любви», в операх *Тангейзер* и *Тристан и Изольда* Р. Вагнера подражает пастушьим наигрышам.

Одним из наиболее ярких примеров его применения в симфонической музыке является *Сцена в полях* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. Прерывающаяся глухими раскатами четырёх литавр при полном молчании всего остального оркестра, партия английского рожка создаёт ощущение горестного одиночества.

В симфонических произведениях конца XIX века английскому рожку поручались эпизоды преимущественно пасторального или меланхолического характера (вторая часть *Симфонии d-moll* С. Франка, вторая часть *Девятой симфонии* А. Дворжака). В симфонической легенде *Туонельский лебедь* Я. Сибелиуса его тембр создаёт образ чёрного лебедя — проводника в загробный мир.

В начале третьей части *Симфонических танцев* П. Ривилиса английский рожок используется в традиционном семантическом поле. Томность и чувственность его тембра вызывает ассоциации с романтически понимаемыми образами Востока, а в его использовании усматривается дань автором традициям русской симфонической школы (в частности, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, И. Бородина и П. Чайковского).

Совсем иначе трактуется этот инструмент в *Стихире*. Основная тема произведения (ц. 1), представляющая собой диатоническую мелодию скорбного характера, звучит преимущественно в выразительном и ровном по звучанию среднем регистре рожка. Изложенная в свободном метре и ритме, она вариантно развивается и обогащается скачками на широкие интервалы. Затрагивание верхнего регистра за счет некоторой напряженности привносит в звучание темы иллюзию горлового пения (о чем свидетельствует сам автор), свойственного некоторым образцам этнической и культовой музыки.

Нередко композиторы прибегают к нетрадиционной трактовке выразительных возможностей инструментов как к средству **комической образной персонификации**. Здесь уместно сослаться на утверждение Н. Римского-Корсакова о том, что в области комизма, иронии, фантастики часто требуется «применение тембра, по характеру как раз противоположного настроению мелодии...» [4, с. 23]. Благодаря стабильности музыкальных выразительных средств слушатель с большей или меньшей долей вероятности может предположить дальнейшее развитие произведения. Нарушение инерции восприятия, заинтриговывающее и подстегивающее внимание слушателя, становится важным фактором развития музыкальной мысли. При этом «когда нарушение превышает эстетически приемлемую норму, а контекст *допускает* комическое толкование — возникает комический эффект» [5].

Приведем три примера подобного эффекта, связанного с сольным применением басовых инструментов симфонического оркестра — тромбона, тубы и контрабаса.

Обладающий большей силой и мужественностью, тембр **тромбона** исторически применялся в характерных сценах оперных спектаклей, где его звучность связывалась с образами борьбы и высокой патетики, а также со сверхъестественными силами и потусторонним миром (опера *Орфей* К. Монтеверди, *Альцеста*, *Орфей Ифигении в Тавриде* К. Глюка и др.). Подобным образом использовал данный инструмент и В. Моцарт (опера *Дон Жуан*). Л. Бетховен широко применял тромбоны в симфонических и вокально-симфонических произведениях (*Пятая*, *Шестая* и *Девятая симфонии*). Нередко композитор делает акцент на блестящий верхний регистр инструмента, используя его в светлых героических эпизодах.

Новое амплуа придал тромбону в XIX веке Р. Вагнер. Помимо использования его низкого (*Золото Рейна*) и верхнего (*Полет Валькирий*) регистров, он открыл благородное звучание его среднего регистра в передаче любовной лирики (*Тристан и Изольда*). К середине XIX века богатство оттенков тембра данного инструмента привлекло русских композиторов. Так, П. Чайковский связывал звучность тромбона с образами неумолимого рока (опера *Пиковая дама*). Зловещий колорит данного инструмента в качестве средства **негативной** тембровой характеристики широко представлен в операх Н. Римского-Корсакова (*Золотой петушок*). Вслед за Римским-Корсаковым И. Стравинский трактует тромбоны в гротескном плане в сюите

Пульчинелла. Данные звукоизобразительные находки обогатили палитру русской музыки, повлияв на тембровую драматургию сочинений И. Стравинского (*Жар-птица*), Д. Шостаковича (*Седьмая симфония*) и многих других. Огромный шаг в открытии новых тембровых ресурсов тромбона совершился благодаря мастерству джазовых исполнителей и его широкому и многообразному применению в джазовых оркестрах.

Нетипичная трактовка солирующего тромбона в пятой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса заключается в своеобразном музыкальном воплощении композитором жанра *дойны*. Его развернутое соло (ц. 7–9, ремарка *drammatico*) в среднем разделе части является своего рода пародией на лирическое высказывание. Ведение дойны тромбоном с его грубым и достаточно характерным тембром, малоподвижностью, а также появление всевозможных *glissandi* подчеркивают комичность момента. Звучание соль-мажорного трезвучия, на фоне которого «высказывается» тромбон, поручено деревянным духовым инструментам в их низком регистре (семейство фаготов и бас-кларнет) и четырехзвучному тремоло контрабасов *divisi*, напоминающему тремоло литавр, что также подчеркивает гротескность ситуации.

Обладающая суровой массивной звучностью и достаточно обширным объёмом своего звукоряда, **туба** является важным компонентом разнообразных по построению оркестровых *tutti*, несущих различные оттенки в зависимости от поставленной композитором художественной цели. Мощное звучание меди в *forte* и *fortissimo* создает иллюзию присутствия органа во *Второй симфонии* Г. Малера, определяет трагическое величие финала *Восьмой симфонии* А. Брукнера, ликование в первой части *Фонтанов Рима* О. Респиги. Рычащий низкий регистр квартета низкой меди определяет зловещий воинственный характер пьесы *Марс* из оркестровой сюиты *Планеты* Г. Холста.

Необычную трактовку получила туба (заменившая впоследствии два офиклеида) в сочетании с фаготами в финале *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. Тубе, тесситурно расположенной октавой выше фаготов, поручено проведение секвенции *Dies Irae*. При этом расчет звучания основывался на регистровых особенностях обоих инструментов — определенной «концентрированности» звучания тубы в высоком и силе фаготов в низком регистре.

Обладая достаточной гибкостью и подвижностью, туба нечасто применяется в качестве солирующего инструмента в оркестровой практике. Одним из ярчайших примеров применения ее специфической звучности в высоком регистре является пьеса *Быдло* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля, в которой туба на фоне мерного движения с тяжеловесными аккордами ведет протяжную тоскливую мелодию, изображая грохочущую, с трудом передвигающуюся по дороге телегу.

Особого внимания заслуживает ее необычное соло, завершающее вторую часть *Унисонов* композитора (ц. 11). Исполняя быстрые пассажи в достаточно высоком регистре, артикуляция тубы становится невнятной, «бормочущей», придавая звучанию определенную долю грузности и тяжеловесности. Техническая сложность исполнения стремительного танца *джампарале* на тубе в высоком регистре, связанная с присущей данному инструменту специфически мягкой атакой звука (авторская ремарка *possibile il tempo*), придает первому соло комический, неуклюжий характер.

Другое соло из второй части *Унисонов* поручено солирующему контрабасу.

В виртуозном отношении современный **контрабас** достаточно подвижен, но благодаря своим размерам требует значительной растяжки пальцев, что несколько отяжеляет его технику. Поскольку низкие частоты распространяются на сравнительно небольшое расстояние, он редко используется в качестве солирующего инструмента.

Впечатляющей трактовкой контрабаса в характерном амплуа стала третья часть *Первой симфонии* Г. Малера. В *Траурном марше в манере Калло* композитор обратился к приему **развенчания, снижения**, который и составил всю остроту и горечь его иронии. Гнусавый, интонационно фальшивящий тембр контрабаса *con sordino* в высоком регистре вкупе с

примитивной уличной песенкой создает ощущение движущейся толпы масок, низводя погребальное шествие до карнавальных похорон.

Противоположным данному примеру является пьеса *Слон* для контрабаса и двух фортепиано из *Карнавала животных* К. Сен-Санса. Комизм трактовки его тембра заключается в том, что лёгкая и воздушная музыка, заимствованная из танца сильфов из драматической легенды *Осуждение Фауста* Г. Берлиоза и *Скерцо* из музыки Ф. Мендельсона к комедии *Сон в летнюю ночь*, в оригинале исполняемая инструментами высокого регистра, передана неповоротливому инструменту, звучащему в нижней части диапазона и изображающему танцующего слона.

В соло из второй части *Унисонов* П. Ривилиса тема, исполняемая солирующим контрабасом в высоком регистре, утрачивает свои естественные качества и приобретает черты пародии, поскольку грубоватый, рокошущий тембр данного инструмента в сочетании с подвижным темпом противоречит изначальному легкому стремительному характеру темы (ц. 12).

Таким образом, экспрессия звучания в рассмотренных нами примерах достигается путем **нарушения регистровой инерции** трактовки инструментов (родовых либо реже употребляемых видовых) и посредством **нарушения семантической инерции** их восприятия. Первая форма работы с тембром характеризует вторую часть *Симфонических танцев* композитора и заключается в реализации тембровых контрастов, проявляющихся на уровне **темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов** и на уровне **сопоставления их различных регистровых зон**. Вторая форма работы с тембром отличает *Стихиру*, вторую часть *Унисонов*, пятую часть *Симфонических танцев* композитора и выражается в нарушении инерции восприятия того или иного тембра, что достигается путем его нарочитого несоответствия характеру и жанру музыки.

Библиографические ссылки

1. ДМИТРИЕВ, Г. *Ударные инструменты: трактовка и современное состояние*. Москва: Музыка, 1975.
2. БЛАГОДАТОВ, Г. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 1969.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Музыка, 1982.
4. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
5. БОРОДИН, Б. *Комическое в музыке: монография* [online]. Екатеринбург, 2002 [citat 15 noiem. 2012]. Disponibil: http://music.rulitru.ru/v420/бородин_б._комическое_в_музыке
6. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.
7. РИВИЛИС, П. *Унисоны*. Партитура. Москва: Музыка, 1976.

IV. Muzica concertantă

ЖАНР КАМЕРНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ПАЛЫМСКОГО: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

GENUL CONCERTULUI DE CAMERĂ ÎN CREAȚIA LUI OLEG PALYMSKI:
PARTICULARITĂȚILE DE DRAMATURGIE ȘI DE STIL

THE GENRE OF CHAMBER CONCERTO IN THE WORKS OF OLEG PALYMSKI:
DRAMATURGIC AND STYLISTIC FEATURES

ЕЛЕНА САМБРИШ,

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения,
Институт искусств, г. Тирасполь

В статье рассматриваются Камерные концерты № 5 и № 6 Олега Палымского с точки зрения стилевой принадлежности, особенностей преломления в них барочных традиций и отражения влияния Бранденбургских концертов И.С. Баха. Исследуется специфика композиции концертов О. Палымского, сочетающих серийные закономерности и полифонические формы — чакону, фугу на cantus firmus, стреттную фугу. Композитор демонстрирует приверженность постдодекафонной технике (свободной дodeкафонии), в которой используется сегментная и комбинированная дodeкафония. Жанр-протагонист — concerto grosso получает свободную и оригинальную трактовку.

Ключевые слова: камерный концерт, традиции барокко, полифонические формы, concerto grosso, серийная техника.

În prezentul articolul se examinează Concertele de cameră No 5 și No 6 de Oleg Palymski sub aspectul stilului, specificului refracției tradițiilor stilistice baroce și al influențelor Concertelor Brandenburgice ale lui J. S. Bach. Se studiază specificul compoziției concertelor lui O. Palymski, se stabilește îmbinarea regularității de serie și formelor polifonice de ciacona, fuga pe cantus firmus, fuga cu stretto. Compozitorul demonstrează afecțiunea față de tehnica postdodecafoniei (dodecafonie liberă), în care se utilizează dodecaфония segmentală și cea combinată. Genul-protagonist — concerto grosso — primește o interpretare liberă și originală.

Cuvinte-cheie: concertul cameral, tradițiile Barocului, forme polifonice, concerto grosso, tehnica serială.

The author examines the Chamber concertos No. 5 and No. 6 by Oleg Palymski from the point of view of their style, specific features of refraction of the baroque traditions and the influence of the Brandenburg Concertos by J. S. Bach. In the article there is an analysis of the specific character of the composition of the Concertos by O. Palymski that combine serial technique and polyphonic forms — chaconne, fugue on cantus firmus and fugue with stretto. The composer demonstrates his commitment to the postdodecaphony technique (free dodecaphony), in which he uses the segment and combined dodecaphony. The genre-protagonist — concerto grosso gets a free and original interpretation.

Keywords: chamber concerto, Barocco traditions, polyphonic forms, concerto grosso, serial technique.

Творчество Олега Палымского хорошо известно в нашей республике любителям современной музыки. Он является не только активно пишущим композитором, обладателем ряда премий Союза композиторов, но и музыковедом, пианистом, дирижером. Многогранные способности позволяют О. Палымскому сочетать творчество с активной исполнительской

деятельностью, выступать в качестве дирижера-интерпретатора различной музыки как у нас в стране, так и за рубежом. Работая с разными оркестрами — Симфоническим оркестром компании *Телерадио* Республики Молдова, Симфоническим оркестром Национальной филармонии, Национальным камерным оркестром Органного зала г. Кишинева — О. Палымский более всего зарекомендовал себя как дирижер и музыкальный руководитель ансамбля *Ars Poetica*.

В настоящее время он является автором таких сочинений как Симфония *Fumuri* для симфонического оркестра (1993), *Irealitatea* для трех инструментов (1996) *Irealitatea II* для солистов и камерного оркестра (2000), *Starea sufletului* для камерного оркестра (2001), *Nullus doloris sensus II* для симфонического оркестра (2004), *Raționament* для камерного оркестра (2006), Камерный концерт №5 и Камерный концерт №6, Кантата для хора и камерного оркестра *Veritatis absolutae ultimum verbum* (2003), Струнный квартет (1997), *Passacaglia* для камерного ансамбля (1994), Камерная симфонietta *Perception* (1995), Сюита для камерного ансамбля *Astromusic I* (2010), *Intermundium* для камерного ансамбля (2004), а также ряда камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений.

Приведенный список показывает, что в творческом портфеле О. Палымского преобладают камерные сочинения, наиболее отвечающие особенностям его стиля, отражающего специфику музыкального мышления композитора. В качестве показательных сочинений выступают два Камерных концерта — № 5 и № 6, которые демонстрируют приверженность определенным художественным идеям и средствам.

Необычны уже сами названия произведений, поскольку № 5 и № 6 следует трактовать как имена собственные — *Пятый* и *Шестой*, в связи с тем, что *Первый*, *Второй*, *Третий* и *Четвертый концерты* в творчестве композитора отсутствуют, и их замысел еще не реализован. Названия № 5 и № 6, по словам автора, даны в связи с тем, что исполнительский состав заимствован из *Пятого* и *Шестого Бранденбургских концертов* И.С. Баха. В *Бранденбургском концерте № 5* — это флейта, две скрипки, альт, виолончель, контрабас и чембало, в *Бранденбургском Концерте № 6* — две виолы да браччо, две виолы да гамба, виолончель, контрабас, чембало. Для их тембровой реконструкции в современном стиле О. Палымским выбраны два альты, три виолончели, контрабас и чембало; необычен приоритет низких струнных. Выстраивая художественный диалог с баховской музыкой и эпохой барокко, композитор склонен к индивидуализации своего творческого проекта, создавая аналогии лишь на уровне тембровых средств и темброво-оркестровых приемов, при этом жанр-протагонист *concerto grosso* получает свободную и оригинальную трактовку.

Например, весьма типично для эпохи барокко подвижное совмещение функций концертирующих и оркестровых инструментов — *solī* и *ripieni*. В *Концерте № 5* О. Палымского скрипка I, флейта и клавесин выступают и как сольные инструменты, и как оркестровые. Группу *ripieni* образуют скрипка II, альт, виолончель и контрабас. Тембровое противопоставление выражено в I части в разъединении зон первой и второй темы с их последующим тембровым синтезом, а также в обособлении позиции одного из солистов во вступительном разделе (флейта) и в заключительном разделе (I скрипка).

Важнейшую художественную идею *Концерта №5* составляет реализация блочно-тембровой драматургии. Если в первой части демонстрируются возможности солистов, то во второй происходит их объединение в функционально недифференцированную, компактно звучащую группу, из которой эпизодически, благодаря выразительным мелодическим фразам, в качестве тембра-лидера выделяется флейта. Затем солисты, индивидуализируясь, вновь дистанцируются в третьей части — *Cadenza. Improvvisando*, где задействованы средства ограниченной алеаторики. В финале из группы *solī* выдвигаются флейта и скрипка I, в то время как аккордовые кластеры в партии клавесина устанавливают его аккомпанирующую функцию. В *Концерте № 6* представлен иной вариант барочной инструментовки — на протяжении всего

произведения струнные и чембало проявляют себя как ансамбль солистов, вступая между собой в равноправный диалог.

Помимо собственных имен «№ 5» и «№ 6», одним из существенных элементов в постижении художественного содержания является данное автором жанровое определение — **камерный** концерт. Как справедливо пишет Е. Долинская, «общеизвестно тяготение камерной музыки к созданию образов интеллектуальных, с тонким психологическим подтекстом, которые в других жанрах, например, симфоническом или ораториально-кантатном, предстают как бы в укрупненном виде, подаются с большей лапидарностью» [1, с. 57]. В данном случае камерность как принцип музыкального мышления соотносится и с имманентными качествами додекафонного метода, которому присуща тонкая, детализированная работа с серией и ее производными. Рафинированность музыкального мышления в камерных концертах проявляется на всех уровнях композиции — от филигранной артикуляционной отделки каждой ячейки серии до использования таких рационально организованных форм, как fuga на *cantus firmus* в финале *Концерта № 5*, стретная fuga в первой части *Концерта № 6* и чакона во второй части. Примечательно также использование выписанной каденции солистов в третьей части *Концерта № 5*.

В целом серийная техника, характерная для всего творчества О. Палымского¹, становится одной из доминантных художественных идей его *Концертов № 5* и *№ 6*. Серийность пронизывает каждую часть, последовательно реализуясь в виде конструктивного интонационно-тематического комплекса — своего рода «ведущей интонационной идеи». При этом серия трактуется композитором не как аморфный докомпозиционный материал, а как полнокровный источник тематизма, который порождает образ-интонацию. Техника членения двенадцатизвуковой серии на изоморфные ячейки (по три звука — в *Концерте № 5* и по два звука — в *Концерте № 6*) близка микросерийной технике и позволяет говорить о свободной додекафонии. По Ц. Когоутку, это серийная техника II ступени, постдодекафонная [2, с. 152], в которой используется сегментная и комбинированная додекафония.

Основной интонационно-тематический комплекс обоих *Концертов* («ведущая интонационная идея») отличается повышенной экспрессивностью, что обусловлено изначально заданным качеством серии, а именно — ее микромотивным членением с преобладанием некоторых интервалов. В *Концерте № 5* — это два восходящих скачка внутри трехзвучной ячейки, придающие размашистость, решительность (м. 6+ч. 4, затем б. 3+ч. 5), в *Концерте № 6* — напряженные большесекундовые ходы в двухзвучных ячейках. Различия в *Концертах* касаются построения додекафонных композиций и определенных принципов работы с серией.

Концерт № 5 содержит четыре части. Первая — двухтемная репризная форма, напоминающая двойную фугу с отдельной экспозицией. Начальная тема излагается пятиголосно, полифонически, одновременно в основном виде (в разных ритмических вариантах) и в обращении. Ее общее звучание складывается из соединения различных комплементарных форм серии и представляет густую контрапунктическую ткань с внутренне насыщенной артикуляционной жизнью каждого мотива-ячейки. Две последующие краткие фазы развития опираются на ритмическое обращение и ритмическое сжатие мотивов, широко используют принцип пермутации тонов внутри ячеек серии, приемы внутримотивной инверсии и ракохода.

Появление относительно развернутого сольного раздела (ц. 2) у скрипки и чембало знаменует включение второй темы в орбиту развития. Она основана на шестизвуковых сегментах серии, где трехзвучные ячейки объединены попарно (I–II, III–IV) и проходят полный цикл перестановок, то есть комбинируются до исчерпания всех возможных вариантов. Второй элемент

¹ Композитор широко применяет серийную технику в целом ряде сочинений: *Perception*, *Passacaglia*, *Astromusic I*. В настоящее время он является одним из самых последовательных приверженцев додекафонии в Республике Молдова, и хотя последнее время живет в Москве, но продолжает поддерживать тесные творческие контакты с Союзом композиторов и музыковедов Молдовы и ансамблем *Ars poetica*.

данной темы (ц. 3) проводится у флейты и чембало и своим импровизационным характером напоминает о разработочных разделах классико-романтических форм. Здесь господствуют общие формы движения, которые, если и не разрушают серийную идею полностью, то все же значительно от нее отступают. Сначала две серийные ячейки многократно фигурационно обыгрываются, затем те же ритмически равномерные триольные обороты переходят к свободному изложению, создавая, однако, аллюзию на серийную технику.

Последующее соединение двух основных тем представляет горизонтальный и вертикальный синтез их элементов (ц. 4). Заключение поручено одному из солистов, где протянутый звук у скрипки переключается с выдержанным тоном у флейты в начале произведения. Оба данных раздела довольно кратки и утверждают устой d^2 в качестве главенствующего — им открывается и завершается первая часть. Во вступлении он приобретает значение «первозвука», «первоидеи», порождающей композицию. В коде его смысл определяется как «подведение итогов»: сначала проводится серийная ячейка, его представляющая, а затем в постепенно замирающей ритмической пульсации на данном тоне истаивает, исчезая, сам звуковой образ. Серийная техника в *Концерте* приобретает штрихи тоникальности.

Устой d обнаруживает подобные свойства также во второй и четвертой частях, где он оказывается первым и последним звуком. Лишь *quasi*-импровизируемая каденция (третья часть) не выделяет ни одну звуковую опору. Данные гармонические закономерности в *Концерте* отвечают постдодекафонным принципам мышления, поскольку для строгой додекафонии в целом проявление тоникальности не характерно. Вторая и третья части *Концерта* имеют свободную архитектуру, в которой воспроизводятся серийные приемы и главенствует непринужденная смена кратких фаз развития. Во второй части — три фазы, различающиеся, в первую очередь, фактурно. Вначале преобладают выдержанные звуки у струнных, «переборы» звуков четвертой ячейки серии у клавесина, в то время как у флейты идет импровизация на звуках второй ячейки. В следующей фазе — арпеджиато тонов первой ячейки у клавесина с вкраплением звуков третьей и четвертой ячеек, солирующая флейта вновь обыгрывает тоны основного мотива, созданного из второй ячейки; у струнных преобладает *tutti, glissandi*. В третьей фазе солист умолкает, но появляются активные фигурации на звуках второй ячейки у клавесина, которые плавно переходят в заключительный раздел, основанный на пятизвучных гармониях клавесина и *glissando* струнного квинтета. В целом, здесь господствует идея игры тембро-фактурных и динамических волн, а сегментирование серии позволяет выделить ведущие мотивно-тематические образования и обозначить условную «тонику», выступающую не как гармонический центр, а как повторяющийся звуковысотный «полус».

Третья часть *Концерта* являет собой выписанную импровизацию, построенную на основе ограниченной алеаторики. Шесть цифр партитуры обозначают шесть фаз композиции, где первые две — экспозиционные, следующие две — развивающие, последние выполняют функцию завершения. Фазы плавно перетекают одна в другую, границы между ними сглажены, что создает иллюзию полной свободы. С самого начала в вертикальном звучании экспонируются все звуки исходной серии, которая дробится на ячейки (микросерии) по четыре звука. В развивающей фазе у солистов одновременно проходят три различные серии с группировкой звуков по два, затем звуки объединяются по четыре и проводятся на *accelerando* с динамической волной подъема и спада. Последние цифры партитуры (*allargando*, ц. 5–6) содержат две волны динамического затухания и вносят новые тембровые краски благодаря появлению *frullato* флейты, *tremolo* скрипки и чембало. Здесь используются три различные серии одновременно, в целом это полисерийная техника, близкая к свободной атональности.

Таким образом, в III части наблюдается новый ряд существенных закономерностей композиторского письма О. Палымского, а именно *полисерийная техника*. Серийное мышление

обнаруживается и в использовании такого приема, как *унификация горизонтали и вертикали*, поскольку разные формы исходной серии задействованы одновременно в различных параметрах.

Индивидуальность авторского подхода обнаруживается также в использовании техники *cantus firmus* в додекафонной композиции, воплощаемой в четвертой части *Концерта*. Фугированность построений подчеркивается кварто-квинтовым соотношением вступлений сегментов серии (*quasi* тоника–доминанта): *d–a* в первом разделе фуги, *as–dis* — во втором. В качестве «неизменной темы» выступает вторая ячейка (микросерия) исходного серийного ряда, которая сначала излагается трехголосным каноном у первой скрипки, альты и контрабаса с одновременным вертикально-гармоническим ее изложением в партии чембало. Вступление флейты подчеркивает ту же идею: обыгрывается вторая и первая ячейка, а затем их ракоход на другой высоте. Во втором разделе фуги на *cantus firmus*, содержащей в целом три неконтрастных построения, происходит развитие мелодического материала третьей и четвертой ячеек. Последний раздел выполняет функцию суммирования — здесь проводятся все четыре ячейки с интервалом в два такта. Последовательное их появление в партии флейты завершается на традиционном гармоническом «полюсе» — устое *d*. Фактурно-ритмическое уплотнение к концу финала призвано подчеркнуть итоговую роль заключительного тона и всего данного построения.

Говоря о закономерностях, свойственных циклической форме *Камерного концерта № 5*, следует отметить, что принципы традиционного сонатно-симфонического цикла проявляются здесь весьма условно. Четыре части содержат обозначения темпа по метроному, но не имеют собственно темповых названий и образных характеристик. Самая быстрая — I часть, самая медленная — IV, но это сопоставление относительно, так как в финале используется много мелких длительностей, что создает насыщенность туттийной ткани. Средние части немного короче, в характере интермеццо, они содержат сольные высказывания либо отличаются более прозрачной фактурой. Традиционно привлекают к себе особое внимание крайние части, которые воспринимаются как начало и конец высказывания и становятся центром тяжести композиции. Здесь их роль поддержана тембро-фактурными и интонационно-тематическими средствами. В крайних частях преобладают туттийные разделы, происходит активная полифоническая разработка сегментов серии.

В финале утверждается ведущая микросерия — вторая ячейка с основным тоном *d*: с него начинается, им и заканчивается все произведение. Эта ячейка-микросерия постепенно «высвобождается» из всего интонационно-тематического материала *Концерта* и утверждается в качестве основного темообразующего элемента произведения, его «микротемы». Таким образом, форма всего сочинения оказывается «перевернутой вариационной» — это своего рода «вариации и тема». Как известно, данную форму впервые в концертном жанре применил Р. Щедрин в *Третьем фортепианном концерте*, представляющем одночастную композицию.

Вариационный принцип вообще свойственен додекафонии, которая широко опирается на полифоническую технику. В этой точке обнаруживаются пути пересечения додекафонии со старинными полифоническими формами. Многочисленные трансформации серии (в основном, здесь применяются пермутации ячеек и пермутации звуков внутри ячеек) дают эффект текучести, постоянного обновления, отсутствия диалектики развития, итоговой репризности. Свободная игра структурных форм и серийных преобразований становится ведущим принципом для всех частей *Концерта*.

Эмоциональный модус *Камерного концерта № 5* формируется показом различных оттенков субъективно-острой, напряженной лирики, уходом в микромир звука (как в начале и конце I части — «вслушивание» в звук *d*). Картину дополняют нервно-импульсивные тремоло, острые форшлаги — в каденции. Здесь артикуляционные средства самые активные, динамичные, часто сменяющие друг друга. Это полилог солистов, охваченных единой идеей напряженного высказывания.

Однако даже и в камерной музыке, где господствуют разные формы личного высказывания, степень погружения в мир рефлексии может иметь свои оттенки. Они ярче во II и III части, в то время как в I и IV более ощутимо действенное начало. В создании данного характера существенную роль играют ритмические особенности *Концерта*. Пермутации тонов в ячейках в I части выступают моделью для ритмических преобразований сегментов серии: здесь используются различные ритмические структуры, вводятся ритмические обращения и ритмические сжатия мотивов. Определенная ритмическая периодичность наблюдается и в IV части, в которой каждая из трех фаз обнаруживает однотипное ритмическое строение: сначала идет зона относительного ритмического спокойствия, затем ритмические единицы мотивов измельчаются (диминуируются), пульс движения учащается. Суэта мелких «бегающих» мотивов контрастирует с протянутыми звуками у солиста и более спокойными аккордами у чембало. Так создаются три пласта фактуры, уравнивающих общее звучание.

Камерный концерт № 6 во многом воссоздает и развивает стилевые особенности *Концерта № 5*. В двух частях циклической композиции используются барочные формы — fuga и чакона, которые, будучи помещенными в условия додекафонной техники, наполняются новым смыслом. В основу сочинения положена двенадцатитоновая серия, содержащая шесть ячеек по два звука: первые четыре ячейки интонируют большую секунду, две последние — ее обращение, малую септиму. Тема, первоначально излагаемая у второй виолончели, оформлена артикуляционно очень прихотливо и разнообразно. На шесть ячеек используется пять «артикуляционных идей»: первая — репетиции с ускорением и замедлением, вторая — штрих *non legato*, третья — тремоло, четвертая — чередование двух звуков *pizzicato* в свободном ритме, пятая — сочетание *non legato – staccato*, шестая — повторение артикуляции V-й ячейки. «Артикуляционные идеи» временно привязываются к определенным сегментам и выполняют традиционные функции темы, противосложений, интермедий.

Особенность данной fugи — в стреттном проведении темы, в основу которой положены различные формы серии. Таким образом, в результате выстраивается стреттная fuga. Так, при первом проведении тема звучит канонически одновременно с ее вариантами, то есть проводится трехголосный канон на теме и одновременно трехголосный канон на варианте темы — вместе образуется шестиголосная стретта. Голоса вступают с интервалом в один такт, при этом каждые нечетные проводят серию от *b*, каждые четные — новый вариант серии от *f*.

Интервальная однородность ячеек серии порождает проблему интонационной идентификации мотивов, которая решается двумя способами: применением обращений мотивов (б. 2 заменяется на м. 7) и использованием различных «артикуляционных идей». Именно артикуляция становится здесь главным выразительным средством, придающим секундовым мотивам индивидуальность. В целом, наблюдается типичная для современной музыки тенденция выдвигания второстепенных (неспецифических) средств выразительности на первый план.

В четырех неконтрастных разделах fugи используются методы развития, характерные для додекафонной композиции: сегментирование серии, пермутация ячеек, пермутация тонов в ячейках — в горизонтальном параметре фактуры, а также одновременное проведение комплементарных форм серии с наложением различных ячеек — в многоголосии. В то же время просматривается и логика, типичная для стреттных fug: сначала звучит шестиголосное стреттное проведение темы, затем два двухголосных — все с интервалом вступления в один такт. Во второй половине формы проводятся два двухголосных стреттных комплекса, а в коде звучит четырехголосный — все с интервалом вступления в одну четверть. Таким образом, динамизация стретт путем сжатия времени вступления воссоздает структуру старинных стреттных fug.

II часть представляет собой модификацию жанра чаконь, это безрепризная полифоническая форма, организованная как свободно трактуемые вариации на *basso ostinato*. Композитор строит ее на исходной серии, в которой произведены пермутации ряда ячеек и звуков

в ячейках. Кроме того, интервал большой секунды в ряде случаев заменяется на производные от нее септиму и нону. Благодаря добавлению голосов серия появляется как по горизонтали, так и по вертикали, она проводится одновременно в прямом и возвратном движении (у двух альтов, позже у чембало), излагается канонически трехголосно (у виолончелей), в восьмиголосной фактуре либо в разреженной двухголосной, во второй половине формы — шести-двенадцатиголосными звуковыми комплексами у чембало. В густой полифонической ткани композитор находит определенные приемы, чтобы сделать звучание темы более рельефным. Для этого вновь привлекаются средства артикуляции, обыгрывается начальный характерный узнаваемый элемент темы — трель на первом звуке *b*. Как и в первой части, здесь широко используются стреттные проведения темы.

Циклическая форма *Концерта* имеет свою особенность: обе части звучат в медленном темпе. В первой части максимально прослушивается каждая интонация, мелодические линии отличаются артикуляционным разнообразием, где каждая ячейка наделена своими атрибутами — штриховыми, динамическими, ритмическими. Например, начало темы — репетиции поочередно на двух звуках с ритмическим ускорением и замедлением — становятся самым ярким зерном всей темы, по которому она узнается в дальнейшем; II часть продолжает эту идею.

Анализ *Камерных концертов № 5 и № 6* О. Палымского продемонстрировал своеобразие творческих решений, где старинный жанр *concerto grosso* прочитывается по-новому. Используемые здесь формы фуги на *cantus firmus* (в *Концерте № 5*), стреттной фуги и чаканы (в *Концерте № 6*) наполняются новым содержанием. В этом плане возникают параллели с *Концертом-буфф* С. Слонимского, где в двухчастном цикле первая часть представляет собой фугу в технике строгой додекафонии. В условиях серийной техники, обуславливающей значительную нивелировку тематического материала и однотипность его хроматического контекста, художественный образ максимально концентрированно заложен в ряде ключевых интонаций, развитие которых определяется в рассмотренных произведениях тремя основными параметрами — динамикой, фактурой и артикуляцией. Для подобного рода интонационно-образного становления свойственно преимущественно экстенсивное развитие, не затрагивающее существенно самые основы бытия додекафонного «художественного пространства». «Маршрут движения» большинства додекафонных серий предопределен и подразумевает некий художественно-образный инвариант, который, несмотря на ряд преобразований, остается идентичным в общем хроматическом контексте, несмотря на то, что его напряженность возрастает за счет фактурных уплотнений. Части цикла не создают значительного контраста, хотя в них и используются разноплановые структуры, разные формы серии и микросерий, а также тембровые и темповые сопоставления. *Камерность* — вот главное определяющее качество данных произведений, а переключки с барочными традициями придают некий шарм и изысканность додекафонному письму, позволяя избежать столь опасной для подлинного творчества стерильности и самоизоляции от большого искусства.

Библиографические ссылки

1. ДОЛИНСКАЯ, Е. О стиле квартетов Н.Я. Мясковского. В: *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып.5, с. 57–75.
2. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва, 1976.

**РАПСОДИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ГЕННАДИЯ ЧОБАЛУ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА**

**RAPSODIA-CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE GH. CIOBANU:
VIZIUNE ANALITICĂ INTERPRETATIVĂ**

**THE RHAPSODY-CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY GH. CIOBANU:
THE PROBLEM REGARDING INTERPRETATION ANALYSIS**

АЛЕНА ВАРДАНИЯН,

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья посвящена изучению исполнительских аспектов Рhapsодии-концерта для фортепиано с оркестром (1984) известного молдавского композитора Г. Чобану. Основываясь на различных научных источниках, посвященных пианистическому искусству, А. Варданиян раскрывает наиболее значимые исполнительские черты этого сочинения: интерпретация линейной фактуры, передача особенностей ритмики и артикуляции, динамический профиль сочинения.

Ключевые слова: концерт, пианистическая фактура, артикуляция, музыкальный ритм.

Articolul de față reprezintă un studiu consacrat problemelor de interpretare a Rapsodiei-concert pentru pian și orchestră (1984) a renumitului compozitor din Republica Moldova Ghenadie Ciobanu. Bazându-se pe diferite surse științifice dedicate artei pianistice, A. Vardanean dezvăluie cele mai semnificative trăsături interpretative ale creației în cauză cum ar fi: interpretarea facturii lineare, redarea particularităților ritmice și de articulație, profilul dinamic al opusului etc.

Cuvintele-cheie: concert, factura pianistică, articulație, ritmul muzical.

The present article is a research dedicated to the problems of interpretation of the Rhapsody-Concerto for piano and orchestra (1984) by famous Moldovan composer Gh. Ciobanu. Based on different scientific sources on piano interpretation, A. Vardanean reveals the most important interpretation features of this piece, such as: interpretation of linear texture, rhythmic and articulation particularities, dynamics profile of this piece etc.

Keywords: concerto, piano texture, articulation, musical rhythm.

Известно, что талант исполнителя имеет комплексную природу. Чтобы проникнуть в самую суть композиторского замысла и воплотить ее в звуках, необходимо обладать многими способностями и навыками. По мнению Н. Голубовской, выдающейся пианистки, клавесинистки и, одновременно, признанного теоретика музыкально-исполнительского искусства, пианист должен быть в состоянии, во-первых, «достигать музыкальное произведение в единстве его внутренних закономерностей и связей, обеспечивающих глубину, вдумчивость, тонкость исполнения» [1, с. 57]; во-вторых, обнаружить такие качества, как «эмоциональная одаренность, стойкая увлеченность произведением» [ibid.]; в-третьих, обладать способностью «выражать художественную идею средствами инструмента (имеется в виду техника, виртуозность)» [ibid.]. Очень важна и «способность воздействия на слушателя — все, что объединяется понятием артистизм» [ibid.]. Все это в полной мере необходимо и при интерпретации одного из наиболее ярких образцов концертного жанра в композиторском творчестве Республики Молдова — *Рhapsодии-концерта* для фортепиано с оркестром Г. Чобану. Созданное в 1984 году, это произведение впервые было исполнено самим автором как дипломная работа по композиции (класс профессора В. Загорского). Концертная премьера этого произведения состоялось позднее с оркестром Национальной филармонии (дирижер — Д. Гоя), у рояля был сам автор.

В стилевом плане на молодого композитора, по его собственному признанию, оказали воздействие фортепианные концерты Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Р. Щедрина (чьи произведения он вдумчиво изучал), однако наиболее сильным оказалось влияние Б. Бартока. С точки зрения стиля *Концерт* характеризуют: линейность фортепианной партии, ударная

трактовка фортепиано, импровизационность партии солиста, важная роль сольных фортепианных каденций в общей драматургии.

С точки зрения жанра сочинение выявляет синтетическую природу, что повлекло за собой использование специфической формы — одночастной, основанной на чередовании и темповых контрастах, способствующих образованию моноцикла. Более ясному пониманию общего исполнительского плана *Концерта* способствует представление его композиционной структуры в виде схемы, в которой отражается как весь тематический процесс произведения, так и смены темпа и характера его отдельных эпизодов.

Экспозиция	Разработка												Реприза	Кода
	1 фаза		2 фаза		3 фаза									
ц.1 ц.3 ц.5	ц.6	ц.10	ц.12	8 тт. до ц.13	ц.13	36 тт. до ц.14	ц.14	8 тт. после ц.14	ц.15	36 тт. до ц.16	ц.16	ц.19		
<i>Energico sereno</i>	<i>Un poco rubato</i>	<i>solo molto sentimentale</i>		<i>senza metrum</i>	<i>Poco Meno di Tempo / e risoluto</i>	<i>presto</i>	<i>presto</i>	<i>presto</i>	<i>Sempre espressivo</i>	<i>Sempre marcato e accentuato</i>	<i>Tempo del cominciamento</i>	<i>Giacoso</i>		
	1 эпизод	оркестр	2 эпизод	оркестр	1 кад. ф-но	оркестр	2 кад. ф-но	оркестр	3 кад. ф-но					

Специфическая музыкальная образность *Рансодии-концерта* Г. Чобану, где обнаруживается естественный сплав лиризма и ироничности, потребовала и новых звучностей, нового типа музыкальности, новой трактовки исполнительских приемов.

В теории исполнительского искусства утверждается существование трех основных типов фортепианного звука, а именно: «мягкий глубокий (или «густой» звук), мягкий легкий (или «прозрачный» звук), жесткий («стучащий») звук» и множество промежуточных разновидностей» [2, с. 25]. Преобладание в *Рансодии-концерте* графичной фортепианной фактуры требует определенного типа туше, позволяющего добиться легкого, «прозрачного» звука. Его извлечение характеризуется «убывающей силой воздействия на клавишу: конец пальца вначале более или менее энергично (в зависимости от нужной силы звука) «толкает» клавишу, но затем более мягко доводит ее до дна клавиатуры» [2, с. 25]. Подобный прием в известной мере призван имитировать клавесинное звучание, и связан с предельно четкой артикуляцией.

В наибольшей степени такое туше целесообразно при показе темы главной партии, где солисту необходимо объединить движение октавами (в том числе, разложенными), в разных ритмических вариантах, с параллельным движением септимами (ц. 1)¹. Во всех этих случаях техника игры основывается на так называемом «пластичном способе игры», сущность которого состоит в том, что «рука делает не совсем достаточные боковые движения, а воздействия на нужные клавиши обеспечиваются быстрыми горизонтальными поворотами («боковыми бросками») кисти, как бы продолжающими и завершающими движение руки» [2, с. 116]. Этот же прием уместно применить в небольшой сольной каденции фортепиано перед появлением связующей партии (*piano, dolce*) (15 тт. до ц. 3).

Еще одно важное добавление касается исполнения октав. Здесь очень уместно вспомнить о рекомендации Г. Нейгауза, приводимой в его книге *Об искусстве фортепианной игры*, где великий педагог и пианист пишет: «самое важное <...> это создание некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти» [3, с. 139].

Другой тип туше требуется для показа темы побочной партии (*A piacere, molto rubato*, 8 тт. после ц. 4). Здесь композитор имитирует приемы игры на цимбалах, поэтому от исполнителя требуется воспроизведение перкуссионных звучностей с помощью *staccato – martellato*. Этот прием выполняется, по словам Г. Нейгауза, «движениями кисти и предплечья, напоминающими

¹ Анализ произведения выполнен на основе рукописной партитуры, любезно предоставленной композитором.

бросок и упругое отскакивание мяча» [3, с. 97]. При его воспроизведении неопытные пианисты часто боятся, что не попадут на нужные клавиши, из-за чего может пострадать четкость звучания.

В своей книге *О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы* А. Бирмак рекомендует разучивать *martellato* ««полетными» движениями от предплечья» [4, с. 97]. Правильная реализация такого штриха в побочной теме Концерта имеет двойное значение: с одной стороны, она способствует точной передаче характера темы, авторского замысла (имитация тарафного звучания), а, с другой стороны, способна помочь справиться с техническими трудностями. В данном случае также необходимо безукоризненное соблюдение метроритмических деталей — таких, например, как разделенные паузами восьмые ноты, попадание на указанные композитором звуки, недопущение приблизительной игры, акустической «грязи», связанной с «задеванием» посторонних клавиш.

Примеров чередования рук, на котором основана эта тема, в фортепианной литературе — великое множество: для всех них полезна рекомендация М. Тимакина играть цепкими пальцами, не ослабляя их кончики, не допуская проваливания кисти [5, с. 111]. Очень важно правильно координировать руки в исполнении этого приема.

Проведение темы главной партии в разработке (ц. 6) основано на оформленных триолями аккордовых «гроздьях», в которых важно выявить красочное своеобразие аккорда, сбалансировано сыграть все составляющие его звуки, почувствовать, насколько данный фактурный прием способствует общей динамизации музыкальной ткани в разработке. Также в фортепианной партии разработки сочетаются триольные аккордовые гроздья со стаккатно-мартеллатной фактурой, что объединяет конструктивные элементы главной и побочной партий. Примером такого типа объединения может служить эпизод фортепианного соло (11 тт. после ц. 8), где пианисту важно сохранять внутреннее ощущение пульсации, чувство сильной доли, и на их основе точно воспроизводить разнообразные ритмические рисунки, основанные на триольной формуле, которые к тому же в разных комбинациях сочетаются в партии левой и правой руки.

Имея в виду особенности метроритмического мышления, проявляющегося в музыке XX века, с одной стороны, а, с другой, в молдавском фольклоре, особого внимания требует от исполнителя *Рапсодии-концерта* Г. Чобану ритмическая сторона. Сочинение содержит множество специфических ритмических трудностей. Например, разные варианты сочетания аккордов и пауз в триольном изложении, более сложные комбинации ритмических рисунков с применением шестнадцатых, переплетением бинарного и тернарного принципов ритмического деления в разработке создают определенные препятствия для исполнителя, в связи с чем хочется напомнить о немаловажном высказывании Г. Нейгауза: «полное овладение полиритмией — дело столь же сложное, как и полное овладение полифонией» [3, с. 53].

Объясняя природу ритмических особенностей в фортепианном исполнении, великий Г. Нейгауз отмечал: «многие ритмические недочеты возникают у играющих, по существу, вследствие недопонимания духа композитора, его стиля; художественный образ произведения, как говорится, не выявлен, а поэтому страдает и ритмическая специфика» [3, с. 58]. Для студентов-пианистов, разучивающих *Рапсодию-концерт* Г. Чобану, уместной может стать рекомендация изучать и слушать различные исполнения концертов тех авторов XX века, на которых ориентировался Г. Чобану — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Р. Щедрина, Б. Бартока.

Большую сложность представляет и исполнение цепочки каденций из разработки: пианист должен не просто справиться с ними технически, но и выстроить драматургически, спланировать градации динамики, характер звука, подчеркнуть как сходство в них фактурных элементов, так и вариантность, обусловленную наличием в фортепианной партии приемов тематического развития. Каждая каденция представляет собой одну из фаз музыкального потока, единство которого достигается за счет общих фактурных элементов.

Так, в первой фортепианной каденции (36 тт. до ц. 14, *presto*), в которой композитор варьирует интонации главной и побочной партий, сохраняется линейная природа музыкальной фактуры. Здесь совмещаются графически изложенные фактурные линии, введены стаккатно-мартеллатные приемы, имитирующие игру на цимбалах, а также расходящиеся октавные и секстовые созвучия.

Линейный характер фактуры в фортепианной партии ставит перед пианистом немало важных задач — в том, что касается звуковой дифференциации, правильного распределения силы звука между голосами, заранее продуманного, тщательного «дозирования» динамики в каждом из компонентов фактуры. Необходимо также варьировать соотношение окраски звука в зависимости от типа фактуры: к примеру, в восходящем секстовом ходе *sempre espr. e cresc.* требуется сохранить мягкое звучание верхнего слоя, изложенного в 1 и 2 октаве.

Вторая фортепианная каденция (8 тт. после ц. 14, *presto*) начинается с изложения расходящихся двухголосных линий, охватывая более низкий регистр в левой руке (в том числе, в большой октаве). Здесь исполнителю следует добиться отчетливости в звучании секстовых ходов. Известно, что в силу акустических особенностей этого регистра звуки в нем воспринимаются менее отчетливо, чем в среднем или верхнем регистре, поэтому пианист должен компенсировать этот недостаток более отчетливой артикуляцией. В качестве рекомендации можно посоветовать тщательно продумать способ извлечения звука: например, играть на грани *legato* и *portamento*, хорошо прослушав звуковой результат и убедившись, что отчетливость исполнения созвучий в низком регистре не страдает.

Что касается распределения динамики, отметим, что авторские указания по поводу динамики и темпов довольно скупы. Поэтому все детали должны быть проанализированы, продуманы, «рассчитаны» исполнителем в процессе репетиционной работы. Например, темпы каденций не указаны вообще, и только исполнитель должен почувствовать и определить их темповые соотношения. По нашему мнению, характер музыкального материала в каденциях свидетельствует не о нагнетании напряжения, вследствие чего могла бы возникнуть тенденция к ускорению темпа исполнения и нарастанию звучности во второй и третьей каденции. Напротив, развитие идет в сторону некоторого успокоения, что диктует более сдержанный темп и дозирование силы звука.

Как можно заметить из приведенной выше схемы, именно три фортепианные каденции из последней фазы разработки являются средоточием наиболее быстрого темпа, в то время как реприза и кода основаны на более умеренном темпе, а экспозиция *Energico sereno* в целом выдержана в едином подвижном темпе, но с некоторыми отклонениями от него, из-за чего в нотном тексте много авторских обозначений, указывающих на восстановление темпа (*Tempo primo, a tempo*).

В заключение подчеркнем, что исполнительские особенности *Рассодин-концерта* Геннадия Чобану требуют от солиста пристального внимания и вдумчивого осмысления и изучения его линейной, прозрачной, с элементами пуантилизма, фактуры, изысканной ритмической вязи его музыкального тематизма. Не меньшую ответственность для исполнителя представляет отличающая *Концерт* повышенная роль сольных фортепианных каденций и высокая степень единства музыкального материала.

Библиографические ссылки

1. БРОНФИН, Е. Н.И. Голубовская — исполнитель и педагог. Ленинград: Музыка, 1978.
2. ЩАПОВ, А. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва: Музыка, 1968.
3. НЕЙГАУЗ, Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Москва: Музыка, 1982.
4. БИРМАК, А. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва: Музыка, 1973.
5. ТИМАКИН, М. Воспитание пианиста. Москва: Советский композитор, 1984.

**CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE S. BUZILĂ
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI EUGEN VERBEȚCHI**

CONCERTO FOR CLARINET AND CHAMBER ORCHESTRA BY S. BUZILA
IN E. VERBEȚCHI'S PERFORMING INTERPRETATION

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА С. БУЗИЛЭ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО

VICTOR TIHONEAC,

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

Articolul de față reprezintă analiza interpretativă a Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră semnat de Serafim Buzilă, efectuată în baza materialelor audio extrase din fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova. Înregistrarea a fost realizată în 1975 de E. Verbețchi (clarinet) și Orchestra de cameră a Companiei de Stat Teleradio-Moldova, dirijor — Timofei Gurtovoi. Autorul a încercat să determine unele particularități ale stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și anume: specificul tratării textului componistic, abordarea individuală a partidei clarinetului, indicațiilor dinamice, de articulație etc.

Cuvinte-cheie: concert, clarinet, interpretare, forma de sonată, expoziție, dezvoltare, repriză.

This article presents an interpretative analysis of the Concerto for clarinet and chamber orchestra by Serafim Buzila carried out on the basis of the audio records made by the State Company Teleradio-Moldova. The recording was made in 1975 by E. Verbețchi (clarinet) and the Chamber Orchestra of the State Company Teleradio-Moldova, conductor — Timofei Gurtovoi. The author has attempted to determine some features of E. Verbețchi's interpretive style such as: the specific treatment of the composer's text, his individual approach to the clarinet part, the dynamic and articulation indications etc.

Keywords: concerto, clarinet, interpretation, sonata form, exposition, development, recapitulation.

Данная статья является исполнительским анализом Концерта для кларнета и камерного оркестра Серафима Бузилэ, осуществленным на основе записи из фондов Государственной компании Телерадио-Молдова. Запись была сделана в 1975 Е. Вербецким — кларнет, и камерным оркестром Государственной компании Телерадио-Молдова, дирижер — Тимофей Гуртовой. Автор попытался определить такие черты исполнительского стиля Е. Вербецкого, как особая трактовка композиторского текста, индивидуальное прочтение кларнетовой партии, динамических и артикуляционных указаний и др.

Ключевые слова: концерт, кларнет, исполнение, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза.

Serafim Buzilă (1937–1998) — compozitor, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, autorul lucrărilor simfonice, camerale, vocale. Printre creațiile simfonice semnate de S. Buzilă se numără: *Concertul* pentru orchestră de cameră, pian și timpane (1970), *Concertul* pentru vioară și orchestră (1970, redacția a doua — 1986), *Uvertura festivă pentru orchestră simfonică* (1972), *Concertul* pentru clarinet și orchestră de cameră (1973), *Vals* (1977), *Chișinău*, micro-poem, (1977), *Simfonieta* pentru orchestră de coarde (1979), *Simfonia în C* op. 19 (1981, redacția a doua — 1982), *Sonatina* pentru orchestră de coarde (1982), *Șase piese* pentru orchestră de coarde (1986), *Suita nr. 1*, op. 23a (1992), *Suita nr. 2*, op. 23b (1992), *27 august*: marș simfonic op. 24 (1992).

Fiind semnat în anii 1970, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă a rămas în umbra creațiilor mai cunoscute și mai des interpretate, cum ar fi concertele semnate de V. Zagorschi, Z. Tkaci, T. Chiriac, Gh. Neaga. Cu părere de rău, din aceasta cauza *Concertul*

instrumental menționat nu a fost studiat de muzicologii autohtoni. Totodată, fiind interpretată de E. Verbețchi, această creație a rămas în istoria muzicii naționale și a artei interpretative din anii 1970 (înregistrare în fondurile Companiei de Stat Teleradio-Moldova a fost realizată pe data de 12 noiembrie 1975 având ca protagoniști pe E. Verbețchi, orchestra de cameră a Radioteleviziunii Moldovenești, dirijor — Timofei Gurtovoi¹).

Prezența a trei concerte instrumentale în lista creațiilor lui S. Buzilă demonstrează o tendință care a fost menționată de O. Vlaicu: „Referitor la diferențierea interioară a creației instrumentale de cameră a lui S. Buzilă, se distinge clar tendința autorului de a scrie cicluri de proporții sau compoziții monopartite, de a evita lucrările cu program, acordând preferință genurilor tradiționale” [1, p. 54].

Concertul pentru clarinet și orchestră de S. Buzilă prezintă o structură ciclică din trei mișcări cu raportul tempourilor destul de tradițional: *Allegro non tanto*, *Larghetto*, *Allegro con brio*. **Prima parte a Concertului** *Allegro non tanto* este compusă în formă de sonată, totuși cu unele abateri de la principiile clasice. Această trăsătură de tratare individualizată a formelor tipice muzicii clasice se observă și în alte creații semnate de compozitor.

Introducerea se bazează pe o temă cu intonații bine reliefate, inclusiv săritura pe interval de cvartă descendentă cu mișcarea pe treptele I-a, a II-a, a III-a în tonalitatea de bază *h-moll*. Profilul melodic și anume îmbinarea nucleului cu desfășurarea ulterioară a lui, împreună cu expunerea temei introducerii în tonalitatea dominantei *fis-moll*, creează anumite aluzii cu principiile constructive ale unei fugi (*proposta-risposta*). Factura introducerii este preponderent lineară pe baza polifoniei contrastante cu dublarea liniei melodice în octavă. Toate procedeele sus menționate creează un context stilistic baroc.

Dacă ne vom referi la planul tonal al primei mișcări, menționăm interacțiunea principiilor tonale și modale: compozitorul îmbină foarte iscusit elementele tonalității *h-moll* cu treapta a IV-a ridicată (în celula melodică din m.5) și cu îmbinarea modului natural cu cel armonic. Concomitent folosirea treptei a IV-a ridicate în tema introducerii (m. 4) sau a sextei dorice (sunetul *sol-diez*) se tratează ca o intervenție a sistemului modal folcloric, a procedeelelor de „cromatică alterațională” (definiția este împrumutată din cartea G. Cocearova și V. Melnic) [2, p. 126] și de polimodalism.

Tema grupului principal se bazează pe mișcarea treptată, profilul melodic fiind destul de complex cu folosirea diferitor versiuni ale treptelor (îmbinarea treptei a V-a naturale și celei coborâte). În mm. 23-25 merită să fie menționată folosirea a trei variante diferite ale treptei a IV-a: naturală, ridicată și coborâtă.

Acest procedeu de alternare cromatică a treptelor modului apare ca o trăsătură comună cu gândirea modală a lui D. Șostakovici. După cum afirmă cercetătorul A. Doljanski: „Concomitent cu modurile deja cunoscute în istorie, Șostakovici utilizează și unele forme noi ale acestora, de exemplu, modul frigid cu treapta a IV-a coborâtă (sau modul frigid coborât)” [3, p. 27]. În cazul *Concertului* lui S. Buzilă găsim unele structuri modale sintetice bazate pe interacțiunea modurilor dorice și hipofrigice. Merită să fie menționat caracterul linear al facturii orchestrale, dublările melodiei în octavă sau prin intermediul acordurilor de structură terțară, folosirea polifoniei contrastante (mm. 11–12) care dezvăluie unele particularități stilistice ale muzicii baroce.

¹ Timofei Gurtovoi (1919–1981) — trombonist, dirijor. În perioada anilor '50–'70 ai secolului trecut a activat ca director artistic și prim-dirijor al Filarmonicii Naționale din Republica Moldova. Pe parcursul activității sale artistice a colaborat cu așa interpreți ca H. Neuhaus, E. Gilels, L. Kogan, S. Lemișev, M. Rostropovici etc. Unul dintre întemeietorii școlii naționale de dirijat simfonic.

Partida clarinetului dezvăluie natura monologică a temei: expunerea liniei melodice ce aparține clarinetului este susținută doar de violoncele și contrabasuri pe baza unei formule de tip *ostinato*. Acest procedeu permite ascultătorului să-și axeze atenția doar pe melodia solistului. De la interpret se cere un caracter de sunet sumbru, închis, în limitele nuanței *piano* și *mezzo piano*. E. Verbețchi sesizând caracterul monologic al temei principale, folosește foarte moderat stilul interpretativ concertistic: aici nu este folosită expunerea briliantă, subliniată a temei principale, ea fiind contopită cu sonoritățile orchestrale.

Expunerea temei principale în orchestrală se construiește în întregime din motive melodice împrumutate din introducere, asigurând astfel integritatea intonațională a expoziției. În procesul de dezvoltare discursul muzical devine mai dramatic.

În viziunea interpretativă lui E. Verbețchi tema principală capătă un caracter elegiac, melancolic realizat prin tratarea specifică atât a textului muzical, cât și a mijloacelor de expresie. Astfel nuanța dinamică *mf* indicată inițial de către compozitor în partida clarinetului este substituită de interpret cu cea de *p*, *mp*, în plus muzicianul aplică articulația *legatissimo*, accentuând caracterul trist, sumbru al melodiei și obținând un timbru bogat. Este știut din practică concertistică că executarea hașurii *legatissimo* este destul de dificilă, necesitând un nivel înalt de măiestrie și o corelare perfectă dintre toate componentele aparatului interpretativ.

Aspectele tehnice ale articulației au fost examinate de către K. Mühlberg, care afirmă că „Un *legato* bun se obține nu numai prin aplicarea iscusită a nuanțelor dinamice în procesul unirii sunetelor, dar în mare parte și prin cultura mișcării degetelor. Cu cât mai fin și mai lent, cu o tensiune elastică se cobor sau se ridic degetele, cu atât *legato* va fi mai catifelat (*legatissimo*) sau mai puțin catifelat (*legato* accentuat)” [4, p. 22].

În afară de aceasta, interpretarea hașurii *legatissimo* necesită și o coordonare perfectă a respirației. Despre aceasta scrie B. Dikov, afirmând că „este necesar de atenționat la faptul ca expirația și momentul de trecere de la un sunet la altul să se execute cât mai lent, fără careva accentuări ale sunetului” [5, p. 202].

Analizând interpretarea lui E. Verbețchi a creației vizate, observăm că muzicianul a reușit să obțină o sonoritate omogenă a registrelor, datorită utilizării unei expirații intense, coordonând perfect forța buzelor și reușind să evite diferite rupturi de sunet, a.n. „murdării”. Pe lângă aceasta clarinetistul pe întreaga durată a melodiei păstrează un ritm uniform, foarte exact.

Concluzionând cele menționate anterior afirmăm că maniera interpretativă a lui E. Verbețchi, exprimată prin specificul tratării temei principale, se deosebește prin îmbinarea unei expresiei rafinate cu concordanța logică a ideilor. Aceasta se explică prin înțelegerea perfectă de către interpret a conceptului de bază al compozitorului.

Puntea (m. 37) de asemenea este construită pe intonațiile temei introducerii cu aplicarea unor procedee polifonice. Astfel, intonația incipientă din introducere formată din secunda mare – secunda mică ascendentă, aici este substituită de secunda mică – secunda mare descendentă. Acest procedeu poate fi tratat ca inversare. Sub aspect tonal, subliniem folosirea procedeelelor de politonalitate, unde în fiecare strat al țesăturii orchestrale se află acordurile îndepărtate, cum ar fi: îmbinare trisonurilor *h-moll* și *f-moll*, tonicilor omonime *Fis-dur* și *fis-moll* (ca un semn al sistemului minoro-major omonim), sau includerea tonicii *G-dur* tratată ca treapta a doua coborâtă în tonalitatea inițială.

Tema grupului secundar (m. 44) aduce un contrast tematic și emotiv: această temă se deosebește printr-un caracter mai lejer, dansant. Factura muzicală se schimbă, se implică

registru acut al instrumentului solistic. Concomitent abundența melismaticii de sorginte folclorică (*mordenți, triluri, glissando*) adaugă un colorit folcloric bine pronunțat. Fiind îmbinată cu sonorități mai fine, această secțiune capătă niște trăsături pastorale. Același scop au și aspectele metro-ritmice ale acestei secțiuni: ea se bazează pe niște modele mai complexe, cu ritm punctat inversat, alternarea capricioasă a modelelor metrice (3/4, 4/4, 2/4).

Tema secundară tinde spre forma tripartită: părțile extreme sunt expuse *solo*. Acest specific al temei secundare *solo* fără acompaniament orchestral. În aceste condiții, nefiind limitat ritmic sau intonațional de partida orchestrală, E. Verbețchi interpretează începutul temei secundare foarte liber, într-o manieră improvizatorică, cu *ritenuto* în m. 44 și *accelerando* în mm. 46–47.

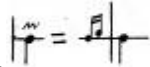
O atenție deosebită merită să fie acordată specificului interpretării *mordentului* care pe parcursul istoriei diferă de la o epocă la alta. Semnul grafic care astăzi în teoria muzicii indică *mordentul* în epoca barocului desemna o varietate a trilului și se numea *pralltriller*. Despre specificul interpretării acestei figuri ornamentale în epoca barocului muzical A. Beischalg scria: „Bach nu urma cu strictețe doctrinei franceze — de a începe trilul cu nota superioară, de aceasta nu este cazul de a ne abate de la norme — de a începe trilul de la nota de bază” [6, p. 121].

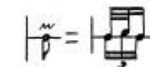
La clasici *pralltrillerul*, după afirmațiile lui A. Beischalg, este tratat astfel „Ca urmare a introducerii în practică a procedului de anticipare acest ornament a fost tratat diferit: în calitate de *schneller*² și *pralltriller*³” [6, p. 121]. În contextul creației de față E. Verbețchi a tratat mordentul de asemenea în două forme: în primul caz aceasta este interpretat mai melodizat cu o ușoară anticipare a hașurii (mm. 55–57), iar în al doilea caz este interpretat scurt, din contul notei de bază (mm. 70–72).

Spre sfârșitul expoziției paleta nuanțelor dinamice se extinde spre deosebire de tema principală cuprinzând așa nuanțele *mf*, *f*. Linia melodică a temei secundare îmbină toate registrele instrumentului, și necesită de la clarinetist o corelare perfectă a tuturor componentelor aparatului interpretativ în vederea obținerii unei sonorități uniforme, cu aplicarea a hașurii *détaché*.

Dezvoltarea se construiește din trei faze. Prima fază (începând cu m. 80) tratează materialul temei principale, faza a doua se construiește pe elemente melodice ale temei secundare, în timp ce faza a treia reprezintă o cadență destul de desfășurată. Un rol important în cadrul primei faze capătă o celula expresivă formată din secunda mică ascendentă – terța mică descendentă din tema introducerii, care dinamizează și dramatizează discursul muzical (vezi, de exemplu, mm. 82–83). Sonoritatea devine mai dansantă, acută, apropiindu-se de *scherzo*. Aici apar desene ritmice acute noi (triplele, combinație din două optimi pe timpul doi înconjurate de pauze etc.).

Registru clarinetului în cadrul fazei a doua se extinde considerabil atingând sunetul *re*³. Plasarea temei în registru acut creează mai multe dificultăți de ordin interpretativ aceste sunete fiind destul de greu de interpretat, deseori suferind intonația. E. Verbețchi depășește acest dificultăți interpretative folosind procedee de emiterie a sunetului cum ar fi: un sunet dens, bogat

² *Schneller* — 

³ *Pralltriller* — 

timbral, pe nuanța dinamică *forte*, reținerea maximă a duratelor, articulația exactă a frazelor muzicale.

O sarcină aparte prezintă interpretarea trilurilor în diferite registre, găsim o digitație potrivită pentru a păstra interpretarea omogenă a trilurilor, fără devieri de sunet. În cadrul dezvoltării un rol aparte capătă timbru de clopote, care S. Buzilă introduce și pe hotarul fazei a doua cu cadența. Astfel, o culoare timbrală are o funcție compozițională.

Ultima fază a dezvoltării, și anume **cadenza**, cere o analiză aparte. Examinând locul și rolul cadențelor în istoria artei interpretative A. Fedotov afirmă că „până la începutul sec. XIX cadența în concertele instrumentale avea un caracter improvizatoric, adică se presupunea că solistul va demonstra în propria sa cadență măiestria, virtuozitatea și înțelegerea perfectă a caracterului creației interpretate și a stilului autorului... Mai târziu cadențele erau scrise de compozitori; acestea erau introduse atât în prima mișcare a creației cât și în cea de-a doua și a treia” [7, p. 113]. Astfel, una din trăsăturile de bază ale cadenței este caracterul improvizatoric, presupunând o tratare liberă a metro-ritmului, a nuanțelor dinamice, agogice etc.

E. Verbețchi de fapt creează o cadenza proprie, bazându-se pe laturile melodice ale cadenței semnate de S. Buzilă. El păstrează unele elemente melodice, celulele cele mai expresive, dar tratează foarte liber modelele ritmice originale, schimbă deseori fondul intonativ al pasajelor, ca urmare raportul materialului scris de autor cu cel inventat de interpret se află în echilibru.

Așadar, în contextul estetic-stilistic al muzicii contemporane E. Verbețchi-interpretul îi readuce semnificația inițială a cadenței, tipică pentru epoca barocului — ca o zonă de improvizație a interpretului. După cum menționează A. Merculov, în acea perioadă „lipsa unor prevederi în text de interpretare a cadenței, nu era un obstacol pentru solist. Pentru aceasta se potriveau orice acord instabil înainte finalului piesei sau ariei (a unei părți din sonată sau concert). Mai mult, doritorul de a se prezenta cu o cadență, o putea începe și pe tonica finală, iar deja după acest *solo* era interpretat încă odată *tutti* orchestral sau al instrumentului acompaniator” [8].

Rolul și funcția cadenței în creație, după cum remarcă A. Merculov, era perceput în mod diferit de muzicieni, iată de ce „în a doua jumătate a sec. XVIII, unii muzicieni tot mai mult insistau la o legătură cât mai organică a cadenței cu muzica interpretată” [9].

Cu toate acestea marea majoritatea a cadențelor din acea epocă nu conțineau careva elemente intonaționale comune cu creația interpretată. După cum afirmă cercetătorul citat mai sus „deseori ele erau construite în baza unor mișcări melodice generalizate (de exemplu sub forma unor game, arpegii)” [9]. Astfel, prin mijloace interpretative de expresivitate, se reconstruiește specificul stilistic și comunicativ al concertării din epoca barocului.

Așadar, în perioada barocului s-au cristalizat două tendințe diferite de compunere a cadenței de către solist. Conform primei tendințe, cadența solistului se compunea de către interpret pe baza unui fond intonativ al creației, sau cel puțin al părții unde a fost inclusă această cadență. Astfel, interpretul devenea coautor al compozitorului. Tendința două consta în utilizarea de către interpret a a.n. *forme generale de mișcare* (cum ar fi pasaje, diferite procedee tehnice lipsite de individualitate intonațională), accentuează latura tehnică a *Concertului* în detrimentul aspectului intonativ al lui. În cazul lui E. Verbețchi observăm folosirea primei tendințe care nu doar îmbogățește conceptul componistic inițial ce aparține lui S. Buzilă, ci și păstrează integritatea intonațională a creației vizate.

O trăsătură esențială în procesul interpretării oricărei cadențe este aplicarea și interpretarea cât mai perfectă a procedurii *rubato*. După cum afirmă B. Dikov, acesta „se întrebunțează în cele mai diverse creații, însă cel mai oportun este utilizarea lui, acolo unde este necesar, de a accentua caracterul emotiv sau dramatic al muzicii. Foarte eficient și adecvat este de a-l folosi în creații cu caracter improvizatoric și în cadențele solistice” [5, p. 133].

Tehnica de interpretare a *rubato*-ului a fost explicată de același autor care menționează că „Cea mai complexă și fină manifestare a agogicii este interpretarea „în tempou liber”, sau „în tempou *rubato*”. Arta interpretării *rubato* se bazează pe depășirea artistică justificată a metroritmului mecanic prin intermediul unor nuanțe agogice fine. Dificultatea procedurii *rubato* constă în faptul că el întotdeauna trebuie să fie firesc și logic. Pentru obținerea acesteia interpretul trebuie aibă un simț al măsurii artistice bine dezvoltate, să înțeleagă bine stilul și caracterul creației interpretate” [5, p. 132–133].

Trebuie de subliniat faptul că în interpretarea propriei sale cadențe E. Verbețchi tratează foarte liber și gradual nivelul de tensiune intonațional, ritmic. Cadența este începută la nuanța *pp* cu aplicarea hașurii *non legato* care ulterior trece într-o articulație *marcato* cu extinderea nuanței dinamice până la *mf*. Apogeul întregii cadențe este plasat odată cu începerea secvențelor armonice ascendente cu care finisează întreaga cadență.

Merită să fie remarcat și gradul foarte înalt de înțelegere a legităților componistice demonstrate de E. Verbețchi: cadența, re-făcută de el, se încadrează foarte firesc în stilul individual al lui S. Buzilă, nu se percepe ca un material sonor străin, astfel demonstrând un simț impecabil al stilului muzical, un anumit „mimetism” la stilul componistic individual.

Repriza primei părți de fapt reprezintă o a „două dezvoltare”. Caracterul instabil al materialului muzical, abundența secvențelor, dezvoltarea melodică, ritmica, factuală se observă în punte (care este extinsă considerabil în comparație cu expoziția (mm. 194–221) și a secțiunii finale a acestei părți. Este vorba de *Coda* orchestrală (m. 238, *Con moto*).

Principiile polifonice se realizează foarte iscusit de compozitor în expunerea temelor de bază în cadrul reprizei: aici tema principală se expune în registrul acut, în timp ce tema secundară în registrul grav, fapt ce provoacă adăugarea nuanțelor noi: profilul sonor astfel devine mai echilibrat. Pe plan tonal subliniem păstrarea raportului tonal inițial și în repriză (*h-moll – H-dur*), fapt, care pune sub semnul întrebării manifestarea principiului formei de sonată.

Așadar, tratarea individualizată a formei de sonată în prima parte a *Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră* de S. Buzilă, dezvăluie o trăsătură tipică pentru mai multe creații de acest gen, semnate în secolul al XX-lea. După cum afirmă T. Ter-Martirosean, „se dinamizează repriza, deseori fiind contopită cu coda, care generalizează dezvoltarea anterioară. Deși tema principală și secundară poartă un caracter contrastant individualizat, la baza lor deseori se regăsește integritatea intonațională, care duce la folosirea principiilor monotematice” [10, p. 255].

Particularități constructive ale primei părți din *Concertului pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă sunt reprezentate în următoarea schemă:

Schema nr.1

secțiunea	Expoziția				Dezvoltarea			Repriza			Coda
plan tematic	introd.	TP	puntea	TS	TP	TS	cadenza	TP	puntea	TS	
nr. măsuri	11	25	7	36	32	33	26	24	28	16	19
plan tonal	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h-fis-Fis</i>	<i>H</i>	<i>d gis g</i>	<i>c h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>		<i>H</i>	

Partea a II-a a Concertului (*Larghetto*) se deosebește prin atmosferă instabilă și tragică, cu sonoritățile sumbre ale instrumentelor cu coarde pe hașura *legato*, cu factura orchestrală cromatizată. Sub aspect metro-ritmic pulsația devine mai rară, partida orchestrală fiind expusă pe doimi și pătrimi în cadrul tempoului foarte lent. Aici predomină sunetul *si-bemol* în funcție de «element central al sistemului» (folosind definiția lui Iu. Holopov) [11, p. 37]. În general structura modală a acestei părți poate fi caracterizată ca una cromatica formată din 12 semitonuri (cromatism intratonal) [2, p. 126].

În ceea ce privește latura intonațională a părții a II-a, compozitorul folosește același procedeu de îmbinare a diferitor versiuni ale treptelor (de exemplu, treapta a III-a în m. 7), îmbogățește linia melodică în partida clarinetului cu intonațiile de secundă mărită ca în p. I-a (m. 20), iar intonația din m. 29 seamănă cu mm. 18, 20 din partea I a ciclului. Așadar, în pofida faptului că tematismul părții mediane are un caracter independent, folosirea intonațiilor deja manifestate în partea I conduce la integritatea stilistică a întregului *Concert*.

Aspectul arhitectonic și de dramaturgie are și el particularitățile proprii. Astfel, partea a II-a reprezintă o formă bipartită mare cu funcții diferite ale fiecărei secțiuni. Prima secțiune (mm.1–68) dezvoltă imaginile muzicale pline de statică, iar în cadrul secțiunii a doua (indicația autorului *Cadenza*, p. 21, m. 69) imaginile devin mai senine, iar factura orchestrală destul de densă este substituită de una mai limpede, bazată pe alte principii. Aici pe prim-plan se află o nouă cadență a clarinetului, susținută ulterior de flaut, care se tratează de autor ca al doilea instrument solistic, aplicat local, la nivelul părții a doua. Prin aceasta se confirmă introducerea principilor concertistice nu doar la nivelul instrumentului solistic, ci și la nivelul unui instrument orchestral. Rolul cadenței afirmă încă odată latura monologică a acestei creații.

Sub aspect interpretativ, această mișcare este lipsită de contraste acute ale nuanțelor dinamice sau de articulație, interpretul redând melodiei un caracter tragic, concentrându-se pe această stare emotivă, pe expresivitatea aparte. Totodată, dezvoltarea dinamică duce la extinderea nuanțelor până la *f*. O anumită dificultate pentru interpret reprezintă modul de repartizare a respirației, care nu ar întrerupe logica frazelor muzicale de proporții. După cum remarcă A. Fedotov, o greșeală deseori comisă de interpreți, este „faptul că uneori muzicienii, respectând exact regulile de repartizare a respirației scurtează sunetul înainte de momentul schimbului respirației. Iată de ce dirijorii, muzicienii și pedagogii experimentați accentuează necesitatea reținerii maxime a sunetului care precedă inspirația” [7, p. 75].

Analizând înregistrarea sonoră a *Concertului* menționăm că pe lângă respectarea regulilor generale de frazare menționate anterior, după schimbul respirației E. Verbețchi nu modifică nuanța dinamică, hașura sau tempoul creației, reușind să păstreze integritatea frazelor muzicale. Cadența din această parte la fel este supusă unor modificări melodice, Eugen Verbețchi reușind să o apropie mai mult de conceptul acestei mișcări. De exemplu repetarea succesivă a aceluiași sunet pe vârfurile melodice sunt accentuate în versiunea lui E. Verbețchi.

Partea a III-a (*Allegro con brio*) are un caracter vioi și jucăuș de tip *scherzo* cu predominarea imaginilor pozitive⁴. Finalul ciclului se tratează mai puțin tradițional grație apariției cadenței în funcție de codă a întregului *Concert*. Ca și în mișcările precedente, această cadență este supusă unor modificări ne semnificative, interpretul conducându-se în linii generale de versiunea compozitorului.

⁴ Cu părere de rău, versiunea reflectată în clavierul concertului se deosebește considerabil de versiunea cântată și înregistrată de E. Verbețchi. În analiza noastră ne orientăm pe versiunea sonoră a creației în cauză.

Din punct de vedere interpretativ ea reprezintă sinteza unor tablouri sonore rustice, unde sunt prezente anumite elemente melodice de tip scherzo. Interpretul a reușit să îmbine iscusit diferite sfere imaginative aplicând diferite forme de articulație, o paletă mare de nuanțe dinamice de la *pp* la *f* și alte procedee.

Structura compozițională a părții finale arată în felul următor:

Schema nr.2

<i>Allegro con brio</i>	<i>Cantando leggero</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Allegro non troppo</i>	<i>Cadenza</i>
m.1 m.39 m.57	m.93-108	m.109 m.165	m.217-274	m.275-311
A B A ₁	C	A D	A	Coda (D)
E F	<i>cis E</i>	E <i>cis</i>	E	H-E

Așadar, structura compozițională a finalului tinde spre forma rondo de tip clasic formată din 5 secțiuni cu două episoade bazate pe tematism diferit. Cadența ce încheie partea finală având funcția compozițională de codă. Merită să fie menționat și plan tonal al părții finalei, unde refren reprezintă tonalitatea *E-dur*, iar ambele episoade se expună în paralela minoră (*cis-moll*). Un alt argument în favoarea formei rondo este tematismul contrastant al ambelor episoade.

Sub aspect ideatic partea a treia sintetizează toate sferile muzicale ale *Concertului*, stabilind unele legături la distanță. Astfel, caracterul muzical al finalei dezvoltă imaginile temei secundare din partea I, tema secțiunii *Cantando leggero* împrumută materialul intonațional din tema principală, iar cadența folosește foarte activ celulele înfrumusețate de apogiaturi din tema de bază a părții finale a ciclului.

Interpretând această mișcare E. Verbețchi a reușit să redea caracterul sacadat, săltăreț, vesel al materialului tematic, obținut prin aplicarea articulației *staccato*, pe alocuri accentuând timpii tari ai structurilor metro-ritmice, astfel evidențiind caracterul dansant al melodiei. Acest material tematic este îmbinat cu alte sfere imaginative mai lirice, unde interpretul reușește să exprime caracterul cantabil al melodiei.

Pe marginea analizei întreprinse facem unele concluzii. Cercetarea făcută anterior ne permite să afirmăm că *Concertul pentru clarinet și orchestră* de S. Buzilă prezintă un concept sintetic, îmbinând mai multe trăsături stilistice și de gen. Sub aspect stilistic, aici găsim o influență puternică a neobarocului (gândirea lineară, procedee *ostinato*, diferite trăsături polifonice cum ar fi polifonia contrastantă, inversia etc.). Sub aspect arhitectonic la macro-nivel structura tripartită a *Concertului* lui S. Buzilă cu raportul tempourilor *Allegro con tanto* – *Larghetto* – *Allegro con brio*, dezvăluie o tratare destul de tradițională.

Aparte sunt niște aluzii la concertele semnate de compozitorii din secolului al XX-lea, și mai întâi de toate, care aparțin clasicului muzicii contemporane D. Șostakovici (tratarea tipului de „concert-monolog” (definiția aparține E. Mironenco) [12, p. 709].

Sub aspect tematic, acest *Concert* folosește principiul monotematismului, tipic pentru romantismul muzical. Tema introducerii din partea I penetrează toate elementele tematice ale primei părți (tema principală, inversia temei în cadrul punții, implicarea intonațiilor temei introducerii în tema secundară). Acest procedeu afirmă dezvoltarea tradițiilor romantismului muzical în cadrul genului de concert instrumental semnat în a doua jumătate a secolului trecut.

După cum afirmă muzicologul E. Mironenco, „nu toate concertele din acea perioadă sunt egale ca valoare artistică, dar aproape în toate se simte influența noilor tendințe artistice, printre care

mai principale sunt cele neofolclorice și neobaroc, ele generând noi varietăți ale genului concertistic” [12, p. 709]. Elementele neobaroce se îmbină organic cu elementele melodice și ritmice ale folclorului autohton. Această îmbinare se realizează pe baza simțului improvizatoric care unește două sfere stilistice destul de îndepărtate. Improvizația folclorică se realizează în primul rând în ornamentica bogată plasată în partida clarinetului, iar caracterul improvizatoric de tip baroc se regăsește în structurile melodice bazate pe principiul variațional de dezvoltare, în tratarea cadențelor solistice, și în alte procedee realizate atât la nivel componistic cât și cel interpretativ.

Predilecția compozitorului față de orchestra de cameră (în loc de orchestra simfonică) de asemenea reflectă o tendință nouă în creația concertistică a compozitorilor din Moldova din anii 1970, și anume „tendința generală de camerizare a muzicii contemporane” [idem].

Cu privire la raportul partidelor solistice și orchestrale, muzicologul rus A. Anisimov evidențiază patru tipuri diferite. Primul tip este determinat ca *acompaniament* și constă în susținerea partidei solistului în condițiile predominării incontestabile a solistului. Al doilea tip se bazează pe *competiția* solistului cu orchestră, care duce la delimitarea rolurilor forțelor interpretative de bază. Al treilea tip este orientat pe *alianța* solistului cu orchestră, ce rezultă o interacțiune paritară a instrumentului solistic cu orchestră. Și ultimul tip de interacțiune (numit de cercetător *conducere*) legitimează „rolul de lider al orchestrei în dezvoltare tematică a materialului muzical” [13], în timp ce partida instrumentului solistic este supusă dezvoltării simfonice” [13]. Unicitatea *Concertului pentru clarinet și orchestră de cameră* al lui S. Buzilă constă în faptul că, aparținând în general tipului trei din clasificarea menționată anterior, el în același timp subliniază importanța instrumentului solistic prin includerea cadențelor în toate trei părți ale ciclului.

Referințe bibliografice

1. VLAICU, O. *Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă*. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2010. Chișinău, 2011, pp. 54–56.
2. COSEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia: manual*. Vol. 1: Teoria armoniei. Chișinău: Museum, 2001.
3. ДОЛЖАНСКИЙ, А.Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича. В: *Черты стиля Д. Шостаковича*. Москва, 1962, с. 24–86.
4. МЮЛЬБЕРГ, К. *Путь к совершенству игры на кларнете*. Одесса: КП ОГТ, 2003.
5. ДИКОВ, Б. *Методика обучения игре на кларнете*. Москва: Музыка, 1983.
6. БЕЙШЛАГ, А. *Орнаментика в музыке*. Москва: Музыка, 1978.
7. ФЕДОТОВ, А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975.
8. МЕРКУЛОВ, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: *Старинная музыка* [online]. 2002, № 2 [citată 29.05.2013]. Disponibil: <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm>
9. МЕРКУЛОВ, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: *Старинная музыка* [online]. 2002, № 3 [citată 29.05.2013]. Disponibil: http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm#_edn1
10. *Музыкальная форма*. Общ. ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974.
11. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония: теоретический курс*. Санкт-Петербург: Лань, 2003.
12. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: *Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 703–732.
13. АНИСИМОВ, А. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков* [online]: автореф. дис. ... канд. искусств. В: disser Cat - электронная библиотека диссертаций. 2011 [citată 30.05.2013]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-solista-i-orkestra-v-zapadnoevropeiskom-skripichnom-kontserte-xvii-xix-vekov#ixzz2SYpGdoKZ>

**КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА,
КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

CONCERTELE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE CONSTANTIN ROMANOV:
CARACTERISTICA GENERALĂ, SPECIFICUL TEMATISMULUI,
COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

CONCERTOS FOR PIANO AND ORCHESTRA BY CONSTANTIN ROMANOV: GENERAL
CHARACTERISTICS, PECULIARITIES OF THE THEMES, COMPOSITION AND DRAMATURGY

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

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

АЛИНА ПЕРЕТЯТКО,

доктор (кандидат) искусствоведения

В статье анализируются два концерта для фортепиано с оркестром Константина Романова, созданные в Кишиневе в 1920-е гг. Это первые из известных нам в отечественной музыке сочинения в жанре фортепианного концерта, написанные на территории современной Республики Молдова. Произведения анализируются с точки зрения особенностей тематического материала, музыкального языка, композиции и драматургии. Делается вывод о влиянии на стиль данного сочинения музыки С. Рахманинова, в частности, его фортепианных опусов.

Ключевые слова: композиторы Бессарабии, концерт для фортепиано с оркестром, архивные материалы, нотные рукописи, музыкальный тематизм, музыкальный язык, драматургия, композиция.

În articol se examinează două concerte pentru pian și orchestră de Constantin Romanov compuse la Chișinău în anii 1920. Acestea sunt primele lucrări în genul de concert pentru pian și orchestră create pe teritoriul Republicii Moldova de azi. Concertele sunt analizate din punct de vedere al materialului tematic, limbajului muzical, compoziției și dramaturgiei. Se ajunge la concluzia că stilul muzical al concertelor lui C. Romanov este influențat de muzica instrumentală a lui S. Rahmaninov, în special de opusurile pentru pian.

Cuvinte-cheie: compozitori basarabeni, concert pentru pian și orchestră, materiale de arhivă, manuscrise de note, dramaturgie, compoziție, limbaj muzical.

This article analyzes two Concertos for piano and orchestra by Constantin Romanov created in Chisinau in the 1920s. There are the first works known to us written in the genre of piano concerto on the territory of the modern Republic of Moldova. The works are analyzed in terms of the thematic material, the musical language, dramaturgy and composition. A conclusion is made that the musical style of C. Romanov's Concertos is influenced by S. Rachmaninoff's music, especially by his piano opuses.

Keywords: Bassarabian composers, concert for piano with orchestra, archival materials, musical manuscripts, musical themes, the language of music, dramaturgy, composition.

Константин Романов был одним из тех музыкантов, чья активная творческая деятельность в 1920-е гг. оказывала существенное влияние на атмосферу культурной жизни Кишинева. К. Романов проявлял себя в области концертного исполнительства, педагогики и композиторского творчества. Как пианист он выступал с сольными и ансамблевыми программами, аккомпанировал певцам. Помимо этого К. Романов вел классы фортепиано и камерного ансамбля в музыкальном училище и консерватории *Unirea*, сочинял музыку, оркестровал свои и чужие произведения. Как композитор, К. Романов интересовался преимущественно инструментальными жанрами: он написал два концерта для фортепиано с оркестром, фортепианное трио, сонату для скрипки и

фортепиано, фортепианные и ансамблевые миниатюры. Наиболее значительными из названных сочинений являются концерты.

В свое время композиторскому творчеству К. Романова в бессарабской периодике адресовалось много лестных высказываний. Однако сегодня ясно, что не следует преувеличивать значение этих оценок — они не бесспорны. Ведь, не случайно, фортепианные концерты К. Романова, с восторгом воспринятые в Кишиневе, не нашли никакого сочувствия в Париже, куда их автор, воодушевленный успехом, отправился в 1924 г. в поисках европейского признания¹.

Только аргументированный анализ названных произведений может служить достаточным основанием для их объективной оценки. Поэтому изучение рукописей К. Романова и разбор его фортепианных произведений представляется принципиально необходимым. Ценные материалы о творчестве К. Романова уже имеются в отечественном музыковедении. Так, перу А. Перетятко принадлежит ряд статей, в которых произведения этого композитора рассматриваются в контексте музыкальной культуры Бессарабии межвоенного двадцатилетия². В настоящей статье речь пойдет о двух его концертах для фортепиано с оркестром³. Рукописи партитур, голосов и переложений (для двух фортепиано) этих концертов хранятся в Национальном архиве Республики Молдова [3; 4].

Значение концертов К. Романова определяется, прежде всего, тем, что они явились первыми в Бессарабии образцами этого сложного жанра, требующего от композитора профессионального мастерства и изобретательности, сочетающего в себе симфоническую драматургию с блеском сольной партии. Первый из них — *g-moll* — был написан в 1920 г. и тогда же исполнен в городском саду под управлением И. Базилевского. *Концерт* посвящен певице Л. Бабич. «Композиция моя, — писал впоследствии К. Романов, — очень понравилась, но, к сожалению, публики было очень мало в тот вечер из-за проливного дождя» [1, с. 30]. В 1934 г. *Концерт* транслировался по бухарестскому радио; известно, что дирижировал Т. Рогальский, партию фортепиано исполнял автор⁴.

По форме *Концерт № 1* представляет собой трехчастный цикл, в котором основную драматургическую нагрузку несет на себе активно действенная I часть; вторая, медленная часть выполняет функцию лирического центра, финал обобщает представленные ранее образы.

Сонатному *allegro* I части предшествует небольшое вступление, основанное на контрасте двух тематических элементов: фанфарного, героического (синкопированная остиная фигура на звуке доминанты в тональности *g-moll*) и мягкого, лирического (интонация опевания наподобие мордента с остановкой на последнем звуке). Примечательно, что в этом вступлении предвосхищаются контуры многих тем сонатного *allegro*, а также намечается основной принцип развития (сопоставление, варьированный повтор), который будет господствовать в дальнейшем (пример 1).

¹ По словам самого К. Романова, один из французов, познакомившись с его сочинением, «...с видимым отвращением воскликнул: «Mais c'est du Rahnaminov!» — желая этим подчеркнуть свое негодование по поводу разных отсталых приверженцев музыки» [1, с. 36].

² А. Перетятко является также автором диссертационного исследования об инструментальной музыке Бессарабии 1918–1940 гг. [2].

³ В *Мемуарах* К. Романова имеются сведения, что в 1930-е гг. он обдумывал идею *Третьего фортепианного концерта*, и даже написал часть музыки. Однако этот замысел не был осуществлен. К. Романов пишет: «Базилевскому я посвятил свой третий фортепианный концерт, который я начал сочинять в то время [в 1938 г. — С. Ц., А. П.] и который еще не завершен по сей день /.../ Хотя я и сознаю, что этот концерт — самый удачный из моих трех, но всегда думаю о судьбе первых двух, о том, как они годами не видели света рампы, и еще о том, что предстоит написать толстую партитуру объемом около 200 страниц и распisać оркестровые голоса — и у меня опускаются руки...» [1, с. 67].

⁴ Данный факт подтверждается приклеенной к титульной странице партитуры концерта вырезкой из какой-то румынской газеты с анонсом соответствующей радиопередачи на 6 ноября 1934 г.

пример 1

К. Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч. I вступление

Allegro

Fl., Ob.,
V-ni., Cl.

ff
Fag., Corn.,
Tr-be

После вступления следует развитая фортепианная каденция, в которой трансформируется вступительный лирический элемент. Аккордовая фактура здесь напоминает музыкальную ткань рахманиновских концертов, в частности, тех их страниц, которые связаны с экспрессивными, эмоционально открытыми темами: фактура плотно насыщена и, вместе с тем, производит впечатление стереофоничности музыкального пространства.

На фоне мощного звукового потока в сочном унисоне виолончелей, альтов и кларнетов появляется мелодия главной темы. Она отличается распевностью и широтой дыхания (пример 2).

пример 2

К. Романов
Концерт для ф-но с орк. №1
ч. I гл. тема

Allegro

Cl., V-ne., V-ni

mf

Fag.,
C-b

p
Cor.

Во втором проведении тема звучит у гобоев и первых скрипок. Второй раздел главной партии (она написана в простой двухчастной форме: *a – b*) выполняет функцию оттеняющего контраста. Здесь звучит тема, основанная на синтезе двух элементов вступления — мелодическая линия второго из них оформлена ритмическом рисунком первого. Представляя собой восходящую секвенцию, эта тема отличается достаточной мелодической рельефностью и эмоциональной наполненностью. Секвентное развитие приводит к кульминации, за которой следует быстрый спад. После этого оркестр принимает на себя аккомпанирующую функцию, и оба раздела главной партии повторяются в партии солирующего инструмента, где проходят с некоторыми интонационно-ритмическими купюрами: будучи сам прекрасным пианистом, К. Романов никогда не упускал случая показать разнообразные краски инструмента. В фортепианной партии появляются хорошо знакомые по музыке С. Рахманинова пассажные фигурации, на фоне которых выделяется поющий мелодический голос. В тот момент, когда очередная волна динамического нарастания достигает своей вершины, возникает новый раздел формы — связующая партия. Здесь преобладают общие формы движения с «мелкой», этюдного типа техникой, ускоряется темп, совершается модуляция в тональность доминанты. Внезапно напряжение спадает, и на тихом шелестящем фоне вторых скрипок и альтов в тональности *B-dur* возникает новая лирическая тема — побочная (пример 3).

пример 3

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч.1 п.партия

Allegretto moderato
V-celli., Fag.

p
V-le

В первом своем изложении она мягко звучит у фаготов и виолончелей. Нежная, вальсирующе кружащаяся, она контрастирует и мятежной главной, и ажурной связующей. Мелодия гибко меняет направление движения, скользит то вверх, то вниз, вовлекая в свое русло хроматизмы. При втором, фортепианном, проведении побочная тема становится более страстной, учащается ее ритмический пульс, динамизируется фактура. После двукратного экспонирования побочной темы композитор вычленяет наиболее подвижный в тональном отношении элемент (первую интонацию) и секвентно развивает его. Нарастает мощность звучания, общее направление мелодической линии становится восходящим. На гребне кульминации возникает следующий раздел формы (заключительная партия), который постепенно гасит мощный накал энергии: напряжение постепенно снимается, мелодическая линия неуклонно спускается, движение останавливается.

Разработка начинается таинственно и сумрачно. Тема главной партии попеременно проходит у флейт и скрипок. Она звучит на фоне «гирлянды» быстрых фортепианных пассажей и остинатной фигуры у остальных струнных и инструментов деревянной духовой группы. Путем энгармонической модуляции композитор сразу же начинает тональное развитие главной темы (*Es-dur*). Она контрапунктически соединяется с двумя мотивами вступления, секвенцируется. Кроме того, в разработке К. Романов активно пользуется приемом стреттного изложения. В целом разработка представляет собой этап, связанный с постепенным исчерпанием внутренних ресурсов темы главной партии. При этом показательно, что тематическая работа осуществляется только тембровыми, фактурными и ладотональными средствами оркестровой партии. Партия фортепиано на протяжении всей разработки насыщена исключительно пассажами: арпеджированными и гаммообразными.

Реприза несколько видоизменена в сравнении с экспозиционным разделом. По причине длительного варьирования главной темы в разработке, здесь отсутствует ее проведение оркестром: она сразу излагается у солиста. Побочная тема звучит светло и безмятежно (*G-dur* вместо *B-dur*). Не претерпевая сколько-нибудь значительных изменений, она, как и в экспозиции, подводит к заключительному разделу, который утверждает тональность *G-dur*. Затем, в качестве симметричного обрамления возникает фортепианная каденция, в которой слышны отголоски основного тематического образа. В коде еще раз проводятся темы главной и связующей партий в основной тональности.

С первых же тактов второй части — *Tranquillo* — воцаряется светлая и поэтическая атмосфера спокойных размышлений, нежных чувств. Тремоло у низких струнных становится фоном для основной темы, которая проходит сначала у кларнетов, затем у флейт. Неторопливая, декламационная мелодия исполнена безмятежного настроения и глубокого душевного покоя. Основная тема медленной части оттеняется пасторальным наигрышем кларнетов и валторны. Ощущению полноты и интенсивности лирических переживаний, которые рождает музыка первого раздела сложной трехчастной формы, способствуют также красочные смены гармоний (пример 4).

пример 4

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.
ч.2 основная тема

Tranquillo

The score for Example 4 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwind part includes a Clarinet (Cl.) and an Oboe (Ob.) with a melodic line that mirrors the piano's right hand. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Тема средней части (пример 5) звучит в партии фортепиано, приобретая понемногу все более страстный, патетический характер. Особенной взволнованностью и драматизмом отмечено ее второе проведение (*C-dur* после первоначального *d-moll*). Плавное мелодическое разворачивание сменяется бурным и стремительным движением шестнадцатых, словно в медленную часть цикла вклинивается эпизод скерцо. Постепенно эта тема перерастает в виртуозную каденцию.

пример 5

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№1
ч. II, средняя часть

Agitato

The score for Example 5 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano part with a complex, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The string part includes Violins (V-ni), Violas (V-le), and Cellos (V-celli) with a steady accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*).

Реприза сокращена; главная роль принадлежит здесь солирующему инструменту.

Финал (*Allegro marcato*) написан в форме свободно трактованного рондо: *A – B – C – B – D – B – E – C – B – Coda*, в котором построение *A* является развернутым вступлением, раздел *B* выполняет функцию рефрена, а секции *C*, *D* и *E* играют роль эпизодов. Волевой и жизнеутверждающий характер финала определяется уже в первом вступительном разделе, проникнутом чувством радостного возбуждения. Музыка здесь отмечена богатством ритмики, блеском тембровых и гармонических красок. После фортепианной каденции появляется тема, выполняющая функцию рефрена. Упругая, волевая, почти плясовая ритмика и подвижный темп придают ей стремительный характер (пример 6). Первоначально мелодия темы звучит у гобоя, затем у флейты, третье проведение (аккордовое) поручено фортепиано. Отметим интонационные связи указанной темы со вторым элементом вступления к I части: преобладание секундовых интонаций, складывающихся в небольшие мелодические волны, свойственны обеим темам.

пример 6

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№1
финал, рефрен

Allegro marcato

The score for Example 6 is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano part with a rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The woodwind part includes Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) with a melodic line. Dynamics include mezzo-piano (*mp*).

В линии последующего развития рефрена можно усмотреть динамизацию образа: с каждым разом привлекается все большее число инструментов, фактура уплотняется, масштабы темы сокращаются. Последнее проведение рефрена является репризным, оно почти без изменений повторяет начальное.

Эпизоды — это лирические разрядки. Первый из них (*C*), тематически связанный с пасторальной медленной частью, словно рисует картину природы. Нежно и светло звучит мелодия у солирующей флейты. Переходя в партию фортепиано, она становится более полнозвучной, регистровые подъемы и спады расширяют звуковысотное пространство. Второй эпизод — *D* — вальс. Плавная, кружащаяся мелодия, которая проходит у виолончелей и альтов, насыщена хроматизмами, тонально неустойчива. Тема последнего эпизода (*E*), очень нежная и томная, замыкает линию лирических разделов формы.

Таким образом, *Первый концерт для фортепиано с оркестром* К. Романова привлекает целым рядом достоинств: он имеет ясную линию драматургического развития, рельефный тематизм, логичное тональное решение. *Концерт* хорошо оркестрован, партия фортепиано разнообразна по фактуре и достаточно сложна в техническом отношении. Однако нельзя не отметить в *Концерте* и сильного влияния фортепианной музыки С. Рахманинова, которое ощущается, прежде всего, в фактурном профиле сочинения, а также в его музыкальном языке: интонационно-ритмическом строе, гармонии, тембровой стороне.

Названные качества присутствуют и во *Втором фортепианном концерте g-moll* К. Романова, который отделен от *Первого* совсем небольшим временным промежутком (мы не располагаем сведениями о точной дате написания *Второго концерта*, однако сопоставление различных фактов биографии композитора приводит к убеждению, что он был создан в период между 1921 и 1924 гг.). На титульном листе партитуры имеется надпись посвящения: мадемуазель Ольге Смирновой. Содержится также информация об исполнении *Концерта* по бухарестскому радио: премьера — 7 ноября 1933 г., повтор — 22 мая 1945 г. (дирижер — Т. Рогальский, партия фортепиано — автор), третье — 1 ноября 1947 г. (дирижер — М. Кобылович, партия фортепиано — К. Романов).

Второй концерт для фортепиано с оркестром демонстрирует большую степень индивидуализации замысла. Это видно уже из его композиционно-драматургических особенностей. Он представляет собой крупную одночастную композицию, в построении которой просматриваются контуры шестичастного рондо: $A - B - A_1 - CDC_1 - B_1 - A$.

Роль рефрена выполняет основная тема, декламационно-приподнятая, органично сочетающая в себе кантиленную распевность с речитативной гибкостью и импровизационностью. В качестве эпизодов выступают два больших раздела, контрастирующие между собой и рельефно оттеняющие рефрен. Двукратное проведение темы *B* (в начале и в конце *Концерта*) со сменой тональности позволяет трактовать ее как побочную партию, а в самом произведении видеть черты сонатности. Признаки сонатности усиливаются и в связи с наличием разработочного раздела, который следует непосредственно после экспонирования побочной темы. Кроме того, последовательность главной и побочной партий в экспозиционном и репризном разделах (реприза оказывается зеркальной) указывает на некоторые черты концентрической формы. Взаимодействие указанных формообразующих принципов прочно скрепляет структуру произведения, не позволяет ей «распасться» на отдельные фрагменты.

Открывается *Концерт* лаконичным призывным мотивом, провозглашаемым трубой и двумя тромбонами. Краткая трехзвучная формула звучит дважды, чередуясь с мощными тоническими аккордами оркестрового *tutti* и образуя I часть простой трехчастной формы вступления (пример 7).

пример 7

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
Вступление (первая часть вст.)

Marziale

Начальным фанфарам отвечает страстная, порывистая тема, восходящие секвенции которой образуют линию стремительного подъема и подводят репризному громогласному утверждению начального мотива (пример 8). В дальнейшем тема вступления предваряет и побочную партию, которая ритмически вырастает из ее исходного фанфарно-призывного элемента. Экспрессивно-лирический элемент вступления интонационно связан с основной темой *Концерта* (рефреном). Она экспонируется у гобоев и первых скрипок сразу после небольшой фортепианной каденции завершающей вступительный раздел.

пример 8

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
середина вступления

Marziale

Мелодическую основу главной партии составляет волнообразное движение вокруг опорных тонов трезвучия *d-moll*. Ее ритмическая выразительность определяется сочетанием быстрого темпа, трехдольного метра, мягких внутритактовых синкоп (пример 9). Virtuозные пассажи солиста, сопровождающие первое проведение главной темы, еще больше подчеркивают ее устремленность, темпераментную волевою активность. Музыкальная ткань постепенно насыщается: к ведению темы присоединяются флейты, гобои, кларнеты, скрипки, альты. Звучность постепенно приобретает драматический оттенок.

пример 9

К.Романов
Концерт для ф-но с орк.№2
гл. партия - рефрен

Allegro

Затем следует середина главной партии (написанной в простой трехчастной форме), построение оттеняющего характера. Она полна светлого, мечтательного чувства. В диалог вступают инструменты струнной и деревянной духовой групп оркестра. Плавно льющиеся одна за другой певучие фразы придают теме вокальный характер. Внезапно они прерываются мужественными интонациями основной темы: начинается ее второе проведение. При этом, хотя образный строй сохранен полностью, масштабы темы сокращаются. Отметим попутно, что при последнем, третьем проведении рефрена он звучит без изменений.

Побочная партия (*Des-dur*) носит просветленный характер. В ее основе — лирическая мелодия гобоя, возникающая на фоне прозрачного звучания струнных (пример 10). Развертывание

побочной партии, сначала относительно спокойное и плавное, далее приобретает восторженно-приподнятый оттенок и перерастает в разработку. Главным принципом развития здесь становится тембровое и фактурное варьирование.

пример 10

К.Романов
Концерт для ф-но с орк. №2
поб. партия

Tranquillo

Второй эпизод *Концерта* объединяет функции двух традиционных частей симфонического цикла — медленной части и скерцо: энергичные танцевальные образы резко контрастируют лирико-элегическому настроению середины.

Ориентация на моноциклический тип структуры в композиции *Второго концерта* К. Романова, сочетание в ней принципов одночастности и цикличности, рондальности, сонатности и концентричности приводит к возникновению довольно своеобразной, индивидуализированной музыкальной формы. Этим *Второй концерт* К. Романова отличается от *Первого*. Однако в их внутренней организации есть много общих свойств. К их числу можно отнести тяготение к сопоставлению разделов формы как основному драматургическому принципу, преобладание сквозного развития над динамическим сопряжением композиционно-драматургических элементов. Отсюда — ощущение некоторой калейдоскопичности, отсутствие интенсивного, подлинно симфонического развития тематизма. Тематическое развитие в концертах К. Романова сводится в основном к тембровому и фактурному преобразованию, чем оба концерта также близки друг другу.

Приведенные черты сходства в композиционно-драматургической логике концертов, в их темброво-тематической организации и т. д. с очевидностью свидетельствуют о том, что данные черты можно считать типичными для фортепианного творчества К. Романова, отражающими его манеру композиторского мышления. И хотя некоторые из них в большой мере интерпретируют соответствующие качества музыки С. Рахманинова, тем не менее, сам факт их наличия важен как свидетельство четкой авторской позиции, а также как феномен зарождения в музыкальной культуре Бессарабии первого представления о жанре фортепианного концерта. Другое дело, что опыты К. Романова оказались практически выключенными из дальнейшей исторической эволюции концертного жанра в крае. Переехав в 1929 г. на постоянное жительство в Бухарест, композитор как бы «изъял» себя из панорамы музыкальной жизни Бессарабии. Он не предпринимал усилий к тому, чтобы его музыка исполнялась на родине (хотя, как мы уже указывали, в Бухаресте его концерты звучали). А 1940 год еще более отдалил К. Романова от культурных процессов в Кишиневе. Тогда многие местные музыканты уехали на Запад, в Кишиневе же появились люди, не знакомые с его творчеством. Поэтому следующие образцы фортепианного концерта, возникшие в МССР в 1950-е гг. (это были фортепианные концерты Д. Федова и В. Полякова) никакой связи с сочинениями К. Романова не имели.

Библиографические ссылки

1. РОМАНОВ, К. *Мое жизнеописание*. Национальный архив РМ. Ф. Р-2983. Оп. 1. Д. 44. 107 с.
2. PERETEATCO, A. *Muzica instrumentală în Basarabia interbelică: autoref. tz. doct. în studiul artelor*. Chișinău, 1997.
3. РОМАНОВ, К. *Концерт для фортепиано с оркестром № 1*. Национальный архив РМ. Ф. Р-3166. Оп. 1. Д. 15–21.
4. РОМАНОВ, К. *Концерт для фортепиано с оркестром № 2*. Национальный архив РМ. Ф. Р-3166. Оп. 1. Д. 15–21.

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Л. ШТИРБУ

SPECIFICUL REALIZĂRII CONCEPTIEI ARTISTICE ÎN
CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE L. ȘTIRBU

SPECIFIC FEATURES OF REALIZING THE ARTISTIC CONCEPTION IN
THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY L. ȘTIRBU

АЛЕНА ВАРДАНЯН,

и.о. доцента,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. Сочиненный в 1992 году, он представляет интерес как один из наиболее показательных примеров творчества композитора данного периода. Отражая характерные черты индивидуального стиля автора, Фортепианный концерт Л. Штирбу примечателен оригинальным синтезом традиций романтического концерта, инструментальных форм XX века, выразительных средств эстрадно-джазовой музыки и молдавского фольклора. Произведение рассматривается с точки зрения композиции, драматургии, музыкального языка и исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: инструментальный концерт, фортепиано, симфонический оркестр, драматургия, композиция, музыкальный язык, исполнительская интерпретация.

În articol se studiază Concertul pentru pian și orchestră de L. Știrbu. Compus în anul 1992, Concertul prezintă interes ca unul din cele mai caracteristice exemple ale muzicii instrumentale semnate de acest compozitor. Reflectând trăsăturile specifice ale stilului individual al autorului, Concertul pentru pian și orchestră de L. Știrbu se caracterizează prin sinteza originală a tradițiilor concertului romantic cu formele instrumentale ale secolului XX, cu mijloacele de expresie proprii muzicii de estradă și jazz-ului, dar și cu cele moștenite din folclorul moldovenesc. Lucrarea este analizată din punct de vedere al compoziției și dramaturgiei, al limbajului muzical precum și sub aspectul interpretativ.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, pian, orchestră simfonică, dramaturgie, compoziție, limbaj muzical, interpretare artistică.

The author of the article analyzes the Concerto for piano and orchestra by L. Stirbu. Composed in 1992, the Concerto presents interest as one of the most characteristic examples of the composer's instrumental music of the given period. Reflecting the specific features of the author's individual style, the Concerto for piano and orchestra by L. Stirbu is characterized by an original synthesis of the traditions of the romantic concerto with the instrumental forms of the 20th century, the means of expression common to pop music and jazz as well with those originated in Moldovan folklore. The work is analyzed in terms of composition, dramaturgy, musical language and from the point of view of interpretation.

Keywords: concerto, piano, symphony orchestra, dramaturgy, composition, musical language, performance, artistic interpretation.

Концерт для фортепиано с оркестром был создан Л. Штирбу (род. 23.01.1953) в 1992 году. К этому моменту молодой композитор уже являлся автором многочисленных академических и эстрадных вокально-инструментальных композиций и сочинений для музыкального театра. Среди них: фортепианные *Вариации*, *Соната* и *Токката*, созданные в период между 1988 и 1992 гг., а также фолк-рок-опера *Миорица* (1991), мюзикл *Soacra* (1992). Помимо этого, Л. Штирбу к тому времени сочинил ряд ансамблевых и оркестровых произведений, таких как *Рансодия для скрипки, виолончели и фортепиано*, *Увертюра* и *Прелюдия в додекафонном стиле*¹.

¹ Партитуры *Рансодии* и оркестровых сочинений, к сожалению, утеряны.

Поводом к созданию концерта послужили следующие соображения. Это произведение было задумано и реализовано как дипломная работа в классе композиции Б. Дубоссарского². Правда, первоначально в качестве таковой обсуждалась идея симфонического сочинения, причем характер музыкального материала должен был соответствовать академическому направлению. Однако этот замысел трансформировался под воздействием жены композитора, А. Соколовой — прекрасной пианистки, виртуозной исполнительницы, свободно владеющей инструментом и способной убедительно интерпретировать произведения разных эпох, стилей и жанров. А. Соколова была хорошо осведомлена обо всех творческих планах и идеях композитора, знала о его музыкальных пристрастиях и увлечениях, в частности, о большом интересе к американской эстрадной музыке. Действительно, в те времена Л. Штирбу серьезно увлекался хард-роком, джаз-роком, различными смешанными жанрами эстрадной музыки (творчеством пианиста Чик Кория, арт-рок-группы *Emerson, Lake and Palmer* и др.). Как отмечает сам композитор, «...эту музыку никак нельзя назвать легкой. Ее изучение и понимание требует знания многих вещей, в том числе гармонии, полифонии, музыкальной формы, хотя вроде бы здесь используются свободные приемы развития, но подчиняющиеся академическим канонам. Приемы развития, стилистика могут быть разными, но композиционное построение академического плана присутствует обязательно».

Постепенно сформировался замысел инструментального концерта. Выбор именно фортепиано в качестве солирующего инструмента был предопределен: это сочинение было написано именно в расчете на А. Соколову, и именно ей принадлежало право первого исполнения концерта. Ей же данный концерт и посвящен.³

По признанию Л. Штирбу, «...главная тема *Концерта* была запланирована как музыкальный материал совсем другого произведения⁴. Вдруг Анжела, опираясь на свою удивительную интуицию, предложила использовать эту тему в фортепианном концерте. Это был не первый случай подобных рекомендаций, и советы Анжелы всегда оправдывались и с точки зрения композиторских решений, и с точки зрения реакции аудитории».

Таким образом, *Концерт для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу являет собой тот редкий случай, когда пианист, исполнитель, непосредственно влиял на сам процесс композиторской работы.

Создание концерта и подготовку к его исполнению тоже нельзя назвать традиционными: Ливиу и Анжела занимались параллельно, и почти каждый вечер композитор представлял пианистке очередной новый материал *Концерта*. В итоге ориентация на возможности А. Соколовой привела к тому, что партия фортепиано в данном сочинении очень виртуозна и изобилует технически сложными пианистическими приемами.

Вообще, выразительные возможности рояля Л. Штирбу характеризует следующим образом: «Рояль — это сам по себе оркестр, и отношение к нему — самое уважительное». Ведь именно для фортепиано Л. Штирбу написал большинство своих камерно-инструментальных произведений: *Токкату*, *Сонату*, а также *Рансодию* для скрипки, виолончели и фортепиано⁵.

² Ряд сведений, приводимых в данной статье, получен из интервью композитора с автором этих строк. Беседа, имевшая место в 2010 году, позволяет процитировать некоторые высказывания композитора об истории создания и особенностях музыки *Концерта*.

³ Как сообщил Л. Штирбу, А. Соколова является пока единственным исполнителем этого концерта. Она сыграла его на своем выпускном экзамене как произведение молдавского композитора наряду с сочинениями Баха, Листа, Рахманинова, которые были включены в программу государственного экзамена. Исполнение *Концерта* состоялось в Большом зале Национальной филармонии. Это был один из редких случаев, когда выпускник консерватории сдавал государственный экзамен с симфоническим оркестром. Дирижировал оркестром В. Дони. На этом концерте была сделана и запись произведения, но, по словам композитора, она несовершенна по качеству, потому что было всего два репетиционных дня, а это — очень мало, особенно для оркестра. Отсюда и неточности темпов, не соответствующие авторскому замыслу, и ансамблевые проблемы.

⁴ У Л. Штирбу была идея создания эстрадного вокально-инструментального опуса с обязательным участием электронных инструментов.

⁵ Оба произведения были исполнены пианистом М. Шрамко в бытность его студентом второго курса Молдавской государственной консерватории. На третьем курсе, в ансамбле с Э. Сурис и М. Смешным он же исполнил *Рансодию*.

Кроме того, в его творческом арсенале имеется еще два цикла вариаций для фортепиано: один — на тему Баха, другой — на собственную тему.

По словам Л. Штирбу, он постоянно изучал партитуры фортепианных концертов Листа и Рахманинова. Вслед за великими мастерами он также трактует рояль как оркестр. По мнению композитора, «...когда приступаешь к созданию концерта для фортепиано с оркестром, то как бы пишешь произведение для двух оркестров. С одной стороны, надо показать всю широту возможностей рояля, с другой — не умалить достоинств оркестра. Необходимо объединить их, а для автора — не пианиста такая задача очень трудна. Пришлось много уточнять и согласовывать с А. Соколовой».

Примечательна оркестровка сочинения: композитор использовал двойной состав большого симфонического оркестра, сделав исключение для кларнетов — их три⁶. Помимо этой тембровой находки, отличительным моментом инструментовки данного *Концерта* является также обилие и разнообразие ударных как академического, так и эстрадного генезиса: наряду с литаврами, тарелками, вибратоном, тамбурином, большим барабаном, ксилофоном, используются: плеть (*frusta*), джазовые ударные инструменты хай-хэт или чарльстон (*high hat, charlston*) и бонго (*bongo*). В этом сочинении прослеживается тенденция к объединению ударных инструментов в ансамбли внутри оркестра. Подобные ансамбли ударных активно участвуют в процессе концертирования, соревнования с другими инструментами. Их умелое комбинирование приводит к различным сочетаниям ударных, которые образуют свои тембровые группы, внося разнообразие в оркестровое звучание, придавая ему индивидуальную окраску и обогащая тембровое развитие.

Роль ударных достигает апогея в каденции фортепиано, где солирующий инструмент поддержан литаврами и чарльстоном (ц. 30). Этот пример уникален в молдавской музыке: подобной трактовки каденции, объединяющей в себе солирующие функции рояля и ударных, нам не удалось обнаружить в других произведениях отечественного концертного жанра. В мировой же музыке XX века подобные примеры нередки: их можно найти, например, в сочинениях российского композитора Э. Денисова⁷.

В музыке композиторов Республики Молдова этот прием решения сольной каденции с ударными можно назвать первопрородческим, хотя, возможно, на подобную трактовку в определенной мере мог повлиять патриарх отечественной музыки В. Загорский своим сочинением *Рансодия для скрипки, фортепиано и ударных*.

Концерт для фортепиано с оркестром Л. Штирбу представляет собой одночастную композицию, в структуре которой реализованы признаки четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Начальный раздел (*Andante con moto*) выполняет функцию первой части, написанной в сонатной форме; в качестве второй части выступает раздел *Allegretto con moto*, соответствующий скерцо; медленный раздел (*Largo*) в сочетании с сольной каденцией является лирическим центром; последний раздел *Allegro* воспринимается как финал.

Концерт начинается вступлением, звучащим загадочно и затаенно. Оно основано на характерном ритмическом рисунке литавр, на фоне которого в партиях деревянных духовых (кларнет и фагот) проходит плавная мелодическая линия, оформленная терцовой вертикалью и отличающаяся сдержанно-лирическим характером (ц. 1). По существу, уже здесь сформулирована

⁶ Введение трех кларнетов композитор объяснил желанием сделать звучание более однородным. С течением времени он усомнился в правильности такого решения.

⁷ Исследователь творчества Э. Денисова М. Манафова в своей работе *Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова* пишет: «Роль ударных в сочинениях Э. Денисова сложно переоценить: в симфонических произведениях они участвуют в развитии как одна из равноправных групп оркестра, в концертном жанре ударные инструменты зачастую включаются в «диалог» с солистом наравне с другими инструментами. Так, в первых же тактах *Концерта для флейты с оркестром* (1975) тихие «россыпи» вибратона, колокольчиков, тарелок, к которым добавлена и арфа, становятся фоном для линии солиста. В I части *Концерта для кларнета с оркестром* (1989) каденции солирующего инструмента появляются исключительно в сопровождении тремоло литавр или тарелок. Диалоги солиста с ударными — не редкость и в *Концерте для фортепиано с оркестром* (1975). Один из самых впечатляющих примеров — фрагмент I части *Концерта для альты с оркестром*» [1].

главная музыкальная идея *Концерта*, но еще не в полной мере выявившая свой интонационный потенциал.

Появление фортепианной партии (ц. 2) сопряжено с экспонированием лирической стороны основной темы. Она звучит умиротворенно и очень спокойно. Приемы мелодического развития основаны на естественном развитии мелодии, расширении ее диапазона за счет секвенций, варьированного повтора мотивов, преобладания восходящего движения над нисходящим. С точки зрения стилистики здесь чувствуется влияние эстрадной музыки, которая, как уже было сказано, занимает важное место в творчестве композитора.

Новый звуковой образ врывается внезапно, без подготовки, резким контрастом (ц. 3, *piu mosso*): в партии фортепиано возникают угловатые, «изломанные» мелодические линии, поддержанные короткими, остро ритмизованными мотивами в партиях медных духовых инструментов. В интонационном плане доминируют нисходящие октавные скачки.

Если в начале раздела фортепианная и оркестровая партии были интонационно поляризованы, то в конце раздела их единство подчеркивается дублированием параллельных аккордов терцового строения. С точки зрения стилистики джазовой музыки, композитор отмечает здесь имитацию стиля би-боп, особенно в мелодической линии контрабасов, в то время как фигурации рояля имитируют «перестук» малого барабана. В фортепианных фигурациях происходит постоянное смещение ритмических акцентов: в партитуре выписаны квартолы, которые фактически воспринимаются как триоли с перемещающейся опорной долей. И вообще, весь оркестр имитирует звучание джаз-бэнда⁸.

Описанный эпизод был удачным драматургическим ходом для того, чтобы оттенить возвращение основной лирической темы (с. 8, ц. 5). На этот раз — это полноценная каденция солирующего фортепиано, поддержанная низкими струнными⁹. Партия фортепиано здесь изложена в гомофонно-гармонической фактуре: ритмически сложная мелодия изобилует особыми видами ритмического деления (триоли, секстоли), пунктирными ритмическими рисунками, а изложение темы становится более массивным за счет аккордовых дублировок.

Затем к общему звучанию подключается гобой, проводящий тему в ее первоначальном виде (ц. 7), в то время как в партии рояля внимание переключается на виртуозные приемы (пассажи, сложные короткие мелодико-ритмические ячейки). Эта первая лирическая кульминация всего *Концерта* — одна из лучших страниц произведения¹⁰.

В т. 3 до ц. 9 появляется новая, не свойственная данному разделу сонорная краска: ходы валторн, которые выполняют важную композиционную функцию, намечая окончание одного эпизода и начало другого (как это уже было с соло вибратона). Создается впечатление, что готовится появление нового крупного раздела. Однако это впечатление обманчиво, ложно, поскольку энергия ожидания мгновенно «истаивает» под влиянием исходного лирического образа. При этом в партии гобоя (ц. 10) обращает на себя внимание выразительный речитатив с элементами молдавской дойны, поддерживающий фольклорный компонент стилистики *Концерта*.

Идея контраста разделов формы реализует себя позднее, начиная с ц. 11 (*Allegretto con moto*). Именно здесь начинается новый крупный раздел, выполняющий функцию скерцо циклической формы. Он масштабен и состоит из нескольких фаз. Первая строится на новой теме в партии фортепиано, которая основана на типе движения, характерном для *perpetuum mobile*, и

⁸ Аналогию этому приему можно найти не только в джазе, но и в молдавской народной музыке. Как признавался Л. Штирбу, ему всегда было очень интересно находить точки соприкосновения между джазом и народной музыкой; свингом, джаз-роком, би-бопом и молдавским фольклорным мелосом; симфоническим оркестром и джаз-бэндом и т. д.

⁹ Поначалу звучание фортепиано слегка поддерживается виолончелью, которая на *pizzicato* дублирует партию правой руки. В дальнейшем в партиях струнных инструментов возникают контрапунктирующие мелодические линии, которые служат средством оркестрового развития и подчеркивают лирическую сущность темы, еще глубже выявляя последнюю.

¹⁰ Если в момент первоначального изложения главной темы она была целиком диатоническая, в то в процессе развития Л. Штирбу подключает приемы мажоро-минорной переокраски отдельных мотивов. Например, в ц. 5 тема, изложенная в тональности *C-dur*, «захватывает» аккорды *f-moll*, *As-dur*, *Es-dur*, *B-dur*, создавая неожиданные мелодические ходы.

интонациях изломанных пассажей (что уже было в первом, драматическом эпизоде). В оркестре — короткие ямбические мотивы, построенные на восходящих квартовых интонациях¹¹. Характер музыкального материала здесь напоминает о стиле джаз-рок или фьюжн, чрезвычайно распространенном в 1970–1980 гг. (ему отдал дань и Л. Штирбу в качестве эстрадного исполнителя). Средством динамизации музыкальной ткани становятся длинные звуки у духовых на *crescendo*, дублирование мелодической линии фортепиано низкими струнными, отдельные остро ритмизованные мотивы в партии тарелок.¹²

Во второй фазе скерцо (ц. 17) тема переходит в партии струнных инструментов, уровень напряжения растет; третья фаза — возвращение фортепианного звучания (ц. 19) — самая развернутая и кульминационная по своему значению. Особый выразительный эффект приобретает изложение темы в партии ксилофона, придающего ей новые сонорные нюансы.

Очередным сигналом к появлению нового раздела на этот раз выступает крохотная каденция фортепиано. Ее особенностью является отказ от многозвучной аккордики и гомофонно-гармонического склада, которые доминировали в первой теме. Здесь Л. Штирбу концентрируется на монодии со всеми атрибутами фольклорной мелодики (свободное ритмическое строение мелодии, так называемое *parlando rubato*, импровизационный характер музыкального материала, обилие мелизматике)¹³.

Новый развернутый раздел формы — *Largo* (ц. 22) — лирический центр, своеобразная медленная часть слитно-циклической композиции. Сам характер лирического высказывания здесь существенно изменен по сравнению с основной темой (это лирика экспрессивная, надломленная, несколько болезненная, с тенденцией перерастания в трагическое). Не случайно композитор фокусируется на тембре струнных инструментов и рояля. В партиях струнных возрастает роль полифонических приемов, что подтверждается применением приема неточной имитации, контрастной полифонии, общим линейным стилем изложения (ц. 25).

С точки зрения образного строя Л. Штирбу объясняет этот эпизод как мятежный, взволнованный, возможная ассоциация — человек в поиске единственно правильного решения. Интонационная основа этой темы — опора на интервалы секунды, сексты и септимы, а основной ритмический рисунок — две восьмые и четверть (ритм суммирования).

Основная музыкальная мысль данного раздела кристаллизуется в партии фортепиано (ц. 28) и предстает в блестящем концертном виде — как виртуозная тема, изобилующая сложнейшими техническими приемами. В связи с этим подчеркивается применение пассажной техники, сложных видов арпеджио, многотерцовую вертикаль, поддерживающую мелодию, охват полярных регистров рояля. Здесь продемонстрировано все многообразие возможностей солирующего инструмента: и в виртуозном плане, и в лирически-распевном. Тематически этот материал тесно связан с оркестровой темой (ц. 23), только на сей раз ее исполнение поручено роялю в сопровождении струнных, без участия духовых. В ц. 29 к роялю подключается гобой, и возникает трио: фортепиано, скрипка, гобой. Тема, излагаемая деревянным духовым

¹¹ Напомним, что хлыст как отдельный инструмент также включен в состав оркестра и применяется именно в данном эпизоде.

¹² Для усиления общего звучания тема дублируется и в оркестровых группах, и у рояля. Пик напряжения достигается к ц. 16, где фортепианные фигурации передаются в оркестр. В фактуре происходит не просто смещение акцентов: для усиления звучности струнные переходят на дубль-штрих, в динамике используется прием *sforzando-crescendo*, а на пике кульминации подключается рояль, партия которого уплотнена более массивной фактурой (октавные, аккордовые дублировки). В оркестре — выдержанные аккорды (джазовые музыканты называют такой прием «пачка»). Не случайно во время репетиций оркестранты озаглавили этот эпизод *Ночной Чикаго*.

¹³ Вообще влияние молдавского фольклора на композиторский стиль Л. Штирбу чрезвычайно велико. По словам самого композитора, он всегда старался очень аккуратно работать с фольклорными интонациями, причем, обращался не столько к конкретным музыкальным образцам, сколько использовал их мелодико-интонационные и ритмические особенности. Поэтому откровенных цитат из народной музыки в *Концерте* нет. На формирование метроритмических особенностей *Концерта* определенное влияние оказали и приемы игры на народных инструментах (цимбалы, аккордеон).

инструментом, сопровождается фигурациями рояля, решенными в импрессионистическом стиле. Далее (ц. 29, А) подключается фагот, подхватывая тему и завершая ее в стиле молдавской дойны. Элементы концертности в виде мини-каденций, своеобразных инструментальных диалогов проникают и в этот раздел.

Уже апробированный композитором прием внедрения контрастного тембра на границах построений использован и здесь. За два такта до начала нового раздела (ц. 30) появляется остигатный ритмический рисунок в партии хай-хэта, который заявляет о наступлении фортепианной каденции. Необычность этой каденции, как уже упоминалось, состоит в том, что она не вполне сольная: партия фортепиано поддержана партиями хай-хэта и литавр¹⁴. Оба этих инструмента трактованы по-разному: если хай-хэт исполняет остигатную линию, оформленную как четыре группы репетиций шестнадцатыми (по словам композитора, его роль — подчеркнуть моторность каденции, зафиксировать ритм), то партия литавр, напротив, очень развита и индивидуализирована: здесь все время происходит обновление, сменяют друг друга различные ритмические рисунки, происходит интенсивное варьирование, а сам уровень сложности вполне сравним с партией фортепиано.

Автор характеризует каденцию как «игру в кошки-мышки» благодаря чередованию коротких контрастных реплик. В партии рояля используется формула из двух шестнадцатых и восьмой, которая ранее была в партии тромбонов; главная тема претерпевает существенные изменения. Автор признается, что пытался здесь сохранить лишь самые общие принципы изложения главной темы.

Каденция очень масштабна, по своей структуре она тяготеет к трехчастности. Особую выразительность ей придает изысканный ритмический профиль, выдвигающий перед исполнителями особо сложные ансамблевые задачи¹⁵. По своему образному строю каденция развивает традиции перкуссионных фортепианных тем Бартока и Прокофьева. Она в полной мере опирается на трактовку рояля как ударного инструмента, а в самом звучании выявляет, с одной стороны, признаки токкатности, а, с другой, влияние джазового фортепиано, где этот инструмент также воспринимается как ударный. Именно в каденции содержится общая, генеральная кульминация всего произведения.

Финальный эпизод концерта трехчастен. Он основан на идее чередования оркестровой плотности в соседних разделах: в крайних преобладает *tutti*, а средний базируется на цепочке фортепианных соло. В этих соло словно суммируются, подытоживаются разные фактурные элементы, на которых строилось все предыдущее развитие фортепианной партии (цц. 38, 40, 43). Отметим и такой важный композиционный прием, как появление главной темы у фортепиано в заключительном разделе в качестве реминисценции, поданной в торжественной, маршевой трактовке (ц. 52).

Таким образом, музыкальная форма *Концерта для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу чрезвычайно свободна. Она основана на сопоставлении контрастных образов — скерцозных, моторных, лирических. Поэтому, как уже было сказано, одним из факторов единства выступает индивидуализация композиционных функций составляющих целое разделов. В результате калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию, скрепленную принципом монотематизма.

¹⁴ Автор считает это собственным изобретением, которое, однако, не обошлось без участия А. Соколовой: ее отец — великолепный литаврист.

¹⁵ Для солиста этот эпизод очень непросто в ритмическом отношении, так как четырехдольный размер воспринимается как трехдольный с акцентом на третьей доле, то есть со смещением сильных и слабых долей. В процессе развития музыкального материала к данному составу (рояль, хай-хет и литавры) подключаются сначала духовые, а затем струнные. В оркестровой фактуре Л. Штирбу использует так называемые оркестровые «пачки», аккорды, а в паузах оркестровой фактуры рельефно звучат реплики литавр.

Другим фактором единства служит повторение главной темы в заключительных тактах сочинения. Произведение воспринимается цельно еще и благодаря повышенной роли ударных инструментов, которые активно присутствуют во всех разделах музыкальной формы, объединяя материал отдельных эпизодов посредством оstinatных ритмических линий и скрепляя тем самым общую композицию концерта.

Форма *Концерта* выявляет признаки жанра рапсодии, о чем говорит свободное чередование разнохарактерных тем и образов, отсутствие жесткой композиционной структуры, некоторая рыхлость структуры. В историко-стилевом аспекте концерт Л. Штирбу вызывает определенные аналогии с триадой концертов-рапсодий А. Хачатуряна, в которых композитор отказывается от циклической формы в пользу нециклической (одночастной) контрастно-составной. Все три концерта, по свидетельству самого А. Хачатуряна, построены как последовательность такого рода: «...вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ» [2, с. 96] .

Таким образом, в *Концерте для фортепиано с оркестром* Л. Штирбу сочетаются традиции романтического концерта (индивидуально трактованная одночастно-циклическая форма, поэдность), концерта XX века (ударная трактовка рояля), с ресурсами легкой музыки и национального фольклора. Оригинальный синтез названных традиций обеспечивает произведению Л. Штирбу качества интонационной яркости, эмоциональной непосредственности, легкости слушательского восприятия и, вместе с тем, стимулирует расширение кругозора исполнителей-пианистов, заинтересованных в освоении музыки подобного плана и расширении стилевой панорамы национального фортепианно-концертного репертуара.

Библиографические ссылки

1. МАНАФОВА, М. *Ударные инструменты в произведениях Эдисона Денисова* [online]. [citat 12 noiem. 2013]. Disponibil: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2902&level1=main&level2=articles>
2. МАРГАРЯН, Г. *Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром*. [online]. [citat 12 noiem. 2013]. Disponibil: http://rau.am/downloads/Vestnik/1_08/margaryan.pdf

V. Muzica de cameră

IN MEMORIAM ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА: СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

IN MEMORIAM DE VLADIMIR BELEAEV: TRĂSĂTURILE STILISTICE ȘI DE GEN

IN MEMORIAM BY VLADIMIR BELEAEV: STYLE AND GENRE FEATURES

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

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

В данной статье анализируется одно из камерно-инструментальных сочинений отечественных композиторов конца XX века — „In memoriam” Владимира Беляева. Статья нацелена на выявление стилевых и жанровых особенностей в анализируемой пьесе, которая рассматривается с точки зрения сочетания традиционной стилистики с композиторскими техниками поставангарда.

Ключевые слова: современная музыка, стиль, мемориальный жанр, сонористика, ограниченная алеаторика, фактура.

În prezentul articol este analizată una din cele mai reprezentative lucrări instrumentale de cameră ale compozitorilor autohtoni din ultimele decenii ale secolului XX — „In memoriam” de Vladimir Beleaev. Autoarea se axează în special pe relevarea particularităților stilistice și genuistice ale piesei analizate. Opera în cauză este examinată din punct de vedere al îmbinării stilisticii tradiționale cu tehnicile componistice post-avangardiste.

Cuvinte-cheie: muzică contemporană, stil, gen memorial, sonoristică, aleatorică limitată, factură.

In this article the author analyzes one of the chamber instrumental works of the native composers of the end of the 20th century — “In memoriam” by Vladimir Beleaev. The article is devoted to the identification of style and genre features of the analyzed work which are presented from the point of view of combining traditional stylistics with the composition techniques of post-avantgardism.

Keywords: modern music, style, memorial genre, sonoric, limited aleatory, texture.

Одно из лучших сочинений камерно-инструментальной музыки современной Молдовы, композиция В. Беляева¹ *In memoriam* сочинена в 1995 году по заказу ансамбля *Ars poetica*, в исполнении которого она впервые прозвучала на международном фестивале *Zilele muzicii noi* в 1996 году. По составу — это разнотембровый инструментальный ансамбль (септет), включающий флейту, кларнет, фагот, ударные, скрипку, виолончель и фортепиано. Замысел сочинения в процессе работы над ним претерпел значительную метаморфозу. По признанию самого композитора, вначале им владела «чисто музыкальная идея продемонстрировать свои способности в освоении различных техник современной композиции». Однако в этот период в его личной жизни произошло печальное событие — уход из жизни самого близкого и лучшего друга с

¹ Владимир Беляев родился в 1955 г. в селе Киперчень Орхейского района. В 1981 г. — выпускник Института искусств им. Г. Музическу по специальности *Музыковедение*, в 1992 г. — Государственной консерватории им. Г. Музическу по специальности *Композиция*. Автор симфонических, камерно-инструментальных и хоровых сочинений. Лауреат многих композиторских конкурсов за камерные сочинения. В 2000 г. получил звание *Maestru în Artă al Republicii Moldova*. С 1988 г. — член Союза композиторов и музыковедов Молдовы, в 1999–2002 гг. — заместитель председателя Союза композиторов и музыковедов Молдовы. В 2003–2010 гг. — заместитель директора Национального театра оперы и балета [1, с. 32]. С 2012 г. — председатель Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

детских лет. Тогда ему пришла идея посвятить сочинение его памяти. Так возникло название *In memoriam* с подзаголовком *To the Friend's Memory* (*Памяти друга*).

По словам композитора, смена названия отразилась в первую очередь на изменении финального раздела. В результате появилось очень скорбное сочинение, в одночастной композиции которого представлена череда трагических образов-воспоминаний, поданных с большим накалом эмоциональной экспрессии, смысл которой — неутрачиваемая боль. Таким образом, концепция сочинения напрямую соприкасается с проблемой жизни и смерти.

Его архитектура логично воспроизводит динамическую волну, укладываясь в структуру сложной репризной трёхчастной формы с расширенной интродукцией. В интродукции и крайних частях формы композитор опирается на естественный для мемориального жанра медитативный тип драматургии. С его помощью в первом разделе *A* воссоздаётся картина тягостного ожидания конца с робкой надеждой на изменение ситуации к лучшему; в репризном разделе *A₁* — это переживание уже свершившегося трагического факта. В расширенном по масштабам среднем разделе *B* медитативный тип драматургии уступает место конфликтному: здесь память автора фиксирует жуткие моменты агонии дорогого существа. В центральном разделе *B* происходит собственный трёхфазный репризный круг развития *в с в'*. Представим схему архитектуры:

	Интродукция	A	B			A ₁
			в	с	в ₁	
тт.	1–21	22–59	60–81	82–89	90–114	115–153

Память мемориального жанра в первую очередь концентрируется в ритмоформуле траурного марша, в котором выделяется архетип пунктира и повторения басового звука, ассоциирующийся со скорбным шествием. Надо отметить, что басовый тон *b* каждый раз звучит с новым вариантом быстрых репетиций (двухзвучных или трёхзвучных предъёмов), усиливающих значительность происходящего события. Аллюзию траурного марша вызывает также тембровый архетип — фагот в низком регистре (в памяти встаёт тема траурного марша с солирующим фаготом из финала *Четвёртой симфонии* Шостаковича), медленный темп, метр 4/4.

Здесь же, в интродукции, явно обозначены потенции авангардной техники письма, раскрывающие себя в полную силу в процессе последующего развития материала. К ним относится тотальная диссонантность монолога фагота, звукоряд которого включает все двенадцать хроматических тонов с центром притяжения к звуку *b*, нагруженного тоникальностью. Нервно-пульсирующие «вздрагивания» передаются композитором в сонорных формах *россыпей* из мелкоритмических групп звуков с широкими интервальными скачками либо *точек-уколов*. Сонористически подана и мелодическая линия тягостного ожидания (тт. 13–16), построенная на свободном повторении и варьировании интонаций в узкообъёмном диапазоне уменьшённой кварты *cis-f*. Упомянем также сложные ритмические внутритактовые группировки, разнообразную и быструю смену способов звукоизвлечения: легато, лёгкие и тяжёлые «вдалбливающие» стаккато, акцентные протяжённые звуки, мультифоника в тт. 12 и 16.

Материал первого раздела *A* (тт. 22–59) вовлекает в атмосферу необычайно тревожного напряжения, рождённого ощущениями страха, отчаяния, горестного ожидания. В этой медленной сонорной медитации (четверть = 40) задействован весь тембровый состав септета, но в целом фактура прозрачна и дискретна. В основе процесса развития выделяются четыре звуковых параметра экспрессии:

- 1) Пуантилистические одиночные звуковые точки, разбросанные в разных регистрах духовых и струнных (тт. 22–26). При этом способы звукоизвлечения точек-уколов различны: в партии флейты, например, композитор применяет приём под названием *slap* (ноты, отмеченные сверху крестиком, исполняются сухим звуком, имитирующим постукивание

по корпусу инструмента). Кларнету и фаготу поручены острые и лёгкие стаккато; у скрипки и виолончели — приёмы пиццикато и портаменто.

- 2) Вибрирующие звучания, генетически связанные с репетициями-предъёмами одного звука в интродукции фагота, получают сквозное развитие в многочисленных тембро-ритмических, интонационных и регистровых вариантах. Так, в партиях литавр, бонго, цилиндрического барабана и фортепиано (в субконтроктаве) они сохраняют аллюзии на ритмоформулу траурного марша. Словно имитируя нервную дрожь, они трансформируются в многообразные репетиции одного звука в высоком, звенящем регистре фортепиано, колокольчиков либо в репетиции и трели между терцовыми звуками в партии флейты (тт. 36, 40–41).
- 3) Протяжённые сонорные пятна-кластеры у фортепиано (т. 27) и вибратона (т. 34).
- 4) Вкрапление легатных мелодических фраз. Вначале они звучат в параллельном или противоположно направленном двухголосии флейты и кларнета, скрипки и виолончели, а в эпизоде на 6/16 (тт. 49–58) уплотняются в неточный пятиголосный канон деревянных духовых и струнных. Начавшись на *p*, данный полифонический блок постепенно достигает динамики *f*, вливаясь в алеаторически-сонорное *облако* в т. 59, выполняя функцию мощного предъикта к следующему разделу **B**.

Центральный раздел **B** резко контрастирует с предыдущим материалом. Здесь происходит острый образно-драматургический перепад от медитативности к конфликтности. В целом центральный раздел воспринимается как «тёмная фреска», в которой композитору удалось запечатлеть процесс агонии своего друга. Авторское воображение зафиксировало не только изобразительные моменты гаснущего физиологического состояния, но психологический конфликт — трагическую несовместимость жажды жизни до последних мгновений с неизбежностью смерти. Резко меняется темп (четверть = 80), динамический уровень (*ff*), усложняется пространственно-временная организация ансамблевого многоголосия.

С самого начала раздела **B** наряду с сонорными формами важную роль приобретают приёмы ограниченной алеаторики. Подобный сонорно-алеаторический пласт, открывающий раздел, сразу вводит в атмосферу накалённой экспрессии (тт. 60–66). Его составляют три разнотембровые фактурные линии:

- 1) акцентное *martellato* шестнадцатых в партии фортепиано, сформированное в алеаторическое двухголосное движение двух хроматических модусов;
- 2) «судорожные» репетиции шестнадцатых у барабана;
- 3) вибрирующий органнй пункт у виолончели на тоне *d* большой октавы (ремарка *senza vibrato*).

Для следующей обширной фазы развития (тт. 66–81) характерно значительное уплотнение фактуры звукового пространства благодаря введению нового пласта из трёх мелодических линий у фортепиано, кларнета и фагота. Собственно мелодический рисунок представляет собой круговращение шестнадцатых в узком диапазоне уменьшённой кварты. В объединении трёх линий композитор обратился к современной форме полифонического письма, а именно к сращиванию канонической техники и «вариантно-гетерофонного сложения» (определение Т. Франтовой) [2, с. 122]. Параллельное развитие первого фактурного пласта — остинатного вибрата виолончели и двухголосного движения у фортепиано — приводит к полипластовой полифонии. В этой фазе обращает на себя внимание также трансформация материала фортепианной партии: алеаторический тип движения сменился на изоритмический, основу которого составляет модус из четырёх звуков в объёме увеличенной кварты. Помимо континуальных пластов, сильный эффект приобретает дискретный пласт, составленный из чередования коротких интонационных формул (от двух до пяти звуков), словно имитирующих вскрики, всхлипы, вздрагивания. Их разнообразие подчёркивается контрастами тембров, ритмических формул, способов звукоизвлечения, а общность — акцентированием динамики *f* на фоне *p* в других голосах и *ff* на фоне *mp*. Например, в т. 69 — это

инкрустация мультифоник у скрипки с ремаркой *con tutta forza*; в т. 70 — стук бонго; в т. 71 — мультифоники виолончели, в т. 77 — ритмический всплеск вибратона, и почти в каждом такте — изломанные акцентные «выкрики» деревянных духовых.

Разрежённость и прозрачность фактуры на протяжении тактов 81–89 дают основание считать этот материал средним эпизодом в трёхчастной структуре центрального раздела **B** (**b** – **c** – **b₁**). В нём отсутствует континуальный фактурный пласт в партиях фортепиано и виолончели. Однако, состояние агонии не только не прекращается, но даже динамизируется, поскольку на первое место выходит дискретный пласт: акцентные врезки звуковых россыпей и пучков учащаются, выстраиваясь в диагональные переключки всех тембров, включая фортепиано.

С т. 90 вступает реприза раздела **B**. Её начало (тт. 90–92) обозначено точным повторением материала, которым открывался раздел (тт. 60–65). Имеется в виду сонорно-алеаторическая полоса у фортепиано, барабана и виолончели. На её фоне разворачиваются звуковые «события», воплощающие последний этап агонии. Дискретный пласт из предыдущих частей **b** и **c**, означавший отдельные приметы конца — сонорные формы коротких звуковых точек, уколов, репетиций, россыпей, пучков, вздрагиваний, — получает необратимое развитие. Композитор нашёл для крещендирования процесса изобретательные фактурно-полифонические приёмы. Поначалу переключки коротких интонаций-пучков распространялись веерно или диагонально, затем начался активный процесс их контрапунктических наложений, который привёл к кульминации в тт. 102–103. В её основе лежит приём так называемой *мнимой полифонии*, «когда контрапунктическая техника письма не предусматривает слышимого полифонического результата» [2, с. 71]. Зона кульминации представляет собой густой конденсат из семи контрастных линий, асинхронных не только ритмически, но и метрически: в партиях деревянных духовых, виолончели и фортепиано указан размер 4/4, у скрипки и бонго — 3/4. Таким образом возникает эффект сгущённого сонорного *облака*, который характерен обычно для оркестровой микрополифонии.

Посткульминационная зона (тт. 104–114) с точки зрения техники письма — это мастерское растворение сонорного облака на отдельные прерывистые точки-линии, которые путём увеличения и продления паузирования угасают окончательно. В образном плане они воспринимаются как последние искорки жизни, прекратившиеся с последним вздохом. Момент ухода из жизни (т. 114) запечатлён в протяжном звучании на **p** высокого флажолета виолончели, оканчивающегося вместе со всхлипом шестнадцатых у вибратона.

В разделе **A'**, синтезирующем репризу с кодой, возвращается аллюзия на траурное шествие. Основные его признаки такие же, как в интродукции и разделе **A**: медленный темп (четверть = 60), характерные ритмоформулы в партиях фортепиано, барабана, литавр и, конечно, семантически траурный тембр фагота. Никакого катарсиса, а только ноющая боль, которая слышится в непрерывном диссонирующем двухголосном шелесте шестнадцатых на **pp** в партиях скрипки и виолончели.

Подводя итоги анализа, подчеркнём, что это пронзительное по силе экспрессии сочинение выделяется своими жанрово-стилевыми особенностями, среди которых:

1. Обращение к мемориальному жанру со скрытой программностью, созданному в русле камерно-инструментальных композиций (септет).
2. Сочетание поставангардной техники письма (приёмы ограниченной алеаторики, сонористики, сложные ладовые, ритмические и полифонические комплексы) с традиционными лексемами траурного марша, позволяющее отнести композицию *In memoriam* В. Беляева к смешанному стилю.

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004.

**БОЛЬШОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ С УЧАСТИЕМ
ФОРТЕПИАНО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ**ANSAMBLU DE CAMERĂ CU PARTICIPAREA PIANULUI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
DIN REPUBLICA MOLDOVA: IDENTIFICAREA PROBLEMEICHAMBER ENSEMBLE WITH PIANO IN COMPOSITION CREATION
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA: PROBLEM IDENTIFICATION**ИРИНА ПЛЕШКАН,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Настоящая статья И. Плешкан посвящена постановке проблемы в сфере изучения большого камерного ансамбля с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова. Автор хронологически систематизирует сочинения данного жанра в молдавской музыке (по десятилетиям), формулирует такие важные научные проблемы, как трактовка нормативной и ненормативной структуры ансамбля, стилевые аспекты, роль фортепиано и т.п.

Ключевые слова: большой камерный ансамбль с участием фортепиано, композиторское творчество Республики Молдова, стилевые аспекты, исполнение, роль фортепиано.

Articolul de față semnat de Irina Pleșcan este dedicat stabilirii problemelor de cercetare ce țin de genul de ansamblu cameral cu participarea pianului în creația componistică autohtonă. Autoarea sistematizează cronologic (după decenii) toate creațiile ce aparțin genului vizat, formulează cele mai importante probleme științifice cum ar fi: tratarea componentelor normative și a celei nenormative a ansamblului cameral, aspectul stilistic, rolul pianului etc.

Cuvinte-cheie: ansamblu cameral cu participarea pianului, creația componistică din Republica Moldova, aspecte stilistice, interpretare, rolul pianului.

The present article, written by Irina Pleșcan, is dedicated to the identification of research problems concerning the chamber ensemble with piano in the composition creation in the Republic of Moldova. The author systematizes chronologically all the pieces of this genre by decades, formulates some of the most important scientific problems such as normative and non-normative ensemble stuff treatment, stylistic aspects, the role of the piano etc.

Keywords: chamber ensemble with piano, composition creation in the Republic of Moldova, aspects of stylistics, interpretation, the role of the piano.

В системе жанров музыкального искусства важное место отводится камерной музыке. Как отмечает И. Польская, «камерная музыка имманентно обладает неповторимыми, присущими только ей характерными эстетическими особенностями, детерминированными спецификой ее исторического происхождения, пространственного, социального, коммуникативно-психологического, темброво-акустического функционирования» [1, с. 47].

Камерно-инструментальный ансамбль — один из старейших жанров современного музыкального искусства, имеющий богатую историю. Он ярко представлен в творчестве европейских и русских композиторов разных эпох, национальных школ и композиторских стилей — от европейского барокко до современной музыки.

При всем разнообразии инструментальных составов в камерной музыке, на первом месте находится камерно-инструментальный ансамбль *с участием фортепиано*. Как утверждает Л. Царегородцева, «существующий термин «камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано» в практике музыкантского общения имеет вербальный эквивалент — «фортепианный камерно-инструментальный ансамбль». Это обобщающее определение подразумевает,

что ансамблевый состав, помимо струнных, духовых и ударных (в различных их комбинациях), включает в себя фортепиано в качестве обязательного «центрального» инструмента» [2].

Формирование жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано можно отнести к первой половине XVIII века, когда партия фортепиано впервые получила самостоятельное мелодическое значение в трио Й. Гайдна и В. Моцарта. В музыкальных творениях Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена фортепиано отводится роль ведущего инструмента. Монументальность и оркестровая мощь рояля обнаруживается в камерных ансамблях И. Брамса, П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке.

Разнообразие и объем репертуара в жанре камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано, созданного к настоящему времени в музыке профессиональной европейской традиции, свидетельствует об устойчивом внимании к этому жанру многих поколений композиторов. Не обошли своим вниманием эту сферу музыкального творчества и композиторы Республики Молдова, по-своему ассимилируя как национальную специфику музыкального мышления, так и традиции европейской музыкальной культуры. Среди авторов камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано — Евгений Кока, Леонид Гуров, Василий Загорский, Марк Копытман, Соломон Лобель, Семен Лунгул, Александр Муляр, Георгий Няга, Валерий Поляков, Дмитрий Киценко, Геннадий Чобану, Ливиу Штирбу, Мариан Стырча и многие другие.

Назовем некоторые образцы жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано, изложенные в порядке их написания и отражающие особенности становления молдавской композиторской школы. Все эти сочинения созданы на протяжении довольно длительного исторического периода, хронологические рамки которого ограничены 30-ми годами XX–10-ми годами XXI века.

Итак, за это время к жанру камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано обращались: Шт. Няга, написавший в годы учебы, в 1927–1931 годах, *Фортепианный квинтет Си-бемоль мажор*; Н. Пономаренко, автор *Фортепианного трио в трех частях соль минор*, созданного в 1948 году; М. Фишман, перу которого принадлежит *Трио на молдавские темы для фортепиано, скрипки и виолончели*; З. Ткач, написавшая в 1961 году, в период обучения композиции, одночастное *Фортепианное трио*.

В 1970-е годы были созданы *Фортепианный квинтет В. Верховлы, 1970*; *Концерт для струнных, фортепиано и литавр, 1970*, и *Фортепианное трио С. Бузилэ, 1971*; *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано В. Биткина, 1971*; *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано А. Сокирянского, 1971*; *Фортепианное трио В. Сырохватова, 1972*; *Трио для фортепиано скрипки и кларнета Г. Няги, 1976*; *Сказки кодр для струнного квартета, фортепиано и ударных инструментов В. Сливинского, 1978*.

1980-е годы отмечены появлением таких сочинений, как *Квартет для 2-х скрипок, фортепиано и контрабаса Г. Чобану, 1981*; *Вариации для альты, бас-кларнета и фортепиано В. Чолака, 1983*; *Квартет для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги, 1984*; *Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского, 1984*.

В 1990-е годы появляются опусы композиторов молодого поколения, среди которых работы М. Стырчи — автора *Фортепианного трио, 1990*, *Трио для саксофона, виолончели и фортепиано, 1991*, *Трио для скрипки, контрабаса и фортепиано, 1994*. В 1992 году были созданы *Трио для скрипки, контрабаса и фортепиано Г. Чобану* и *Трио для виолончели, контрабаса и фортепиано В. Дони*. В этот же период появляются сочинения признанных мэтров отечественной композиторской школы: *Трио для кларнета, валторны и фортепиано О. Негруцы, 1993*, *Из еврейского фольклора: 4 пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано (Băj-gelă; Șar; Gas-nign; Lobn mir zix ibărbătn), 1995*, и *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, 1996*, З. Ткач. К этому

списку примыкают два сочинения Г. Кузьминой 1990-х годов: *Трио для гобоя, скрипки и фортепиано, написанное в 1994 году*, и *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано*, год создания — 1997.

В нынешнем веке интерес композиторов к жанру большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано сохраняется. Об этом свидетельствуют такие опусы последнего десятилетия, как *Трио на еврейские народные темы* З. Ткач, написанное в 2001 году; сочинения *Ино I* и *Ино II* для скрипки, виолончели и фортепиано В. Ротару, созданные в 2003 и 2004 годах соответственно; *Фортепианное трио* О. Негруцы, 2005. Б. Дубоссарский также является автором двух *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано*, созданных по мотивам оперетт классика еврейского театра Аврума Гольдфадена. Это *Парафраз на темы оперетты А. Гольдфадена Колдунья*, написанная в 2001 году, и *Фантазия для фортепиано, скрипки и виолончели* из оперетт А. Гольдфадена *Шмендрик*, *Цвэй Кунилэмл (Два простофили)*, *Ди кенигн Эстэр (Царица Эсфирь)*, *Бар-Кохбэ* и *Шуламис (Суламифь)*, 2003 год.

К первому десятилетию XXI века относятся и многочисленные сочинения для данного жанра композитора Д. Киценко. Это *Молитва* для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, написанная композитором в 2002 году. Первое исполнение этого сочинения состоялось 28 мая 2002 года в рамках XII международного фестиваля *Săptămâna internațională a muzicii noi* в Бухаресте. Исполнителями были: ансамбль *Ars Poetica*, дирижер О. Палымский. В 2004 году композитор пишет *Трио* для флейты, гобоя и фагота, в 3 частях (*1. Praeludium. 2. Intermedius. 3. Cantus*). Первое исполнение этого опуса состоялось 3 марта 2004 года, в рамках XIV международного фестиваля *Премьеры сезона*, в Мемориальном доме-музее Н. В. Лысенко в Киеве. Среди исполнителей были известные украинские музыканты: Б. Стельмашенко, флейта, Н. Виштак, гобой, Ю. Конрад, фагот. В 2005 году Д. Киценко пишет сочинение под названием *Явление* для скрипки, альты, виолончели и фортепиано, первое исполнение которого состоялось 22 апреля 2005 года в Одессе, на XI международном фестивале современного искусства *Два дня и две ночи новой музыки*. Исполнили сочинение участники фортепьянного квартета Самарской филармонии: Ирина Смолякова, скрипка, Николай Варламов, альт, Елена Трохина, виолончель, Николай Теофилов, фортепьяно.

Среди более поздних опусов Д. Киценко — *Ночная музыка* для флейты, гобоя и фортепьяно, 2007; *Цыганский танец* для скрипки, виолончели и фортепьяно, 2011; *Метаморфозы* для флейты, гобоя, кларнета, валторны, фортепьяно, скрипки и виолончели, 2012. Первое исполнение последнего сочинения состоялось 15 марта 2013 года в Майами Бич, Флорида, в рамках XXII Субтропического фестиваля экспериментальной музыки и звукового искусства. Исполнители — участники *Mystery Park Arts Band*: Антея Кечли, флейта, Ким Эверет, гобой, Пол Грин, кларнет, Ллуис Сольдевила, валторна, Милана Стрезева, фортепьяно, Богдан Хрущ, скрипка, Светлана Косаковская, скрипка, Карл Жак, альт, Камерон Коул, виолончель, Роберт Чамбли, дирижер, Карсон Киевман. Одна из последних работ композитора — *Очи черные* для кларнета, виолончели и фортепьяно, написанная в 2013 году.

К сожалению, не удалось установить дату написания некоторых сочинений из-за отсутствия точных данных. Это замечание касается таких опусов, как *Импровизация и Скерцо для флейты, виолончели и фортепиано*, *Пассакалия и Танец для флейты, валторны и фортепиано* А. Люксембурга, а также двух трио В. Лоринова. Первое из них — *Трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Осеннее»*, — в 4-х частях с программными заголовками: *Осенняя прелюдия*, *Элегия*, *Празднество дождя*, *Вечный круг*; а второе — *Трио «Рижское»*, для флейты, скрипки и фортепиано — в 3-х частях (здесь также каждая часть снабжена названиями: *Изумрудный берег Рагоциемса*, *Над Рижским заливом дождь*, *Вечерний бриз*). *Фортепианное трио «Рапсодия»* Л. Штирбу, по-видимому, создано в 1990-е годы. Все эти данные требуют уточнения.

Приведенный нами список демонстрирует разнообразие композиторских имен, инструментальных составов, композиционных структур. Что касается составов, для которых сочиняли молдавские композиторы, с одной стороны, отечественные композиторы выступают продолжателями классических и романтических традиций, с другой — обращаются к менее традиционным сочетаниям инструментов, свойственным современной музыке. Известно, на протяжении трех столетий исторически сложились устойчивые инструментальные составы камерных ансамблей, такие, как солирующий инструмент (струнный или духовой) и фортепиано; фортепианный дуэт (два фортепиано или фортепиано в четыре руки); струнное трио (скрипка, альт и виолончель); фортепианное трио (скрипка, виолончель и фортепиано); струнный квартет (две скрипки, альт и виолончель); фортепианный квартет (скрипка, альт, виолончель и фортепиано); струнный квинтет (альт или виолончель и струнный квартет); фортепианный квинтет (фортепиано и струнный квартет).

В самом общем плане все эти типы камерных ансамблей с участием фортепиано относятся к так называемым *нормативным составам*. Наряду с ними, большое распространение, особенно в музыке XX века, получили так называемые «*ненормативные*» составы, т. е. различные виды ансамблей фортепиано с духовыми, струнными и ударными. Начало этой традиции было положено еще в эпоху классицизма, подтверждением чему служит сочинение Бетховена *Трио для фортепиано, кларнета и виолончели*, ор. 11.

В композиторском творчестве Республики Молдова первая группа фортепианных камерно-инструментальных ансамблей (*нормативные составы*) представлена сочинениями Шт. Няги, М. Фишмана, З. Ткач, В. Сырохвотова, С. Бузилэ, В. Ротару, в то время, как опусы Г. Чобану, Д. Киценко, М. Стырчи, В. Дони и др. тяготеют к менее традиционным комбинациям инструментов. Можно сказать, что нормативные составы главенствовали в камерной музыке с участием фортепиано до 1980-х годов, затем акцент сместился в направлении ненормативных составов. Таким образом, одним из направлений исследования может стать изучение особенностей трактовки композиторами Молдовы нормативных сочетаний инструментов, а также анализ отбора инструментария под воздействием композиторского замысла, выразительных технических ресурсов инструментов и др. причин.

Даже беглый взгляд на приведенный выше перечень сочинений дает основание утверждать, что еще одной проблемой, требующей своего изучения, является *стилевое разнообразие сочинений данного жанра*. Так, Л. Штирбу в своем творчестве тяготеет к синтезу академической музыки с рок-музыкой и фольклором, в сочинениях О. Негруцы наблюдается синтез академической традиции с элементами джазовой музыки, а опусы В. Ротару индивидуально претворяют жанрово-стилевые особенности молдавского фольклора. В сочинениях Д. Киценко сильны необарочные тенденции, а в сочинениях Г. Чобану наблюдается использование современных техник композиции.

Другой важной проблемой настоящего исследования может стать трактовка участников ансамбля, роль фортепиано, т.е. *исполнительские аспекты* данного жанра. Известно, что одной из существенных черт жанровой поэтики фортепианного камерно-инструментального ансамбля является интеграция выразительных возможностей различных инструментов, т. к. последний представлен сочетанием фортепиано с одним или несколькими инструментальными партнерами. Комплекс выразительных средств жанра камерно-инструментального ансамбля характеризуется его многосоставностью (дуэт, трио, квартет и т.д.), диапазоном выразительных средств инструментов-ансамблистов, гибкостью воспроизведения музыкальной ткани в исполнительском процессе.

Поистине неисчерпаемые возможности в воплощении музыкальных образов открывает дифференциация партий инструментального ансамбля, позволяющая воплотить все оттенки человеческих эмоций. В соотношении партий ансамбля на первый план выходит широко

трактуемый *принцип диалогичности* инструментального, тембрового, жанрового, стилевого начал. Использование композиторских приемов также раскрывает потенциал камерно-инструментального вида творчества.

Большой интерес вызывает изучение специфики инструментально-тембровых решений, определяющихся выбором состава инструментов, выявление спектра диалогичности участников ансамбля. В контексте взаимодействий инструментов, их тембровых характеристик, всего арсенала технических и выразительных приемов струнных, духовых, ударных инструментов в разных сочетаниях, обусловленных авторским замыслом, нельзя не отметить основополагающей роли фортепиано. По словам исследователя, «в произведениях для фортепианных камерных ансамблей отмечается функциональная «гегемония» фортепиано, вытекающая из его потенциальных возможностей, вследствие чего нередко именно партия фортепиано оказывается наиболее развитым, насыщенным и многосложным компонентом партитуры. Поэтому совершенно естественной оказывается и режиссирующая роль этого инструмента — он направляет и «цементирует» все происходящее в данном произведении, являясь его стержнем и каркасом» [2].

Действительно, интегрирующая природа фортепиано в большом фортепианном ансамбле ставит *проблему изучения фортепианной партии*, ее соотношения с остальными инструментальными ресурсами, характер их взаимодействия. Безусловно, в этом «клубке» проблем важное место отводится исполнительской трактовке фортепиано в сочинениях камерного жанра, созданных композиторами Молдовы. Подобная проблематика в молдавской науке никогда не формулировалась, к сожалению, нам не удалось найти работ, которые бы изучали фортепианные партии камерных ансамблей молдавских авторов.

Суммируя изложенное выше, следует подчеркнуть, что данный «срез» композиторского наследия предоставляет исследователям разнообразный, богатый и плодотворный материал для изучения, без исследования которого картина эволюции национальной композиторской школы в XX веке была бы неполной.

Библиографические ссылки

1. ПОЛЬСКАЯ, И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001.
2. ЦАРЕГОРОДЦЕВА, Л. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано* [online]: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02: защ. 2005, Тамбов. В: disserCat - электронная библиотека диссертаций. [citat 12 noiem. 2013]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zhanra-bolshogo-kamerno-instrumentalnogo-ansamblya-s-uchastiem-fortepiano>

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE B. DUBOSARSCHI:
SPECIFICUL ACOMPANIAMENTULUI PIANISTIC**SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSARSCHI:
PIANO ACCOMPANIMENT SPECIFIC FEATURES**VERA STOLEARCIUC,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul în cauză este dedicat analizei partidei pianului din Sonata pentru vioară și pian semnată de Boris Dubosarschi. În acest articol va fi investigat raportul „vioară-pian”, vor fi elaborate niște recomandări de ordin interpretativ și pedagogic.

Cuvinte-cheie: sonata, vioară, acompaniament, interpretare, raportul vioară-pian.

The present article is dedicated to the analysis of the piano part of the Sonata for violin and piano written by composer Boris Dubosarschi. Here have been reviewed the specific features of the piano part in the above mentioned Sonata, the „violin-piano” correlation, and the author has elaborated some interpretation and pedagogic recommendations.

Keywords: sonata, violin, accompaniment, interpretation, violin-piano correlation.

Sonata pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi a fost compusă pe parcursul anilor 1989–1990 [1, p. 129]. Este un exemplu relevant al muzicii pentru vioară semnat de compozitor. Fiind însuși violonist, Dubosarschi cunoaște la perfecție posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. Premiera *Sonatei* a avut loc la Chișinău, iar primii interpreți au fost violonista Natalia Ceaicovschi și pianistul Gheorghe Peremitin [1]. Această creație este una din cele mai reprezentative și importante lucrări camerale ale compozitorului, solicitată atât în practica concertistică din Republica Moldova, cât și în procesul didactic la catedra *Instrumente cu coarde* a AMTAP. Ne vom axa pe analiza specificului partidei pianului în *Sonata pentru vioară și pian* semnată de B. Dubosarschi, pe abordarea procedeelelor pe care le folosește compozitorul, pe studierea specificului interpretării lor, și, nu în ultimul rând, pe elaborarea unor recomandări de ordin interpretativ și pedagogic.

Genul de sonată are un rol important în creația lui B. Dubosarschi: pe parcursul carierei sale componistice el a scris două sonate pentru pian (respectiv în 1971 și 1982), *Sonata pentru violoncel solo* a fost finisată în 1973, iar *Sonata pentru vioară solo* — în 1979. În lista creațiilor compozitorului putem găsi și lucrări scrise în genul de sonată pentru componente interpretative mai puțin tradiționale. Este vorba de *Sonata pentru clarinet și violoncel* intitulată *Preludii*, 1983, *Sonata pentru oboi și pian*, 1985, *Sonata-baladă pentru violă și pian*, 1987.

Sonata pentru vioară și pian se bazează pe structura tradițională tripartită, dar cu raportul tempourilor destul de individualizat (*lento – moderato – lento*), care se deosebește de structura tradițională *moderato – lento – moderato*. O altă trăsătură specifică caracteristică acestei sonate este procedeul *attacca*, utilizat între mișcările ciclului, care creează o formă pleneră, integră.

Prima parte a *Sonatei* se bazează pe unele intonații incipiente care pot fi numite lait-intonații ale ciclului întreg. Diferite tratări ale acestei intonații le putem găsi în partea a doua scrisă într-o formă de fugă sau la sfârșitul părții finale a sonatei de la sunetul *do*. Ele trebuie să fie analizate de membrii ansamblului în procesul de pregătire și interpretare a *Sonatei*, pentru a reda mai adecvat dezvoltarea discursului muzical.

În ceea ce privește raportul „vioară–pian”, în partea întâi el se realizează în mod tradițional: acompaniamentul acordic destul de cromatizat susține melodia viorii. Acordurile pianului trebuie să fie interpretate foarte moale, la *ppp*, ca o îmbinare a două straturi sonore în diferite registre ale pianului. Factura acompaniamentului pianistic cere o interpretare foarte severă, cu accentuarea sunetelor superioare în cadrul acordurilor care se interpretează cu degetele cinci, pe de o parte, și sunetelor inferioare, pe de altă parte, creând astfel un efect stereofonic bine pronunțat.

Sub aspect structural prima parte se construiește pe baza variațiunilor baroce de tip *ostinato*. Arhitectonica părții este alcătuită din trei faze diferite, iar punctul culminant al părții întregi se află în variațiunea a VII-ea.

În factura pianistică a primei variațiuni se contopesc stratul inferior, figurile formate din triolete în stratul de mijloc și acordurile mai scurte organizate în pătrimi în stratul superior. Hemiola din partida pianului, bazată pe îmbinarea figurilor binare și ternare, cere o interpretare foarte strictă din punct de vedere al ritmului, iar vocea de mijloc trebuie să fie subliniată atât acustic, cât și prin procedee ce țin de articulație. Aici poate fi recomandat procedeul *legato*. Este important conștientizarea faptului, că în partida viorii se repetă desenul ritmic care anterior era plasat în partida pianului. Ambii muzicieni trebuie să interpreteze această secțiune foarte sever, identic, asigurând astfel o unitate interpretativă a acestei variațiuni.

Raportul „vioară–pian” în cadrul variațiunii a doua pare mai puțin tradițional: atât în partida viorii, cât și partida pianului este plasat un material factual, lipsit de o linie melodică bine conturată, prin aceasta variațiunea dată se tratează ca un contrast în comparație cea precedentă. În cadrul acestei variațiuni se întărește rolul pianului.

În apogeul acestei variațiuni este important să ascuți foarte bine violonistul: pentru pianist se recomandă o interpretare mai puțin accentuată a liniei de mijloc, subliniind funcția solistică a materialului tematic. În timp ce tema se păstrează în partida pianului, la vioară se expune un material muzical lipsit de tematism bine pronunțat. Din punct de vedere al hașurii, interpretarea pianistică trebuie să fie apropiată de hașurile viorii, spre exemplu, pe sunetele *do – re-bemol – si-bemol – do*, imitând astfel procedeul *portamento*. Acest fragment se interpretează fără *legato*, *diminuendo*.

Linia melodică a variațiunii a patra (m. 45) se expune în partida viorii mai calm, drept dovadă servesc indicațiile compozitorului *piano, dolce*. Materialul tematic ce aparține viorii se află în prim-plan: pianul cuprinde un diapazon destul de vast — de la sunetul *fa* al octavei mari, până la sunetul *fa* al octavei a doua. Aici un rol important capătă calitatea sunetului, articulație. În cadrul măsurii 6/4 trebuie de subliniat fiecare timp al metrului, iar îmbinarea timpurilor la ambele instrumente trebuie să fie interpretată foarte strict. În variațiunea a cincea (începând cu m. 52) intonația de terță mică *fa – la-bemol* în partida pianului ne reamintește leit-intonația creației întregi despre care era vorba mai sus.

Variațiunea a șasea (începând cu m. 58) este susținută de creșterea dinamicii, de la *p* până la *f, ff, sfz*. Linia basului se expune în octava mare, iar în partida viorii se interpretează o temă patetică, realizată cu note duble. *Variațiunea a șaptea* (din m. 64) se construiește pe baza unor figuri *ostinato*, repetițiilor sextoletelor, procedeele polifonice. În m. 66–68 în partida pianului se expun acordurile, pe sunetul *mi-bemol* care sună ca niște clopote.

O altă sarcină destul de importantă constă în interpretarea alternărilor septimelor, care prezintă o anumită problemă sub aspectul tehnic. În acest context putem recomanda interpretarea

acestor septime cu degetele 5, cu sunetul mai fin în vocea superioară, pe sunetele *mi-dublu-bemol* – *re-bemol* (degetul trebuie să fie utilizat foarte aproape de claviatură). *Variațiunea a opta* are funcția de codă, repetând leitintonajie a întregii creații. Este vorba de alternarea sunetelor *do-la*, iar sub aspectul ritmic se expune o augmentare a temei în partida pianului și extinderea diapazonului — de la sunetul *la* al octavei mici până la sunetul *do-diez* al octavei întâi. Concluzionând aspectele expresive și structurale ale părții I, subliniem necesitatea păstrării unui mod emotiv integru și a unui tempou constant.

Partea a doua a *Sonatei* este scrisă în forma polifonică cea mai complexă — *fuga*. Includerea genului de fugă în calitate de parte mediană a ciclului prezintă un procedeu mai puțin tipic pentru genul de sonată instrumentală autohtonă, evidențiind astfel un concept ideatic individualizat. Subiectul fugii se expune inițial în partida viorii, în m. 88–93, iar răspunsul real sună în tonalitatea dominantei (m. 94–99) în partida pianului. Sarcina destul de importantă a pianistului în cadrul acestei părți este imitarea cât mai apropiată a stilului interpretativ violonistic de către pian. Spre exemplu, hașura *staccato* trebuie să fie interpretată mai de grabă ca *pizzicato*, în stil jazistic. *Staccato* se cântă foarte acut, iar sunetele sunt legate câte două (cum ar fi pe *do* – *do-bemol*). Notele îmbinate în așa mod trebuie să fie interpretate egal, fără prescurtarea celui de-al doilea sunet (această greșeală este destul de tipică pentru mai mulți interpreți).

Al doilea compartiment al fugii începe de la cifra 17, unde se schimbă măsura 5/4, iar motivul inițial al viorii în partida pianului este susținut de acordurile disonante cu indicația autorului *Furioso* (cifra 18). Menționăm în paranteze caracterul materialului muzical, care seamănă foarte mult cu tema incipientă a *Concertului pentru violoncel* al lui D. Șostakovici.

În cadrul măsurii formate din 5/4 un rol important capătă timpul tare al măsurii, acesta trebuie să fie accentuat indirect — nu fizic, acustic, dar mai de grabă pe plan mental. Doar prin acest procedeu se realizează o organizare metroritmică corectă a părții a treia a ciclului. Sunetele în ambele mâini trebuie să fie interpretate unit, egal, ca o linie integră. Încheierea fugii este plasată în m. 207 (remarca autorului *Tempo primo*), iar coda părții se bazează pe pasajele pline de virtuozitate în partida violei, în stilul *moto perpetuo*.

Partea a treia a ciclului începe cu acorduri de tip coral, care sună ca niște clopote, iar în partida viorii apare o melodie tandră, gîngășă (remarca autorului *dolce*). Acest monolog sună ca o reacție a compozitorului, ca un rezumat al discursului muzical precedent. Partea finală a ciclului este compusă în forma tripartită complexă, a cărei parte mediană se bazează pe dezvoltarea variativă. Diapazonul viorii se extinde la maxim — de la sunetul *sol* al octavei mici până la sunetul *sol* al octavei a treia. Coda părții finale corespunde cifrei 27, m. 285 (remarca autorului *morendo al fine*) cu dinamicul extrem de încet: *pp* la pian, *ppp* la vioară. În partida viorii se folosește procedeu *pizzicato*, iar întreaga creație se încheie cu intonația incipientă a *Sonatei do – mi-bemol – do*.

Analiza *Sonatei pentru vioară și pian* de Boris Dubosarschi relevă, că această creație are o valoare atât artistică, cât și didactică. În procesul de studiere a acestei lucrări importante pentru creația cameral-instrumentală autohtonă, studenții și profesorii de la catedrele *Instrumente cu coarde* se confruntă cu diferite dificultăți tehnice, estetice, interpretative. Printre ele merită să fie menționate îmbinarea diferitor desene ritmice (hemiola), interpretarea desenelor ritmice sincopate, care cer de la soliști o disciplină ritmică aparte, un simț adevărat al ansamblului. O importanță deosebită capătă *touché*-ul pianistic, imitarea hașurii violonistice, mai ales, *pizzicato*, *détaché*, și alte procedee.

O atenție sporită merită și diferite remarci făcute de compozitor, care ne oferă niște indicații clare în ceea ce privește conceptul ideatic al creației muzicale date. Studiarea și interpretarea *Sonatei pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi contribuie la dezvoltarea muzicalității studenților, la obținerea unor aptitudini în interpretarea muzicii secolului XX, realizând astfel o sarcină primordială a procesului instructiv-didactic și anume — pregătirea adevăraților profesioniști în domeniul artei muzicale. După cum afirmă O. Vlaicu, „profunzimea imaginilor sonatei, dramatismul și dialectica gândirii muzicale, ... servesc drept dovadă pentru a considera *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi ca una din cele mai de seamă exemple ale genului în cauză în creația componistică autohtonă” [2, p. 130].

Generalizând cele expuse anterior, afirmăm că *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi are un rol important în procesul instructiv-didactic la catedra *Instrumente cu coarde*. Grație trăsăturilor sale tehnice și expresive, această creație contribuie considerabil la formarea aptitudinilor interpretative, la dezvoltarea gândirii muzicale, la perfectarea calităților ansamblistice ale interpreților.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Chișinău: Grafema Libris, 2011.

VI. Muzica pentru pian

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN SONATA PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE PIANO SONATA BY GHEORGHE NEAGA

VICTORIA MELNIC,

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

NATALIA CHICIUC,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul este axat pe examinarea aspectelor tradiționale și inovative în Sonata pentru pian compusă în anul 1979 de compozitorul chișinăuian Gheorghe Neaga. Sonata reprezintă o construcție monopartită impunătoare în care deslușim cu ușurință patru compartimente contrastante ce pot fi asociate cu părțile unui ciclu de sonată tradițional. Contrastul dintre secțiuni se manifestă în caracterul muzicii, în atmosfera sugerată, în aspectele ideatice completate și de mijloacele de expresie printre care un rol deosebit revine principiilor polifonice. Totodată tehnica contrapunctică alături de legăturile intonative între diferite compartimente ale formei contribuie la integritatea compoziției. În această Sonată Gheorghe Neaga reușește să impresioneze prin realizarea unei simbioze a diverselor elemente devenite caracteristice muzicii universale seculare, dar și fenomenului muzical al secolului XX.

Cuvinte-cheie: inovații, monociclu, principii polifonice, sonata pentru pian, tehnică contrapunctică, tradiții.

The article is focused on examining the traditional and innovative aspects in the Sonata for Piano written in 1979 by the Moldovan composer Gheorghe Neaga. The Sonata is an impressive one-part construction where we can easily distinguish four contrasting sections that can be associated with four parts of a traditional sonata cycle. The contrast between the sections is manifested in the character of music, in the suggested atmosphere completed with conceptual aspects and means of expression including a special role of polyphonic principles. At the same time the contrapuntal technique with intonative links between different sections of the form contribute to the integrity of the composition. In this Sonata Gheorghe Neaga succeeds to impress by creating a symbiosis of different elements that became characteristic of universal secular music, and the musical phenomenon of the twentieth century.

Keywords: contrapuntal technique, innovations, piano sonata, monocycle, polyphonic principles, traditions.

Unica *Sonată pentru pian* de Gheorghe Neaga este o lucrare de o remarcabilă maturitate artistică, datând din perioada în care autorul a atins un înalt grad de profesionalism și a acumulat o bogată experiență în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Creația a fost compusă în anul 1979, an în care lui Gheorghe Neaga i se conferă titlul onorific de Maestru în Artă, în acest fel fiind apreciat aportul compozitorului în dezvoltarea artei muzicale naționale. *Sonata* ar putea fi percepută ca un caleidoscop de imagini, uneori savante, alteori inspirate din folclor, însă toate realizate cu o fantezie nestăvilită, apelând la multiple mijloace de expresie muzicală și de dramaturgie, unele proeminente, iar altele putând fi identificate doar în urma unei analize minuțioase. În ansamblu, toate mijloacele utilizate contribuie la conturarea unui caracter

impetuos, intens, care alternează cu unele momente meditative, de contemplare. Succederea lor întruchipează suita etapelor din viața umană, fiecare diferită, reflectând diverse probleme și contradicții de ordin spiritual, dar totodată reunite într-o evoluție continuă ce tinde spre ideal și spre surmontarea tuturor greutăților și spre soluționarea tuturor conflictelor de ordin intern și extern. Discursul muzical impresionează ascultătorul prin această serie de reflecții artistice originale, organizate într-un șir de reprezentări și viziuni profunde asupra umanului.

Sonata pentru pian se evidențiază în contextul sonatelor compozitorului (care a mai semnat și două sonate pentru vioară și pian) prin structura sa monopartită, raportându-se prin aceasta la creația componistică din secolul XX, perioadă în care atipicitatea structurilor arhitectonice devine caracteristică.

În esența sa, genul de sonată este unul ciclic, părțile componente reflectând diverse laturi ale existenței umane. Sensul termenului de „sonată”, cunoscut încă din secolele XIII–XIV, a evoluat de-a lungul istoriei muzicii, indicând o diversitate de fenomene muzicale. Inițial, după cum se știe, acesta se folosea pentru a denumi orice tip de muzică interpretată de instrumente (spre deosebire de *cantata* destinată interpretării vocale). Perioada clasică a fost decisivă pentru dezvoltarea acestei forme muzicale. La început au fost compuse sonate în două părți, apoi a urmat structura din trei părți, cea care predomină. Cu timpul, tot mai multe lucrări de gen sunt realizate în patru părți, în succesiunea *Lent – Repede – Lent – Repede*, procedeu preluat din tradițiile arhitectonice ale cvartetelor de coarde și simfoniilor. Către începutul secolului XIX termenul de „sonată” este folosit în sensul unei creații destinate sălii de concert. Unii dintre compozitori urmează forma clasică iar alții suprimă granițele acesteia. Secolul XX se prezintă ca o continuare a procesului început anterior. Astfel, termenul de „sonată” este perceput într-un mod mult mai liber, oferind totodată soluții sintactice și de semantică absolut originale, adeseori revenindu-se la definiția inițială de „piesă instrumentală”, cu structuri imprecise.

„Arta sonatei contemporane prosperă în condițiile existenței unor contrarii în aparență ineluctabile. Intrând în opoziție cu tot ceea ce se află în afara ei, metatipologia sonatei nu zăgăzuieste nicidecum bogatul și atât de edificator flux al informației artistice și tehnologice. Sonata reclamă o nouă substanțialitate a gândirilor muzicale, o nouă pregnanță a tipurilor și dominantelor de caracter, simplificări constructive care să o ferească de intrări în amestec, de stridențe virulente și conjunctural subliniate” [1, p. 265]. În acest sens, poate fi menționată și forma monopartită, la care recurge de-a lungul ultimului secol tot mai mulți autori. Aceștia ignoră, mai mult sau mai puțin, conotațiile tradiționale ale termenului *monopartit* ce indică, de regulă, o singură secțiune, unitară din punct de vedere tonal și tematic. Simplificările subliniate de muzicologul și compozitorul român Wilhelm Georg Berger urmăresc de fapt „accentuarea marilor linii de forță, ai mediateței în planul expresiei, actualizarea unor laturi care țin de intriga piesei, de problematica discursului muzical, de dramaturgia sonoră” [1, p. 265]. Astfel, de cele mai multe ori, în cadrul unei singure părți pot fi găsite expuneri și tratări de tematism prin mijloace relativ tradiționale ce tind să ofere un contur, dar și un conținut cu valoare științifică, filosofică, estetică, etc. toate devenite tipice artei contemporane. Printre compozitorii autohtoni, autori de sonate monopartite pot fi consemnați Solomon Lobel — *Sonata pentru pian* (1948), Alexei Stârcea — *Sonata-poem pentru violoncel și pian* (1956), Vasile Zagorschi — *Sonata-fantezie pentru clarinet și pian* (1975) Vladimir Rotaru — *Sonata-improvizație pentru pian* (1991), Zlata Tkaci — *Sonata pentru clarinet solo nr.2* (1995) și Gheorghe Neaga, a cărui *Sonată pentru pian* reprezintă obiectul de studiu al articolului de față.

După cum s-a menționat deja, structura arhitectonică a lucrării este una monopartită, compusă din patru compartimente, având la bază mai multe imagini contrastante, însă înrudite oarecum între ele, întruchipând diferite tipuri de caracter și discurs muzical, redând scene de activitate sau momente contemplative care pot fi reprezentate schematic în felul următor:

A	B	C	D (A¹)
1–84	85–137	138–187	188–221

Primul compartiment **A** este dominat de un caracter energetic, activ, impus de profilul ritmico-melodic al temei inițiale și de tempo-ul *Allegro con spirito*, limbajul cromatizat și sonoritățile preponderent disonante conferindu-i, totodată, și o alură dramatică. Forma acestui compartiment pare a fi una liberă cu elemente de repriză:

A										
a	b	c	a₁	d	e	d₁	e₁	c₁+b_v	a₂	punte
3+3+3	3+3+5	4+4	2+2	4+3	3+3+2	4	3+3+3	3+3	4+3+5½	5½
1–9	10–20	21–28	29–32	33–39	40–47	48–51	52–60	61–66	67–78	79–84

Construcția fiecărei secțiuni în parte este deosebită, compozitorul demonstrând o tehnică componistică elevată, bazată pe principiile contrapunctice. Secțiunea inițială (**a**) a compartimentului **A** comportă forma unei perioade din trei propoziții de structură repetată, fiecare conținând câte trei măsuri grupate după principiul polifonic „temă” și „interludiu”. Alcătuită din două măsuri, „tema” este constituită din două fraze, expuse de la înălțimi diferite — *do* și *sol#*, având o structură intervalică *quasi* identică: prima debutează cu terța mare și se încheie cu septimă mică, iar cea secundă — cu terța mică și se finalizează cu cvintă micșorată urmată de un salt la nona mică ascendentă (pe parcurs vor putea fi identificate și alte variante ale acestei structuri: terța mică în debut, septimă mică la sfârșit; terță mică la început, septimă micșorată la sfârșit; nona finală ascendentă poate deveni secundă, etc.); pot fi observate și diverse variante ale structurii interioare a succesiunii intervalelor). Cele două fraze ale temei alcătuiesc un șir din 12 sunete asemănător unei serii, însă modificările intervalice ulterioare și modalitatea de elaborare a discursului muzical sunt departe de principiile serialismului.

În debut tema este expusă în partida mâinii drepte, timp în care în cea a mâinii stângi se profilează acorduri arpegiate construite pe cvarte. După un scurt interludiu bazat pe motivul inițial, tema este reluată, însă partidele celor două mâini se modifică după principiul contrapunctului dublu, formând așa numita armonie mobil-verticală (termenul lui S. Skrebkov). A treia propoziție, după cum se poate observa din exemplul de mai jos, realizează o sinteză între „temă” și „interludiu”. Ex. 1:



Cele trei propoziții sunt, de fapt, trei variante diferite ale aceleiași „teme” urmate de „interludiu”. Încă două variante ale „temei” vor suna în repriza comprimată a compartimentului **A** (**a**₁, măsurile 29–32), aici lipsind „interludiile”, însă fiind adăugat un nou contrapunct melodic din care ulterior va proveni tema compartimentului **B**.

Ultima măsură din prima perioadă este totodată și o punte către următoarea secțiune a compartimentului **A – b**. Împărțită la rândul ei în trei propoziții (3+3+5 măsuri), aceasta pare să reprezinte o idee muzicală relativ nouă, însă oarecum înrudită cu **a**, care suportă o dezvoltare continuă, mai ales din punct de vedere al intensității sunetului — *p* și *crescendo* către un eventual *sfz* la începutul următoarei secțiuni (**c**). Și aici autorul recurge la principiul contrapunctului dublu, pe de o parte, și la cel variantic, pe de alta. Astfel, compozitorul redă un dialog în care cele două linii melodice participante sunt concomitent și *proposta* și *risposta*.

Ex. 2:



Sub egida metrului de 3/8, ambele elemente tematice sunt constituite din salturi și prezintă un înalt grad de cromatizare. Primul dintre ele este alcătuit din trei optimi, care formează intervale de cvarte, cvinte și secunde. Cel de-al doilea element construit din șaisprezecimi impulsionează discursul. Mișcarea cromatică descendentă formată din ultimele patru sunete ale acestuia provine direct din tema din debutul compartimentului **A** (**a**).

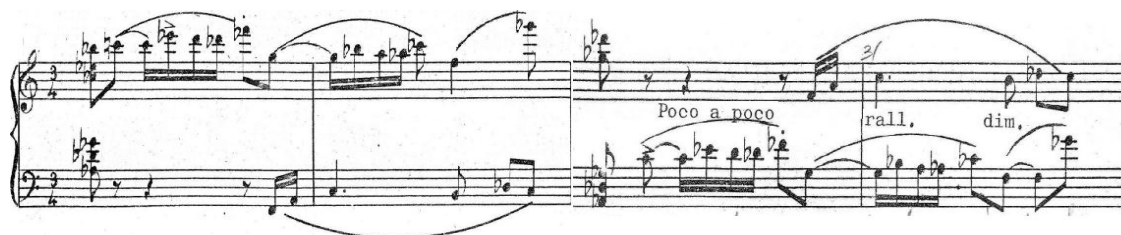
Ultima propoziție din **b** reprezintă o nouă variantă de îmbinare a celor două elemente tematice. Aici principiul contrapunctului dublu este înlocuit cu o dezvoltare ritmică a primului element tematic pe fundalul repetării ostinato a variantei modificate a celui de-al doilea, obținându-se o îmbinare de mișcare statică (repetarea ostinato a aceleiași figuri întreruptă de scurte pauze în partida mâinii drepte) și dinamică (evoluția neîntreruptă a liniei melodice în partida mâinii stângi).

Dacă conținuturile tematice precedente au fost în mare tratate conform principiul de contrapunct dublu, în secțiunea **c** este abordat și cel de canon. Astfel, opt măsuri ale secțiunii sunt împărțite în două propoziții, prima dintre care conține două trasări canonice ale elementului tematic ce-și are rădăcinile în tema din debutul compartimentului **A**. Ex. 3:



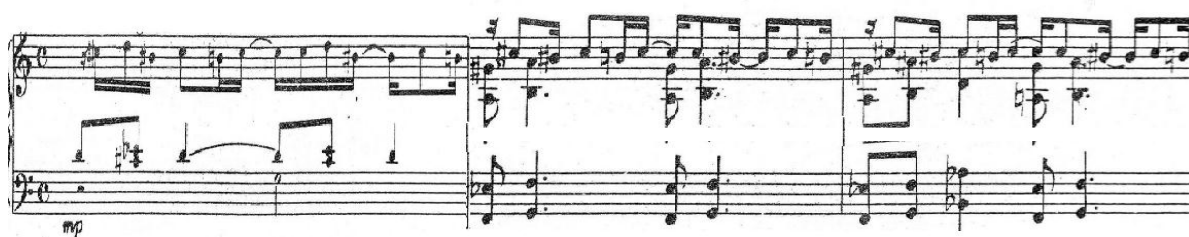
A doua propoziție pornește de la același element tematic ca și prima, într-o nouă variantă, în care tema este prezentată în lărgire. Și în această secțiune (c) se observă utilizarea principiului contrapunctului dublu și al celui variantic, ambele însoțite de expunerea canonică.

Cele patru măsuri cu funcție de repriză care urmează conțin două trasări identice a temei inițiale din a. Ex. 4:

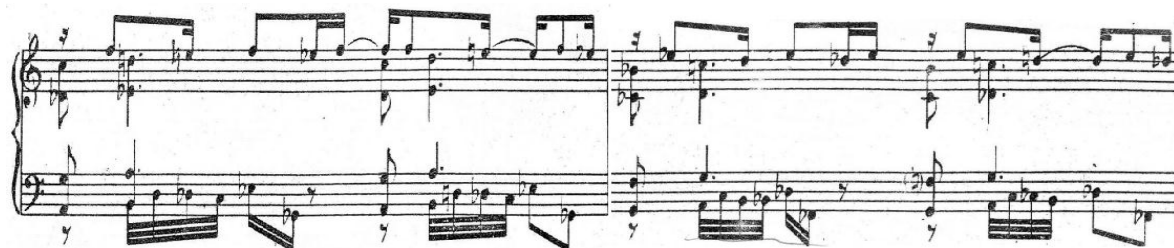


Schimbarea de tempo și de măsură (*meno mosso*, patru pătrimi) anunță apariția unei noi idei tematice (d) cu un caracter mai liric, realizat prin mișcare pe trepte alăturate și desfășurare preponderent orizontală a discursului sub indicațiile dinamice de *mp* și *mf*, având la bază rotația. Această idee este realizată în forma unei perioade asimetriche din două propoziții cu aproximativ același conținut tematic expus de la înălțimi diferite. Lipsa de dinamism a liniei melodice este compensată de către autor prin formulele ritmice abordate, aflate în permanentă modificare. Aceleași procedee sunt întâlnite în partida mâinii stângi, al cărei conținut se extinde mai târziu și în cea a mâinii drepte, diferite fiind sunetele în jurul cărora se produce mișcarea cromatică.

Ex. 5:



Deși tratarea tematică pare a se încadra inițial într-o factură omofono-armonică, se observă apoi că în fiecare măsură, parcursiv, compozitorul Gheorghe Neaga utilizează și elemente polifonice. Astfel, în următoarele măsuri se evidențiază trei linii melodice. Celor două prezente în prima propoziție li se alătură și leitmotivul modificat prin diminuare din începutul *Sonatei*. Ex. 6:



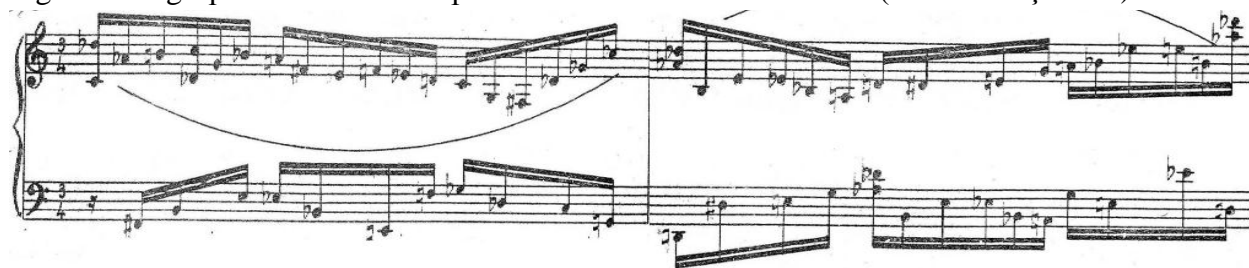
Următoarele trei secțiuni — e-d₁-e₁ — pot fi tratate ca variante ale lui d, întrucât conțin aceeași mișcare cromatică în jurul unui sunet. Deși la prima vedere tematismul din e pare diferit față de cel din d, la o analiză mai atentă se observă, într-o altă structură intervalică, aceeași

figură ritmică și același principiu de rotație. Totodată, autorul adaugă la cele trei linii de desfășurare melodică o pedală, care comportă un rol important în conturarea planului tonal. Pedala este una diatonică în pofida cromatismului influent și sugerează tonicile modurilor *F* (în *e*) și *A* (în *e*₁). Întrucât din cadrul lor lipsesc terțele, care ar avea rolul de fixare a înclinației modale — major sau minor, compozitorul conduce întreg arsenalul de consunări către un înalt nivel al ambiguității sonore. Odată cu această tindere către culminație, din punct de vedere ideatic și din cel al imaginii puse în valoare, autorul exprimă o stare euforică a protagoniștilor jocului. Nu pot trece neobservate în secțiunea *d*₁ intonațiile modificate ale temei din *a*, care contrapuntează cu materialul tematic de bază al compartimentului și nu pot fi trecute cu vederea numeroasele procedee contrapunctice utilizate de autor: contrapunctarea contrastantă, canonul (măsurile 46–47 și 58–59), contrapunctul dublu (măsurile 48–52) ș.a.

Ultimele două secțiuni — *c+b* și *a*₂ — reprezintă, după cum s-a menționat și anterior, o repriză inversată intens modificată. Prima dintre ele — *c+b*, — deși durează doar 6 măsuri (câte trei din *c* și din *b*), se impune anume prin înaltul nivel de cromatizare a conținutului tematic și de utilizare a intervalelor preponderent disonante. Principiul tehnicii de canon utilizat în *c* este înlocuit cu cel al imitației simple. Astfel, în prima măsură are loc cvadrupla expunere a elementului inițial constituit din cvarte perfecte. Celelalte măsuri cuprind trasări uniformizate ritmic și modificate melodic ale aceluiași element. Ex. 7 (a se vedea și ex. 3):



Tematismul din *b* poate fi recunoscut doar grație mișcării uniforme cu șaisprezecimi prin intervale de secunde și cvarte. Se observă și prezența principiului contrapunctului dublu în organizarea grupurilor ritmice din partidele celor două mâini. Ex. 8 (a se vedea și ex. 2):



Ultima secțiune *a*₂ — readuce în prim plan tema din debutul *Sonatei* într-o formă ușor recognoscibilă. Inițial, aceasta pare să fie expusă identic, doar partidele celor două mâini fiind inversate. Însă, după prima trasare, compozitorul Gheorghe Neaga recurge la elaborarea motivică și la secvențare, cele două motive în integritate sau doar unele elemente ale lor fiind transpuse la varii înălțimi în diferite registre. Vizual și auditiv, autorul atrage atenția prin alternarea metrului, care se schimbă aproape în fiecare măsură, fiind însoțit de indicația *poco a poco accelerando e crescendo*.

Puntea către următorul compartiment îmbină elemente din diferite secțiuni ale lui *A*. În primele două măsuri se regăsesc mișcarea pe trepte cromatizate alăturate în jurul unui sunet și

formulele ritmice respective iar în următoarele patru — mișcarea pe intervale de cvartă din **c** și motivele tematice din **a**.

După cele menționate anterior, succesiunea secțiunilor din compartimentul **A** generează o formă liberă cu elemente de repriză, însă după o analiză minuțioasă pot fi relevate și unele trăsături ale formei de sonată fără tratare cu repriza inversată și puternic modificată. Astfel, se obține următoarea schemă:

	GP	GS	Gs	Gp	
Planul tematic	a b c a₁	d e	d₁ e₁	c₁+b_v a₂	punte
Repere tonale	c	cis as	c c	c	

Absența tratării este compensată într-o anumită măsură prin structura interioară specifică a tuturor secțiunilor despre care s-a relatat mai sus.

Compartimentul **B** este anticipat de un septacord mărit în cea de-a doua răsturnare a sa. Odată cu *Tempo I* și indicația *f*, întregul compartiment pare să aibă un conținut absolut nou care se impune prin caracterul folcloric destul de pregnant, îmbinat, însă, cu gândirea savantă a compozitorului, drept dovadă servind analiza tuturor elementelor tematice și a mijloacelor de expresie muzicală utilizate de autor. Acest fapt se evidențiază și prin folosirea elementelor polifonice.

Structura arhitectonică a compartimentului **B** este una tripartită cu repriză comprimată, fiecare parte componentă fiind constituită la rândul ei din câteva secțiuni:

B		
f	a₃	f^l
f + f₁+f₂ + f₃	a_{3,1}+ a_{3,2}+a_{3,3}+a_{3,4}	f₄
85–91–99–105	111–116–120–125	129

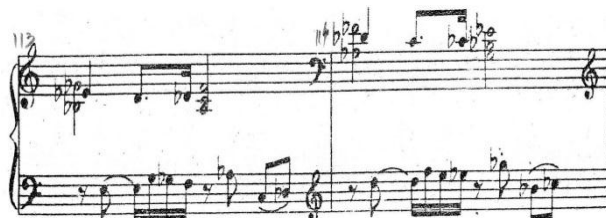
Deși contrastant cu discursul precedent, din punct de vedere tematic **B** se bazează pe elemente derivate din tematismul compartimentelor anterioare. Astfel, tema inițială cu tentă folclorică prin mișcarea ascendentă pe sunetele trisonului *sol–si–re* poate fi ușor dedusă din contrapunctul melodic din a doua propoziție din secțiunea **c** a compartimentului **A**, având unele asemănări și cu canonul din secțiunea **e**. Ex. 9 (a se vedea și ex. 3, 4):



Principiul de contrapunct dublu se manifestă prin preluarea în următoarea măsură a conținutului unei măsuri cu inversarea planurilor sonore, uneori identic, alteori cu modificări mai mult sau mai puțin evidente. Reluarea neconținută a elementului tematic de bază ba la o mână, ba la alta, figura ritmică rămânând mereu neschimbată, creează impresia unui ostinato ritmic, însă fără senzația staticului, deoarece tema sună mereu în diferite registre, de la varii sunete, în diverse variante intervalice. Astfel poate fi semnalată prezența unei forme variantice cu elemente de ostinato (care cuprinde secțiunile **f**, **f₁**, **f₂** și **f₃**). Alături de caracterul folcloric despre care s-a menționat mai sus nu poate fi trecut cu vederea nici prezența celui de *toccată*, întrucât,

întâmplător sau nu, ambele conlucrează în acest caz pentru crearea unei atmosfere de joc bătut, a cărui protagoniști sunt flăcăii ieșiți la horă în bătătura satului.

Secțiunea mediană din **B** readuce elementele tematice din debutul *Sonatei* (**a**), astfel apărând posibilitatea deducerii unui convențional Refren în cadrul unui principiu de tratare arhitectonică de Rondo. Ex. 10:



Repriza compartimentului **B** — f_4 este una dinamizată și comprimată: conține doar opt măsuri față de cele 26 inițiale și continuă, de fapt, șirul variantelor întrerupt de dezvoltarea temei din secțiunea **a**. Ex. 11:



Aceasta ar fi ultima încercare, cea mai tensionată, pentru dansatori, ultimele lor bătăi de picior apăsate în bătătura de pământ a satului și așezări în pirostrie în vâltoarea muzicii, până la căderea într-o stare letargică la care compozitorul face aluzie prin intermediul compartimentului **C**. După o scurtă punte în care sunt indicate *Con liberta*, *ff*, *f*, *decrescendo* și pedala, iar conținutul sonor apare sub o formă arpeggiată, *Andante*, *mp* și scrierea care urmează oferă o primă impresie asupra caracterului, care este unul absolut contrastant cu cel din secțiunile anterioare. Conținutul liric relatează despre momente meditative și de profundă cugetare, creând o atmosferă ce se află în opoziție cu cea de joc a compartimentului **B**, dar și cu energia dramatică a compartimentului **A**. Și din punct de vedere al conținutului tematic autorul propune un element absolut nou expus într-o factură polifonizată care, la o primă vedere, pare să fie simultan și o melodie cu acompaniament. Abia mai târziu, după careva încercări de tratare tematică, Gheorghe Neaga recurge la una din temele anterioare, și anume la cea a secțiunii **c** din compartimentul **A**.

Structura arhitectonică a compartimentului **C** este una sextapartită, toate secțiunile fiind înrudite între ele prin intermediul utilizării de către autor a principiului variantic. Așadar, al patrulea compartiment al *Sonatei* este format din șase variante.

C

g	g ₁	g ₂	g ₃	g ₄	g ₅
138	145	153	162	170	181

Noul tablou și totodată noul aspect ideatic este prezentat de prima secțiune. Cele șapte măsuri au la bază pedala sincopată a acordului *do#-mi-si-fa#* care poate fi explicat fie ca un septacord cu cvartă în loc de cvintă, fie ca răsturnarea a patra a acordului de cvinte *mi-si-fa#-do#*, pe fundalul căruia se desfășoară o linie melodică sinuoasă. Încorporată în factură, aceasta este construită preponderent din sunete cu durate lungi, desfășurarea lentă a căroră redă o stare

de interiorizare și meditație profundă ce contrastează cu atmosfera energetică ce a dominat discursul anterior. Ex. 12:



Următoarele variante acumulează treptat tensiune și dramatism. În g_1 tema este reluată identic, cu excepția ultimului sunet — *sol* — transpus cu o octavă mai sus, fiind modificată doar poziția acordului cu funcție de pedală: partidele celor două mâini se schimbă cu locul conform principiului de contrapunct dublu. În ambele variante, pe alocuri, apar în mod subit consunări arpeggiate ale sunetelor acordului ostinat (într-o altă poziție) în registrele extreme ale pianului. A treia variantă evidențiază tema care sună foarte clar la bas, fiind detașată de cealaltă componentă a facturii — acordul ostinat redus de data aceasta la câteva intervale: cvinta perfectă, septima mica și septima mare. Ostinato rămâne doar figura ritmică sincopată. Ex. 13:



În varianta a patra tema este reîncorporată în factură. Acordul sincopat se transformă într-o figură ritmico-melodică. Mai mult, în partida mâinii drepte prinde contur un element melodic complementar ce comportă un caracter derivat din temă. Ultimele două variante aduc o dinamizare a discursului prin apariția unor elemente facturale, ritmice și tematice relativ noi, compozitorul apelând din nou la principiul contrapunctului dublu.

Cel din urmă compartiment al formei $D (A^1)$ are un caracter sintetic, aici făcându-se auzite elementele din compartimentele precedente ale formei. Discursul debutează pe fundalul pedalei figurate preluate din C , care însă, într-un tempo rapid imprimă sonorității un caracter cu totul diferit: dacă în ultimele trei variante din C , prin desfășurarea lentă și calmă această pedală insufla asociații cu genul de *nocturnă*, aici tempoul *Allegro con brio* și repetările cadențate ale aceluiași motiv generează caracterul de *toccată*. Aproape instantaneu este auzită și tema din debutul *Sonatei*, asociată cu tematismul nou al ultimului compartiment al formei. Ex. 14:



Astfel, are loc revenirea parțială a conținutului tematic din debutul *Sonatei*, ceea ce contribuie la crearea unei impresii de repriză dinamizată de tip A^1 , fapt motivat și de prezența în cadrul acesteia a mai multor elemente din compartimentele mediane.

$D (A^1)$

h/a	h/a^1	h/d^2	h/a^3
188–197	198–205	206–211	212–221

În prima secțiune — **h/a**, se observă expunerea temei din **a** în lărgire și folosirea pedalei. Or, pedala constituie un procedeu de bază pentru întreg compartimentul **D** (a se vedea Ex. 30). Același principiu se regăsește și în următoarea secțiune — **h/a**¹, conținutul în întregime fiind transpus cu două octave mai sus, după care, conform principiului contrapunctului dublu, discursurile partidelor celor două mâini sunt inversate. Dacă pentru una dintre partide autorul utilizează o pedală melodică, pentru cealaltă recurge la intervale armonice disonante — nona și septima. Tema inițială a *Sonatei* se regăsește către sfârșitul secțiunii și este expus în forma ei ritmică originală.

Penultima secțiune **h/d**², constituită din elemente de pedală și o mișcare rotativă pe trepte alăturate, asigură un înalt nivel de cromatizare al discursului provenind direct din secțiunea **d**. Conținutul partidelor se extinde în perimetrul a patru portative, acoperind practic întregul registru al instrumentului. Ex. 15:

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ex. 15'. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble clef. The third system shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The fourth system concludes the piece. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'legato'. There are also some performance instructions like 'Ped.' and a star symbol at the end.

Ultima secțiune a compartimentului, dar și a lucrării — **h/a**³ — poate fi apreciată drept epilog al întregului parcurs muzical, constituind un moment de totalizare. Într-un înalt grad de profunzime și cu un ansamblu sonor pătrunzător, autorul îmbină tipul de mișcare ce redă sonoritățile de clopote întâlnit frecvent la Rahmaninov sau la Prokofiev cu câmpuri sonore tipice zgomotului urbanistic, procedeu ce comportă afinități auditive cu unele momente din lucrarea *Pacific 231* de A. Honegger. Astfel, Gheorghe Neaga reușește să impresioneze prin realizarea unei simbioze a diverselor elemente devenite caracteristice muzicii universale seculare, dar și fenomenului muzical al secolului XX.

În concluzie, *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga este un monociclu constituit din patru secțiuni care ar reprezenta cele patru părți tradiționale de *sonată*. Contrastul dintre acestea se rezumă la caracter, atmosferă și aspecte ideatice. Cât despre mijloacele care asigură integritatea construcției, acestea sunt dirijate, în mare, de principiile polifonice, prezente aproape în fiecare măsură a *Sonatei*. În *Sonata pentru pian* se remarcă un stil muzical elaborat de natură simfonică îmbinat cu succes cu tendința de articulare polifonică.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, forma monopartită poate fi analizată și după caracterul succesiunii de secțiuni. Astfel, ca formă de planul doi, poate fi propus și un tipar generalizator, bazat pe parcursul Refrenului (**a**), sugerând manifestarea principiului formal de Rondo:

A	B	C	D (A)
a d d a	f a f	g	h/ a h/d h/ a

În *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga descoperim o îmbinare pe cât de firească pe atât de ingenioasă a tradiției și inovației. Fundamentată solid pe moștenirea clasică a muzicii europene ea prezintă pagini încadrate de legitățile clasice, aprobate pe parcursul secolelor de mai multe

generații de autori, primenite după principii ale tehnicilor componistice noi, propuse de creatorii din secolul XX.

Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga apare ca un argument forte în susținerea opiniei lui Wilhelm Georg Berger care scria: „Cultura sonatei contemporane reprezintă cu totul altceva decât o simplă adeziune la tradiție, la sfera unor tradiții delimitate prin ciclice înscrieri la clasic sau romantic. Jocul razelor ce alunecă peste noi momente nu ascund întărirea unor noi relații formale, a căror diversitate ne apare foarte semnificativă, cu atât mai mult cu cât tehnicile cele mai severe converg către sublinierea deloc crepusculară a diversității în unitate” [1, p. 310].

Referințe bibliografice

1. BERGER, W. G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura muzicală, 1985.

**FORMAREA REPERTORIULUI PIANISTIC NAȚIONAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA
ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI (ANII 1970–2013)**THE CREATION OF THE NATIONAL PIANO REPERTORY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE SECOND HALF OF THE 20th AND THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY (1970–2013)**ELENA GUPALOVA,**lector superior universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți

Autoarea descrie procesul evoluției muzicii moldovenești contemporane pentru pian, asimilarea treptată de către compozitori a diferitelor genuri muzicale, precum și dezvoltarea activității pedagogice, interpretative și editoriale din Republica Moldova în perioada anilor 1970–2013. De asemenea, mai este analizată includerea lucrărilor autohtone pentru pian în repertoriul instructiv și pentru concurs. Autoarea a depistat o anumită corelație între aprobarea pedagogică și concertistică a pieselor pentru pian și publicarea lor ulterioară.

Cuvinte-cheie: culegere de note, publicații pentru pian, repertoriul autohton instructiv, repertoriul pentru concurs, aprobarea pedagogică și concertistică.

The author describes the process of evolution of Moldovan contemporary music for piano, the gradual assimilation by the composers of different styles of music, the evolution of pedagogical, interpretative and editorial activities in the Republic of Moldova during the 1970–2013 period. Special emphasis is laid on the possibility of including piano works of the native composers in the educational and competition repertory. The author traced out a certain correlation between the approval of pedagogical and concert pieces for piano and their later publication.

Keywords: collection of music notes, publications for piano, local instructive repertory, repertory for competition, pedagogic and concert approval.

În arta componistică a **anilor '70 ai secolului XX** s-a manifestat destul de pregnant tendința spre utilizarea unor mijloace de expresie diverse, îndreptate spre atingerea unor scopuri artistice importante. În anii '70 compozitorii au creat lucrări destul de complexe pe plan tehnic și artistic.

Analizând această perioadă, I. Miliutina consemnează: „Cu trecerea timpului, observăm o lărgire a sferei genurilor, apar concepții artistice mai complexe. Unele piese separate sunt încadrate în cicluri de suită; sunt abordate formele monopartite și ciclice ample în lucrările pentru instrumente separate sau ansambluri” [1, p. 193].

Astfel, în 1970, la una din editurile moscovite a fost publicată *Suita pentru pian* din 5 părți de S. Lobel [2], iar în 1975, la tipografia din Chișinău au văzut lumina tiparului încă două lucrări ample de virtuozitate semnate de autori moldoveni: *Sonata-mozaic Aforisme* de S. Lobel [3], și *Mășți* de S. Lungul [4]. La începutul anilor '70 ai secolului trecut aici, de asemenea, a fost editat ciclul pianistic *Șase piese pentru pian* (1971) de A. Mular [5].

O atenție deosebită merită miniaturile pianistice din perioada vizată, întrucât anume în cadrul acestora putem urmări cu pregnanță trăsături modale, ritmice și melodico-intonaționale ale muzicii populare moldovenești. În anul 1971, la una din editurile locale a fost scoasă de sub tipar *Culegerea de lucrări pentru pian* pentru elevii școlilor de muzică (partea a 2-a, pentru elevii claselor V–VII), redactată de T. Voițehovski și A. Dailis [6], — ultima lucrare metodică semnată de cei doi mari profesori. Totodată, V. Govorov¹ a alcătuit și a redactat culegerea de miniaturi pianistice *Muzica moldovenească pentru pian (Opere alese)* [7].

¹ În perioada anilor 1969–1975 el a fost director al Școlii muzicale internat E. Coca.

La mijlocul anilor '70 ai secolului XX, la Institutul de Arte *G. Musicescu* s-au întors — deja în calitate de profesori, — foștii absolvenți ai acestei instituții — S. Covalenco, R. Șeinfeld (din Leningrad) și L. Pancovschi, L. Stratulat (din Moscova). În aceeași perioadă la instituția respectivă, la catedra pian special, s-a mărit considerabil numărul de doritori de a studia pianul, nu doar din contul absolvenților Școlii-internat *E. Coca* și ale Colegiului *Șt. Neaga*, ci și datorită primilor absolvenți ai Colegiilor de muzică din Bălți și Tiraspol. Ministerul culturii din RSSM a mărit substanțial numărul locurilor pentru admiterea la instituțiile de învățământ mediu și superior². Acest fapt a determinat separarea catedrei pian special în două secții: prima era condusă de A. Socovnin, iar cea de-a doua — de T. Voițehovski.

După cum își amintește L. Vaverco, în anii '70 ai secolului trecut, Ministerul Culturii a emis un ordin despre aprobarea concertistică obligatorie a lucrărilor pentru pian ale compozitorilor moldoveni, ceea ce însemna, de fapt, aducerea lor pe scena concertistică și includerea ulterioară a acestora în planul de stat pentru publicare. Iată de ce fiecare lucrare nouă urma să fie interpretată la Congresul Uniunii Compozitorilor și, după posibilitate, să fie introdusă în practica pedagogică și concertistică.

În această perioadă în Moldova au fost publicate trei culegeri muzicale — *Piese pentru pian* — în îngrijirea interpretativă a L. Vaverco, editate în 1971 [8], 1975 [9], 1979 [10].

Totodată, aflându-se în funcția de prorector al Institutului de Arte *G. Musicescu*, L. Axionova a făcut mult pentru valorificarea repertoriului moldovenesc în practica pedagogică. Dumneaei pleda insistent pentru includerea lucrărilor semnate de compozitorii moldoveni în programele fiecărui curs, pentru a fi studiate în mod obligatoriu. Anume L. Axionova a fost inițiatorul acumulării înregistrărilor pe benzi magnetice a noii muzici profesioniste din Moldova, interpretată, la cererea Institutului de Arte *G. Musicescu* (între anii 1984–1993 — Conservatorul Moldovenesc de Stat), de către pedagogii care predau acolo. Aceste înregistrări au constituit, de fapt, baza fondului audio al acestei instituții.

Din anii '70 ai secolului XX, în republică au început să se desfășoare cu regularitate concursuri pentru copii și tineret, sub egida Cabinetului metodic-didactic ce activa pe lângă Ministerul Culturii al Moldovei. Începând cu noiembrie 1976, Uniunea Compozitorilor din Moldova organiza în fiecare an trecerea în revistă a creației tinerilor autori. Tot în acești ani în republică se desfășura un concurs al tinerilor compozitori, prezidat de către Z. Tkaci.

În anii '80 ai secolului XX în Moldova s-a îmbunătățit esențial nivelul artei interpretative. În toate instituțiile profesionale ale republicii specialitatea pian era foarte solicitată, deși numărul locurilor bugetare creștea constant.³

La catedra de Pian special Conservatorului Moldovenesc de Stat în anii '80 ai secolului XX și-au început activitatea pedagogică foștii studenți, ce absolvise doctorantura la Moscova (A. Palei⁴ — elev al E. Revzo; M. Șramco — elev al T. Voițehovski și al lui V. Levinzon; S. Forosteanii — elev al lui S. Covalenco). Trecherile în revistă ale tinerilor compozitori, care devenise deja tradiționale, au contribuit la „descoperirea” pentru publicul larg a tinerilor și talentaților autori Gh. Ciobanu, V. Ciolac, M. Stârcea ș.a.

² L. Vaverco își amintește că planul primirii studenților la anul I, la catedra Pian special la Institutul de Arte în acei ani constituia circa 25 de persoane.

³ Astfel, în perioada anilor 1979–1985 în documentele de arhivă ale Colegiului de Muzică din Chișinău figurează următoarele cifre referitoare la catedra pian special (fără secția fără frecvență): la anul I studiau 44 de studenți; la anul II – 44; la anul III – 43; iar la anul IV – 33 de studenți [15].

⁴ În anul 1984 profesorul A. Palei a câștigat concursul *J. S. Bach* din Germania.

Viața muzical-artistică intensă a republicii era însoțită și de o activitate editorială pe măsură. Repertoriul pianistic era completat în permanență. În anii '80 ai secolului trecut la Moscova au fost editate două culegeri muzicale, alcătuite de pianistul A. Miroșnicov, care predă la Conservatorul Moldovenesc de Stat: *Piese pentru pian ale compozitorilor din Moldova*, în 1980 [11] și *Lucrări pentru pian ale compozitorilor moldoveni*, în 1987 [12].

Un an mai târziu (în 1988) la Chișinău a fost editată culegerea *Piese pentru pian*, redactată de V. Levinzon și S. Covalenco [13]. În același an la Moscova a văzut lumina tiparului culegerea lui S. Lungul *Lucrări pentru pian*, în rubrica „repertoriul pedagogic pentru colegiile de muzică” [14].

În perioada dată în Moldova au fost publicate și creștomățiile muzicale alcătuite de către compozitorii moldoveni P. Rusu (*Piese pentru pian*, 1981) [16] și V. Bitkin (*Piese de jazz pentru pian*, 1986) [17]. Toate lucrările incluse în culegerile sus-numite corespundeau înaltei pregătiri profesionale de care dădeau dovadă tinerii interpreți și pianiștii profesioniști din republică.

La începutul anilor '80 au mai apărut un șir de culegeri pentru copii, alcătuite de Z. Tkaci special pentru tinerii interpreți: *Strop de rouă* (1980) [18], *Curcubeul fermecat* (1981) [19], *Caruselul melodiilor* (1982) [20], *Sârba prieteniei* (1985) [21]. În 1983 și 1984 la Chișinău au fost editate încă două culegeri pentru copii, din aceeași serie (edițiile a 2-a și a 3-a) — *Cântecul frunzei* [22] și *Pe aripi de melodii* [23], în redacția muzicologului L. Țurcanu. În anul 1987 a apărut, la Chișinău, culegerea *Crestomație pentru pian*, în redacția pedagogică a L. Reaboșapca și G. Teseoglu, destinată elevilor claselor I–IV ale școlilor de muzică [24].

Încă două lucrări de autor își fac apariția în anii '80 — *Jocuri moldovenești* (1982) [25] și *Piese pentru pian* (1984) [26] semnate de V. Rotaru, și *Leagăn de mohor* (1988) de Z. Tkaci [27]. Editurile locale au scos de sub tipar și lucrări ample: *25 piese pentru pian* (1982) [28], *Sonata pentru pian* (1983) de A. Mulear [29] și *Sonata pentru pian* de Gh. Neaga (1983) [30].

La începutul anilor '90 arta muzicală a Moldovei a cunoscut schimbări importante, legate de evenimentele social-politice — în special, de apariția pe harta lumii, ca țară independentă, a Republicii Moldova (1991). În același an, Gh. Ciobanu, ce fusese ales anterior cu un an Președinte al Uniunii Compozitorilor și muzicologilor, a devenit întemeietor și organizator al festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, care se desfășoară cu regularitate, deja pe parcursul a 22 ani în Chișinău, oferind posibilitate de a cunoaște lucrările noi ale compozitorilor moldoveni.

Un timp, după inerție, a continuat activitatea editorială în domeniul artei muzical-pedagogice. Astfel, în anul 1990 în Chișinău a fost publicată *Partita* pentru pian de V. Bitkin [31], în anul 1991 — două culegeri de aranjamente și prelucrări folclorice pentru pian de V. Rotaru: *Piese, studii și ansambluri pentru pian* și *Jocuri populare moldovenești* [32]. În anul 1992, pentru prima dată în Moldova, sub îngrijirea G. Teseoglu a fost publicată culegerea de duete pianistice autohtone — *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе* [33]. În același an la Chișinău a ieșit la lumina tiparului *Florilegiu folcloric* — ediție ce conține prelucrări folclorice pentru pian semnate de compozitori moldoveni, alcătuită de S. Pojar [34].

În anii 1993–2000 scade considerabil activitatea editorială muzicală — în această perioadă nu a apărut nici o culegere pentru pian. Acest fapt a fost determinat de împrejurările politice ce s-au creat și schimbările radicale în toate sferile vieții republicii.

Domaniul instruirii muzicale profesionale de asemenea a suferit schimbări serioase. În această perioadă a fost desființat Cabinetul metodico-didactic al Ministerului Culturii. La

începutul anilor '90 în Chișinău a avut loc reorganizarea Școlii speciale de muzică *E. Coca*, care s-a divizat în Liceele de muzică *S. Rahmaninov* și *C. Porumbescu*. Începând cu anul 1992 în capitala Moldovei, în baza acestor două licee a fost inițiat Concursul internațional *E. Coca*, în condițiile căruia este inclusă interpretarea unei piese moldovenești obligatorii. La concurs au participat reprezentanți din cele mai diverse țări: Ucraina, Belarus, Kazahstan, Rusia, România, Bulgaria, China, SUA.

În anii 1994–1997 în Moldova au fost puse temeliiile instruirii artistice postuniversitare: în baza Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a fost deschis un stagiul de calificare științifică superioară, — doctoratul (ulterior, masteratul și doctoratul) pentru specialitățile muzicologie și interpretare ale instituției în cauză. Totodată, și-au intensificat activitatea metodico-instructivă pedagogii autohtoni renumiți — L. Vaverco, V. Levinzon, S. Covalenco, V. Govorov — cât și profesorii din alte țări (SUA, România ș.a.), care au ieșit cu lecții deschise, workshop-uri și alte manifestări ce au avut loc la Chișinău, Bălți, Soroca, Tiraspol și în alte orașe. În iunie 1995, sub egida Ministerului Culturii, în Chișinău a avut loc Festivalul Republican al pedagogilor de muzică.

În anii '90 ai secolului XX arta pianistilor moldoveni a fost înalt apreciată nu doar la Concursul republican *Șt. Neaga*, ci și la cele internaționale — Concursurile *E. Coca*, *C. Flitsch*, *D. Lipatti* ș.a. Tot mai dese au devenit plecările interpreților autohtoni la concursurile și festivalurile tinerilor interpreți în România, Germania, Italia, Bulgaria, Olanda, Franța și în alte țări, unde aceștia au obținut locuri de frunte și diplome de laureat. La toate acele competiții ei trebuiau să prezinte o piesă a unui compozitor autohton.

La începutul secolului XXI, în Republica Moldova s-a restabilit procesul de editare a literaturii muzicale, deși încă nu există o editură muzicală specializată.

În anul 2002 în republică au apărut un șir întreg de culegeri pentru pian: *Piano-Forte. Florilegiu pentru micii pianiști* de Iu. Țibulschi (2002) [35] și *Creații pentru pian* de V. Rotaru (2005) [36]. Relativ nu demult, au fost editate două culegeri ale lui Gh. Ciobanu: *Piese pentru pian* (2004) [37] și *Ciclu din 3 piese pentru pian* (2006) [38], *Sonata-fantezie* de V. Zagorschi sub redacția I. Hatipova (2011) [39].

În anul 2001 în Chișinău a apărut culegerea *Pe aripi de cântec* [40] pentru pianistii începători, bazată pe material muzical folcloric și îngrijit de profesorul I. Stolear. În anul 2006 la editura *Pontos* a fost publicată și lucrarea semnată de același autor — *Răsai, soare!* [41], adresată elevilor claselor primare ale școlilor de muzică (I–IV), în care au fost incluse nu doar aranjamente pentru pian ale melodiilor populare, ci și lucrări originale ale autorilor moldoveni.

În perioadă 2009–2012 anii la aceeași editură au văzut lumina zilei încă cinci culegeri de piese pianistice ale compozitorilor din Republica Moldova sub redacția Irinei Stolear (2009–2010) și Larisa Neaga (2011–2012), cum ar fi *Luci, soare, luci!* [42], *Transcrieri pentru pian* [43], *Zâna viselor* [44], *Dispoziție de primăvară* [45], *Creații polifonice* [46], *Din vremuri străvechi* [47], *Fantezie* [48]. Apariția acestor culegeri a fost un eveniment major în viața muzicală a Republicii Moldova, mai întâi de toate pentru pedagogii de pian, pentru elevii instituțiilor de învățământ muzical de toate nivelele, dar și pentru interpreții de concert.

La începutul secolului XXI, includerea noilor lucrări autohtone în practica pianistică are loc mai ales prin prezentări concertistice și interpretări ale miniaturilor pianistice în cadrul concursurilor. Astfel, lucrările compozitorilor moldoveni deseori pot fi audiate în programele de concert ale lui A. Lăpășcu și Iu. Mahovici. Lucrările lui Gh. Ciobanu au fost prezentate la

concertul său de autor în anul 2004, de către studenții profesorilor L. Vaverco și A. Vardanean; miniaturile lui V. Beleaev — în 2005, de către elevii Liceului republican de muzică C. Porumbescu, iar elevii clasei I. Hatipova au înregistrat noile lucrări ale lui V. Rotaru, pentru fonoteca AMTAP (2003).

În încheierea articolului de față menționăm, că deși edițiile tipărite ale lucrărilor pianistice autohtone pentru pian sunt astăzi mult mai accesibile pentru studiu, în practica pianistică din republică deseori sunt utilizate și manuscrise, cum sunt cele ale lui V. Rotaru, Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Negruța ș.a. Iată de ce noțiunea de repertoriu, de fapt, nu cuprinde doar publicațiile și culegerile editate de-a lungul timpului, întrucât există unele lucrări importante care nu au fost încă publicate.

În general, în cea de-a doua jumătate a secolului trecut au fost create și editate un mare număr de lucrări pianistice din cele mai diverse. În practica pedagogică, însă, au fost incluse doar unele din ele, ce fac parte din anumite categorii și genuri. Menționăm, că unicul criteriu al acceptării în repertoriu a unei lucrări este abordarea artistică a compozitorului în procesul de creație și, ca rezultat, conținutul și adevărata valoare artistică a lucrării. Doar utilizând toate posibilitățile instrumentului, compozitorul poate obține o compoziție de o amploare și strălucire deosebite. Talentul și măiestria compozitorului se manifestă și în selectarea mijloacelor de expresie. În acest context, de o primă importanță pare a fi corespunderea concepției artistice a lucrării și a mijloacelor de expresie muzicală, ce determină și realizarea acestei concepții — sau, cu alte cuvinte, corespunderea conținutului cu forma lucrării. Iată de ce, cele mai remarcabile lucrări ale compozitorilor moldoveni care au fost incluse în repertoriul pianistic didactic reprezentativ se disting prin unitatea elementelor artistice și instructive.

Datorită analizei proceselor artistice de bază ce au loc în Republica Moldova, cercetate în contextul cronologiei evenimentelor istorice și a vieții culturale, a dezvoltării instruirii muzicale, cât și a publicațiilor muzicale în cea de-a doua jumătate a secolului XX, putem concluziona:

- Deși formarea tradițiilor pianismului autohton datează încă din secolul XIX, formarea activă a repertoriului didactic național în republica noastră a început destul de târziu (anii '60 ai secolului XX) și este legată de perfecționarea sistemului de instruire muzicală.

- Procesul de acumulare a materialului repertorial în cauză a atins apogeul în anii '70–'80 ai secolului XX. Pe de o parte, acest fapt a devenit posibil datorită creșterii profesionalismului componistic și pianistic, iar pe de alta — acesta a fost stimulat de frecvența desfășurării concursurilor republicane, unionale și internaționale, unde în calitate de lucrare obligatorie era stipulată a fi o piesă autohtonă. Cabinetul metodico-didactic al Ministerului Culturii a coordonat eforturile îndreptate în această direcție, care au contribuit în mod efectiv la implementarea acestor lucrări în procesul muzical-didactic.

- În perioada dintre anii 1946 și 2006 în republică au fost create și publicate (inclusiv și peste hotare) un mare număr de lucrări pianistice, dar în practica pianistică a intrat doar o anumită parte a lucrărilor din această categorie. Datorită bogatului conținut artistic și oportunităților metodice, acestea rămân a fi actuale în procesul didactic și constituie o parte integrantă a repertoriului de concert și de concurs autohton.

- În cea de-a doua jumătate a secolului XX în republică a apărut necesitatea de a edita nu doar culegeri de autor, ci și culegeri cu aspect metodic (crestomații și materiale didactice) în baza repertoriului autohton — lucrări de concert și didactice, în redacția pedagogilor-pianiști.

Referințe bibliografice

1. МИЛЮТИНА, И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва, 1978, с. 190–212.
2. ЛОБЕЛЬ, С. *Сюита для фортепиано в 5 частях*: концерт. реп. пианиста. Ред. А. Эшпай. Москва: Советский композитор, 1970.
3. LOBEL, S. *Aforisme*: (sonată pentru pian). Red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975. Ed. cu caractere chirilice.
4. LUNGUL, S. *Măști*. Ed. îngr. de L. Vaverco; red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975. Ed. cu caractere chirilice.
5. MULEAR, A. *Șase piese pentru pian*. Red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1971. Ed. cu caractere chirilice.
6. *Сборник фортепианных произведений для учащихя детских музыкальных школ*: (пьесы, сонатины, вариации, этюды, ансамбли). Ч. 2. Для уч-ся 5–7 кл. Сост. и пед. ред. Т. Войцеховская, А. Дайлис. Кишинев: Лумина, 1971.
7. *Muzică moldovenească pentru pian: opere alese*. Alcăt. și ed. îngr. de V. Govorov; red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972. Ed. cu caractere chirilice.
8. *Piese pentru pian*. Alcăt. și ed. îngr. L. Vaverco; red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1971. Ed. cu caractere chirilice.
9. *Piese pentru pian*. Alcăt. și ed. îngr. L. Vaverco; red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea moldovenească, 1975. Ed. cu caractere chirilice.
10. *Piese pentru pian*. Alcăt. și ed. îngr. L. Vaverco; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1979. Ed. cu caractere chirilice.
11. *Произведения молдавских композиторов для фортепиано*: пед. реп. муз. училищ. Сост. А. Мирошников. Москва: Советский композитор, 1987.
12. *Пьесы композиторов Молдавии для фортепиано*. Ред.-сост. А. Мирошников. Москва: Музыка, 1980.
13. *Piese pentru pian*. Alcăt. V. Levinzon și S. Kovalenco; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1988. Ed. cu caractere chirilice.
14. ЛУНГУЛ, С. *Фортепианные произведения*: пед. реп. муз. училищ. Сост. А. Мирошников. Москва: Советский композитор, 1988. Ed. cu caractere chirilice.
15. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățământul muzical din Moldova: (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)*. Red. S. Badrajan. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
16. *Piese pentru pian*. Alcăt. P. Rusu; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1981. Ed. cu caractere chirilice.
17. *Piese de jazz pentru pian*. Alcăt. V. Bitkin. Chișinău: Literatura artistică, 1986. Ed. cu caractere chirilice.
18. *Strop de rouă*: cântece pentru copii. Alcăt. Z. Tkaci și Gr. Vieru; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1980. Ed. cu caractere chirilice.
19. *Curcubeul fermecat*. Alcăt. Z. Tkaci și Gr. Vieru; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1981. Ed. cu caractere chirilice.
20. *Carouselul melodiilor*: piese instrumentale pentru copii. Alcăt. Z. Tkaci; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1982. Ed. cu caractere chirilice.
21. *Sârba prieteniei*: piese instrumentale pentru copii. Alcăt. Z. Tkaci; red. Iu. Țibulschi. Ed. a 4-a. Chișinău: Literatura artistică, 1985. Ed. cu caractere chirilice.
22. *Cântecul frunzei*: piese instrumentale pentru copii. Alcăt. L. Țurcanu; red. Iu. Țibulschi. Ed. a 2-a. Chișinău: Literatura artistică, 1983. Ed. cu caractere chirilice.
23. *Pe aripi de melodii*. Piese instrumentale pentru copii. Alcăt. L. Țurcanu; red. Iu. Țibulschi. Ed. a 3-ea. Chișinău: Literatura artistică, 1984. Ed. cu caractere chirilice.
24. *Crestomație pentru pian* (cl. 1-4 ale șc. de muz.). Ed. îngr. de L. Reaboșapca și G. Teseoglu; red. Z. Tkaci. Chișinău: Lumina, 1987. Ed. cu caractere chirilice.
25. ROTARU, V. *Jocuri moldovenești*: prelucrări pentru pian. Chișinău: Literatura artistică, 1982. Ed. cu caractere chirilice.
26. ROTARU, V. *Piese pentru pian*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1984. Ed. cu caractere chirilice.

27. TKACI, Z. *Leagăn de mohor*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1988. Ed. cu caractere chirilice.
28. MULEAR, A. *25 piese pentru pian*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1982. Ed. cu caractere chirilice.
29. МУЛЯР, А. Соната для фортепиано. В: ДОВГАНЬ, В. *Соната № 2*. МУЛЯР, А. *Соната*. Москва, 1983, с. 27–71.
30. NEAGA, Gh. *Sonată pentru pian*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1983. Ed. cu caractere chirilice.
31. BITKIN, V. *Partita pentru pian*. Chișinău: Literatura artistică, 1990. Ed. cu caractere chirilice.
32. ROTARU, V. *Piese, studii și ansambluri pentru pian*: (melodii populare moldovenești prelucrate pentru pian). Chișinău: Lumina, 1991.
33. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе (din operele compozitorilor moldoveni)*. Alcăt. G. Teseoglu. Chișinău: Lumina, 1992.
34. *Florilegiu folcloric*: prelucrări folclorice pentru pian. Alcăt. S. Pojar; red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Hyperion, 1992.
35. ȚIBULSCHI, Iu. *Piano-Forte. Florilegiu pentru micii pianiști*. Chișinău: Pontos, 2002.
36. ROTARU, V. *Creații pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005.
37. CIOBANU, Gh. *Piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004.
38. CIOBANU, Gh. *Ciclu din 3 piese pentru pian: Paysaje, Ostinato, Rondeau*. Pref. E. Gupalova. Bălți: Univ. de Stat „Alec Russo”, 2006.
39. ZAGORSCHI, V. *Sonata-fantezie* [Соната-фантазия]: pentru pian. Red. I. Hatipova. Chișinău: Grafema-Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-119-2.
40. *Pe aripi de cântec*. Album pentru pianiștii începători. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2001.
41. *Rășai, soare!*: album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică: cl. 1–4. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2006.
42. *Luci, soare, luci!*: piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-075-2.
43. *Transcrieri pentru pian*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-074-5.
44. BELEAEV, V. *Zâna viselor*: piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-073-8.
45. NEGRUȚA, O. *Dispoziție de primăvară*: piese pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-035-6.
46. SĂROHVATOV, V. *Creații polifonice*: pentru pian. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2010. ISBN 979-0-3480-0074-9.
47. *Din vremuri străvechi*. Sel. și îngr. I. Stolear și L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2011. ISBN 978-9975-51-236-7.
48. *Fantezie*. Album de piese și ansambluri pentru pian. Sel. și îngr. L. Neaga. Chișinău: Pontos, 2012. ISBN 978-9975-51-403-3.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА: ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ**CREAȚIILE PENTRU DOUĂ PIANE ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA: O ÎNCERCARE DE CLASIFICARECREATIONS FOR PIANO DUET BY MOLDOVAN COMPOSERS:
EXPERIENCE OF CLASSIFICATION**МАРИНА МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье предпринята попытка классификации репертуара, созданного композиторами Республики Молдова для фортепианного дуэта. В центре внимания автора — произведения, написанные для двух роялей, а также миниатюры, предназначенные для четырехручного исполнения на одном инструменте.

Ключевые слова: пьеса, фортепианный дуэт, ансамбль, миниатюра, жанр.

În articol se propune o încercare de clasificare a repertoriului pentru duetul de pianе creat de compozitorii din Republica Moldova. În centrul atenției autoarei sunt piesele compuse pentru două pianе și miniaturile scrise pentru interpretarea la un singur instrument la patru mâini.

Cuvînte-cheie: piesă, două pianе, ansamblu, miniatură, gen.

The author of the present article for the first time gives the repertoire classification of works for piano duet created by Moldovan composers. The author's attention is focused on pieces composed for two pianos and miniatures written for playing duets on one instrument.

Keywords: piece, piano duet, ensemble, miniature, genre.

Для того чтобы охарактеризовать наиболее показательные особенности развития фортепианно-дуэтного жанра в Республике Молдова, а также воссоздать наиболее полную картину, отражающую сферу композиторских интересов в данной области, целесообразно классифицировать весь отечественный репертуар для двух фортепиано, используя следующие, наиболее существенные, на наш взгляд, критерии:

- по степени оригинальности произведений;
- по количеству инструментов в исполнительском составе;
- с точки зрения хронологии;
- по жанровой принадлежности;
- по социальной функции.

Исходя из первого классификационного принципа, учитывающего степень *оригинальности произведений*, все наследие, созданное молдавскими композиторами в области фортепианного дуэта, можно подразделить на две большие группы:

- а) сочинения, изначально написанные для фортепианного дуэта;
- б) переложения произведений, первоначально предназначавшихся для других исполнительских составов.

Первую группу образуют произведения, преимущественно программные, отличающиеся художественной значимостью и оригинальностью. Этих произведений сравнительно немного. Это такие опусы как: *Dies Irae* В. Беляева¹, диптих *Посвящение кишиневской филармонической публике*

¹ Анализ данного сочинения представлен в статье М. Мамалыга и С. Циркуновой [1].

Г. Чобану², фантазия *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Concertino* Е. Мамота. Помимо этого, к данной группе можно отнести и *Рансодию для двух фортепиано, скрипки и ударных* В. Загорского — единственный пример в молдавской музыке, где ансамбль двух фортепиано сочетается с тембрами других инструментов. Стоит отметить, что в этом сочинении трактовка функции двух роялей является не совсем традиционной. В данном случае на первый план выдвигается сольное звучание скрипки, дополненное своеобразным темброво-динамическим и ритмическим фоном, воссоздаваемым разнообразием ударных инструментов, в ансамбле с которыми рояль выступает как их разновидность.

Вторую группу, образованную разного рода переложениями, в основном составляют обработки народной песенно-танцевальной музыки, а также отрывки из оперных или симфонических произведений молдавских авторов. Среди них — *Bătrânească* Д. Гершфельда в переложении А. Дайлиса, *Флуераш* С. Златова в переложении Т. Войцеховской, *Бессарабка* Шт. Няги в обработке А. Дайлиса, *Жок* в обработке Н. Пономаренко и Т. Войцеховской, *Молдавская народная песня* в обработке Н. Пономаренко³. Как примеры переложений отдельных номеров из оперной или симфонической музыки можно привести: дуэт из оперы *Грозаван* Д. Гершфельда, финальный *Танец* из балета *Рассвет* В. Загорского, отрывок из *Поэмы о Днестре* в обработке О. Тарасенко, а также авторские переложения З. Ткач номеров из ее оперы-сюиты *Vobocel cu ale lui* и балета *Андрюш*. В данной группе особняком стоят два произведения В. Ротару: *Дойна* и *Экспромт*, которые являются авторскими транскрипциями сочинений, в оригинале написанных для фортепиано соло.

Вторым критерием, по которому можно классифицировать весь фортепианно-дуэтный репертуар композиторов Республики Молдова, является количество участвующих в ансамбле инструментов. В связи с этим также можно выделить две большие группы произведений, которые включают:

а) сочинения, написанные (или переработанные) для двух фортепиано, и, следовательно, предполагающие наличие двух инструментов;

б) произведения, предназначенные для исполнения в четыре руки на одном инструменте.

Среди сравнительно небольшого числа сочинений, входящих в первую группу укажем *Концертный вальс*, *Экспромт*, *Рэгтайм* и *Хору* О. Негруцы, *Токкату* Г. Няги в переложении Л. Агабалаян, *Скерцо-фантазию* М. Стырчи, а также уже названные ранее *Dies Irae* В. Беляева, диптих *Посвящение кишиневской филармонической публике* Г. Чобану, фантазию *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Concertino* Е. Мамота и *Рансодию для двух фортепиано, скрипки и ударных* В. Загорского.

Вторая группа, напротив, включает многочисленные четырехручные композиции, такие как *Brâul*, *Horă*, *Cântec de jale* и *Joc țărănesc* В. Ротару, *Токката* Г. Няги в обработке А. Дайлиса, *Песня в кодрах* и *Танец* М. Копытмана, молдавские народные танцы *Marița* и *Moldoveneasca* в обработке Д. Федова, *Песня цыганки* и *Танец* из I картины оперы *Сердце Домники* А. Стырчи в переложении О. Тарасенко.

Следующим принципом, по которому можно систематизировать весь отечественный репертуар, созданный для фортепианного дуэта, является хронологическая последовательность написания произведений. Здесь отчетливо выделяются два периода, отличающиеся своими тенденциями:

а) первый период охватывает временной отрезок с 1960 по 1990 гг.;

б) второй период, начавшийся в 1990-е гг., продолжается по сегодняшний день.

² Данное произведение представлено в публикации Е. Мироненко [2].

³ Данные сочинения опубликованы в сборниках педагогического репертуара для фортепиано, составленных Т. Войцеховской и А. Дайлисом [3].

Первый период в количественном отношении наиболее насыщен. Он включает почти все четырехручные ансамбли, созданные отечественными авторами. Как уже было сказано, эти ансамбли представляют собой либо обработки авторских и народных молдавских песен и танцев, либо переложения отдельных номеров из области оперно-симфонического творчества молдавских композиторов (напомним их примеры: *Hora mare* и *Танец пахарей* в обработке О. Тарасенко и А. Дайлиса; *Horă* Е. Коки в обработке Т. Войцеховской; *Гайдукская песня* из оперы *Грозован* в переложении А. Дайлиса. Единственным образцом двухрояльного сочинения, возникшего в то время, была *Рансодия для двух фортепиано, скрипки и ударных* В. Загорского (она была написана в 1966 году), которая представляет собой оригинальное произведение концертного плана, ни в коей мере не относящееся к рангу четырехручных.

В творчестве композиторов Республики Молдова второго периода проявился интерес к области фортепианно-дуэтной музыки. Именно в это время начали появляться самостоятельные произведения для двух роялей, такие как *Скерцо-фантазия* М. Стырчи, диптих *Посвящение кишиневской филармонической публике* Г. Чобану, а после 2000 г. — *Dies Irae* В. Беляева, *Мираж* Е. Фиштик и др. Кроме того, некоторые авторы, например З. Ткач выполняли переложения своей оперно-симфонической музыки уже не только для ансамбля в четыре руки, но и для двух фортепиано (*Baloanele* и *Înfloresc trandafirii* из оперы-сюиты *Bobocel cu ale lui*, *Horă* из балета *Андрюеш*). Тогда же появился и двухрояльный вариант произведений В. Ротару, написанные изначально для фортепиано соло (среди них *Дойна* и *Экспромт*).

Еще одним вариантом систематизации молдавского фортепианно-дуэтного репертуара является классификация по *жанровой принадлежности произведений*. Исходя из этого критерия, можно выделить также две группы сочинений:

- а) произведения крупных масштабов;
- б) миниатюры.

Сопоставление этих двух групп произведений с предыдущими двумя, выявленными при хронологической классификации фортепианно-дуэтной музыки, дает возможность отчетливо заметить интересную закономерность: миниатюры преобладают в творчестве молдавских авторов до 1990 г.; произведения крупных масштабов — после 1990 г.. Исходя из этого, ясно и следующее: миниатюры находят выражение в четырехручных ансамблях, а крупные сочинения создаются для двух роялей, при этом первые преобладают над вторыми.

Поскольку практически все миниатюры, написанные до 1990 г., представляют собой переложения, добавим только, что данные миниатюры имеют либо одного автора (выполнившего обработку народной мелодии или сочинившего оригинал и сделавшего переложение в четыре руки), либо нескольких (чаще — двух). Так, например, четырехручные ансамбли на основе народных мелодий *S-a dus omul la chirie*, *Sârba veche* и *Sâsâeac* сделал Н. Пономаренко; *Marița* и *Moldoveneasca* — Д. Федов. В качестве примеров четырехручных миниатюр на базе композиторских сочинений можно указать *Șapte pași*, *Brăul*, *Horă*, *Cântec de jale*, *Joc țărănesc* В. Ротару, *Песню в кодрах* и *Танец* М. Копытмана. Обработка таких молдавских народных танцев как *Horă* и *Joc* была выполнена двумя авторами: Н. Пономаренко и Т. Войцеховской. Что касается отдельных номеров из молдавской оперной или симфонической музыки, то они также перекладывались для исполнения в четыре руки. Здесь примерами являются: *Гайдукская песня* и *Дуэт* из оперы Д. Гершфельда *Грозован*, в обработке О. Тарасенко; *Песня цыганки* и *Танец* из I картины оперы *Сердце Домники* А. Стырчи, финальный *Танец* из балета *Рассвет* В. Загорского и отрывок из *Поэмы о Днестре* Шт. Няги в переложении того же автора.

Что касается классификации фортепианно-дуэтных произведений отечественных авторов по реализации в них *преобладающей социальной функции*, то с этой точки зрения их можно разделить следующим образом:

- а) сочинения, имеющие педагогическую направленность, предназначенные преимущественно для использования в учебном процессе;
- б) произведения концертного плана, которые имеют большую художественную ценность.

Конечно, данное разграничение в определенной мере условно: сочинения педагогического репертуара, безусловно, тоже имеют художественную ценность. Однако главная их задача заключается в выработке определенных технических навыков у пианистов-учеников. Миниатюры, предназначенные для исполнения в четыре руки, являются неотъемлемой частью репертуара детских музыкальных школ. Все эти переложения и обработки включены в специальные сборники, которые предполагают определенный возраст и уровень подготовки учащихся. Знакомство с четырехручным фортепианным репертуаром, а также совместное музицирование в ансамбле с педагогом очень благотворно влияет на музыкальное мышление ученика. Несложные обработки помогают решить важную задачу: привить юному музыканту чувство партнерства, которое в дальнейшем, возможно, станет отражением его профессионализма в целом. Наибольший вклад в данную область музыкальной педагогики внесли Н. Пономаренко и О. Тарасенко, Т. Войцеховская и А. Дайлис, Г. Тесеоглу и Л. Рябошапка. Благодаря созданию четырехручных переложений и изданию их в сборниках, рассчитанных на различные уровни технической подготовки учеников (как на детские музыкальные школы, так и на средние музыкальные учебные заведения), они в немалой мере способствовали развитию национальной фортепианной педагогики. Их труд послужит формированию необходимых пианистических навыков, которые приносили и будут приносить свои плоды, помогая становлению музыкантов-ансамблистов.

К крупным концертным произведениям художественного типа мы относим сочинения, появившиеся в 1990-е годы. Это вышеупомянутые: *Концертный вальс, Экспромт, Рэгтайм, Хора* О. Негруцы; *Дойна и Экспромт* В. Ротару, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи; *Dies Irae* В. Беляева, Диптих *Посвящение кишиневской филармонической публике* Г. Чобану, *Фантазия Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Concertino* Е. Мамота, *Мираж* Е. Фиштик; переложения З. Ткач из оперы-сюиты *Bobocel cu ale lui* и из балета *Андріеиш*⁴. Многие из этих сочинений отличаются сложностью и разнообразием фактуры, равноценным распределением материала между партиями обоих роялей, а также весьма глубоким и интересным композиторским замыслом, что дает им право считаться серьезными художественными сочинениями, рассчитанными на самый высокий уровень исполнительского мастерства.

Таким образом, предпринятая классификация фортепианно-дуэтного репертуара дает возможность сделать следующие выводы:

1. Создание композиторами и педагогами-пианистами Республики Молдова произведений в жанре четырехручного ансамбля представляется очень отрядным явлением, поскольку на их базе учащиеся детских музыкальных школ и средних учебных заведений могут формировать и совершенствовать свои ансамблевые исполнительские навыки. Значение данного факта повышается еще и тем, что для обучения в высшем учебном заведении пианистам требуется достаточно высокая профессиональная подготовка в области камерного ансамбля, которая как раз и вырабатывается в среднем звене на основе изучения произведений для фортепиано в четыре руки.

2. Весь существующий фортепианно-ансамблевый отечественный репертуар имеет ярко выраженную жанровую, стилистическую, образно-тематическую и социальную определенность. С одной стороны, это несложные миниатюры для четырехручного ансамбля, предназначенные для педагогического процесса. С другой стороны — произведения крупных масштабов для двух фортепиано, написанные для концертного исполнения и, следовательно, предполагающие наличие определенного уровня профессионализма у исполнителя.

⁴ Фактические материалы о произведениях композиторов Республики Молдова для двух фортепиано можно почерпнуть из справочного издания, выполненного И. Чобану-Сухомлин [4].

3. Конечно, оценивая панораму фортепианно-дуэтного творчества композиторов Республики Молдова в целом, необходимо указать, что в ней существуют своего рода «пробелы». Во-первых, отечественные композиторы совершенно не уделяют внимания таким серьезным и сложным жанрам как концерт, соната и сюита для двух фортепиано. Из-за их отсутствия оказывается практически невозможной пропаганда музыки молдавских авторов на различных международных фестивалях и конкурсах фортепианных дуэтов, где, как известно, основу репертуара составляют именно масштабные композиции. Существующие произведения концертного плана не могут восполнить этот пробел, поскольку они не являются произведениями циклической формы. Во-вторых, очевидно, что в камерно-ансамблевой музыке молдавских композиторов наблюдается перевес в сторону разнотембровых ансамблей. Понятно, что, по сравнению с фортепианным дуэтом, в разнотембровых составах возможностей для творческих поисков и экспериментирования несравненно больше. Однако жанр фортепианного ансамбля имеет свои достоинства, что подтверждается уже хотя бы тем, что он пользуется особым интересом у слушателей.

4. Таким образом, подводя итоги, можно сделать общий вывод, что композиторское творчество для фортепианного дуэта в настоящее время утвердилось в Республике Молдова, прежде всего, в области музыкальной педагогики. Что же касается его концертного бытия, то оно пока еще ждет своей реализации. Следовательно, можно предположить и надеяться, что основные находки и достижения отечественных композиторов в области фортепианного дуэта еще впереди.

Библиографические ссылки

1. МАМАЛЫГА, М., ЦИРКУНОВА, С. Композиционно-драматургические особенности произведения В. Беяева *Dies irae* для двух фортепиано. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2012, № 4 (17), pp. 122–128.
2. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007.
3. VOIȚENOVSCAIA, T., DAILIS, A. *Culegere de piese pentru pian din creația compozitorilor moldoveni*: (pentru două și patru mâini): manual pentru șc. muz. de copii: [în 2 părți]. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960–1963. Ed. cu caractere chirilice.
4. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

**LUCRĂRILE PENTRU PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA
MOLDOVA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC AL ACADEMIEI DE MUZICĂ,
TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

WORKS FOR PIANO BY THE COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA
IN THE DIDACTIC REPERTORY OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛDOVA
В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

INNA HATIPOVA,

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

În articol sunt examinate lucrările pianistice, scrise de compozitorii din Republica Moldova din anii '30 ai secolul al XX-lea și până în prezent. În centrul atenției sunt piesele cantilene și de virtuozitate ale autorilor autohtoni, care formează repertoriul de bază al catedrei Pian de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Opusurile examinate se deosebesc printr-o îmbinare armonioasă a principiilor structurale tradiționale clasice cu tematismul muzical, care se bazează pe particularitățile folclorului moldovenesc. În legătură cu aceasta sunt examinate piesele pentru pian ale compozitorilor Șt. Neaga, L. Gurov, A. Stârcea, S. Lobel, V. Zagorschi, V. Rotaru, Gh. Neaga, Z. Tkaci, O. Negruța, P. Rusu, Gh. Mustea, Gh. Ciobanu, M. Stârcea. O atenție deosebită se acordă determinării locului pe care îl ocupă lucrările în procesul dezvoltării potențialului creativ și tehnic al studenților.

Cuvinte-cheie: educație muzicală, interpretare pianistică, didactică pianistică, repertoriul didactic, lucrări cantilene și de virtuozitate, miniaturi pianistice, particularități modale și ritmice ale folclorului muzical moldovenesc.

In the present article the author considers the works for piano, created by the composers of the Republic of Moldova during a long historical period: from the 30's of the 20th century up to the present time. Attention is focused on the cantilena and virtuoso pieces of the native composers that firmly entered the pedagogical repertoire of the Piano Department from the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. These works stand out due to a harmonious combination of traditional and classic forms and typical national musical themes, reflecting the peculiarities of Moldovan instrumental folklore. Works written by St. Neaga, L. Gurov, A. Stârcea, S. Lobel, V. Zagorskii, V. Rotaru, Gh. Neaga, Z. Tkaci, O. Negruța, P. Rusu, Gh. Mustea, Gh. Ciobanu, M. Stârcea are examined under this aspect. Particular attention is given to the determination of their role in the process of developing the students' creative and technical potential.

Keywords: musical education, piano performance, piano playing pedagogy, pedagogical repertoire, cantilena and virtuoso pieces, miniatures for piano, piano playing techniques, modal and rhythmic peculiarities of Moldovan musical folklore.

Realizările pedagogiei pianistice din Moldova și dezvoltarea interpretării concertistice, în special, a practicii de concurs, susțin în permanență interesul autorilor autohtoni pentru muzica pianistică. Din momentul creării pe teritoriul Republicii Moldova a primelor mostre profesionale pentru pian (anii '20–'30 ai sec. al XX-lea) și până în prezent compozitorii din țară au scris lucrări pentru pian în diferite forme și genuri. Opusurile pianistice ale autorilor moldoveni demonstrează diverse tendințe stilistice, variate tehnici de compoziție, diferite modalități de abordare a surselor folclorice.

O viață interpretativă activă a muzicii naționale de pian este asigurată, pe de o parte, de practica concertistică și de concurs, iar pe de altă parte, de includerea lucrărilor compozitorilor

din Republica Moldova în repertoriul didactic al secțiilor și catedrelor de pian în cadrul instituțiilor de învățământ muzical din țară, atât din veriga medie, cât și din cea superioară.

Repertoriul, după cum se știe, are un rol esențial în procesul de instruire a pianiştilor. De selectarea adecvată a repertoriului depinde, în mare măsură, diversitatea dezvoltării muzicale, estetice și pianistice a studentului. După cum menționează just S. Feinberg, ”noi ne învățăm pe acele lucrări, pe care le cântăm, ne învățăm pe acestea să dezvoltăm nu doar conținutul muzical, ci și măiestria pianistică, inclusiv cele mai mici detalii ale tehnicii de interpretare” [1, p. 205]. Totodată este evident, că alegerea repertoriului contribuie la lărgirea orizontului muzical, la relevarea și dezvoltarea individualității artistice a tânărului pianist, precum și la dezvoltarea aptitudinilor de muncă independentă.

Genurile muzicii pentru pian din Republica Moldova sunt ”adaptate” pentru soluționarea acestor probleme didactice în măsură diferită. Astfel, compozițiile polifonice, potrivite pentru utilizare în instruirea pianiştilor, sunt destul de puține în repertoriul componistic național. Printre sonatele și concertele pentru pian, care pot fi incluse cu succes în repertoriul pedagogic, indicăm doar *Concertul* pentru pian și orchestră de D. Fedov, *Sonata F-dur* de V. Zagorschi și *Sonata-improvizație* de V. Rotaru. Dar lista creațiilor cantilene și de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova, recomandate pentru includerea în practica didactică a instituțiilor de muzică, este mult mai amplă. Ea conține piese de pian ale lui L. Gurov, Șt. Neaga, A. Stârcea, S. Lobel, V. Zagorschi, V. Rotaru, Gh. Neaga, Z. Tkaci, S. Lungul, O. Negruța, C. Rusnac, P. Rusu, Gh. Mustea, V. Beleaev, Gh. Ciobanu, M. Stârcea. Ne referim la piese și cicluri de miniaturi publicate, creații de forme ample: suite, poeme, scherzo, fantezii. Fiind orientate spre principiile compozițional-dramaturgice din muzica universală, ele se deosebesc totuși prin utilizarea mijloacelor limbajului muzical specifice folclorului moldovenesc. ”Bazându-se pe intonațiile folclorice și formulele ritmice caracteristice pentru dansurile populare, compozitorii utilizează pe larg imitarea procedeelelor tradiționale ale interpretării lăutărești (sonoritatea viorii, țambalului, naiului, cavalului și altor instrumente ale orchestrei populare, metodele tipice de emiterie a sunetelor și particularitățile facturii)” — subliniază E. Gupalova [2, p. 221]. Aceste opusuri sunt, de regulă, exemple ilustrative ale genului, se diferențiază prin caracteristici plastic-emoțive, prezintă o valoare artistică marcantă, precum și contribuie la soluționarea diferitor sarcini care apar în procesul de instruire la pian.

Evident că divizarea în două grupuri a repertoriului pianistic național (piese de virtuozitate și cele cantilene) este într-o anumită măsură convențională, deoarece în orice lucrare pot fi diferite tipuri, uneori chiar contrastante, de tematism muzical, de factură și organizare a tempoului. Cu toate acestea, în fiecare piesă există un tip predominant de imaginație artistică și o modalitate respectivă de structurare a materialului muzical, care permite utilizarea acestei creații muzicale pentru realizarea unor obiective metodico-pedagogice: dezvoltarea aptitudinilor de interpretare a cantilenei sau perfecționarea tehnicii pianistice de virtuozitate.

Piesele cantilene și cele de virtuozitate ale compozitorilor autohtoni, utilizate în repertoriul instructiv-didactic al AMTAP, au fost create preponderent în cea de-a doua jumătate a secolului XX. Acestea poartă amprenta stilistică și genuistică a timpului și reflectă etapele cele mai importante ale evoluției artei muzicale din perioada istorică investigată. Timpul scrierii lor s-a reflectat, mai întâi, în limbajul muzical al lucrărilor pentru pian, în alegerea de către compozitori a mijloacelor de exprimare artistică. Astfel, pentru creațiile din anii '30-'50 ai secolului XX sunt proprii caracterul optimist, luminos al muzicii, conceptul tonal clasic, legătura

strânsă cu tradițiile folclorului muzical moldovenesc. Un loc principal revine pieselor-schițe cu scene din viața populară cotidiană (*Basarabeasca* de Șt. Neaga, *Rondo* de S. Lobel).

În compozițiile pentru pian din anii '60-'70 se diversifică structura plastic-emoțională, devine mai complicată structura scriiturii pianistice, iar stilul componistic al autorilor se individualizează în mod vădit (piesele semnate de Gh. Neaga, S. Lungul, P. Rusu, Gh. Mustea).

O mare parte din compozițiile de la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI se deosebește prin tendința individualizării realizării artistice a conceptului, prin folosirea diverselor tipuri de tehnici componistice moderne, prin înnoirea genurilor tradiționale, precum și prin îmbogățirea limbajului muzical (miniaturile lui A. Luxenburg, V. Beleaeu, Gh. Ciobanu).

Factor comun tuturor pieselor cantilene pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova este unitatea structurii plastic-emoțive a miniaturilor examinate, dispoziția *lirică* a muzicii, caracterul ei liniștit, sincer. Totodată, lumea emoțiilor lirice, care și-au găsit reflectare în cantilene, este deosebit de bogată și variată.

Astfel, *Cântecele de leagăn* ale lui L. Gurov și Z. Tkaci, *Preludiul As-dur* de A. Stârcea pot fi calificate drept piese cu caracter *lirico-cantabil*. Apropiate de ele sunt și creațiile cu caracter *epico-narativ*, cum ar fi, de exemplu, *Cântecul de leagăn* al lui V. Zagorschi, *Povestirea* de Z. Tkaci sau *Balada* de P. Rusu. Încă o varietate a imaginii lirice prezintă lucrările de tip *elegiac*, care se dezvoltă în *Poem* de S. Lobel și *Amintiri* de A. Luxenburg. Acest grup de miniaturi pentru pian este completat de creații *meditative*, prezentate prin miniaturile *Peisaj* de A. Luxenburg și *Natură statică cu flori, melodii și armonii* de Gh. Ciobanu. În miniaturile lirice pentru pian își găsesc reflectare și imaginile naturii, cum ar fi, de exemplu, în piesa sus-numită a lui A. Luxenburg. Cu deosebită finețe tablourile naturii sunt transfigurate artistic în piesa *Popas în codru* de Gh. Mustea.

O trăsătură distinctivă a pieselor cantilene este utilizarea particularităților *modale*, tipice pentru folclorul moldovenesc. Aceasta se manifestă în utilizarea modurilor frigic, lidic, doric, mixolidic, a construcțiilor modale cromatice (cu secundă mărită) și a altor forme modale.

Sprijinindu-ne pe analiza lucrărilor de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova, care sunt incluse în repertoriul studenților catedrei Pian a AMTAP, concluzionăm că interpretarea acestor opusuri necesită o *dexteritate mano-digitală* deosebită. Astfel, *Jocul haiducesc* de Gh. Mustea se construiește pe o formulă destul de răspândită în factura pieselor și studiilor de virtuozitate — *intervale frânte*. Tehnica executării lor presupune o bună posesie a abilității de a face mișcări rotative cu mâna. Figurațiile armonice poziționale din trei sunete din *Preludiul es-moll* de A. Stârcea reprezintă un exemplu de tehnică mano-digitală care poate fi numită *arpegii desfășurate*. Dificultatea acestei piese constă în utilizarea de către compozitor a intervalurilor largi și schimbul frecvent de poziții, ce poate fi realizat doar de mâini mari și elastice. Lucrul asupra unor creații cum sunt *Scherzo* de S. Șapiro, *Studiu-impromptu* de V. Zagorschi, *Scherzo* de S. Lungul contribuie la dezvoltarea ulterioară la studenți a dexterității în executarea *pasajului*. Astfel, *Joc* de Șt. Neaga, *Rondo* de S. Lobel, *Nuvela* și *Fantezia* de V. Zagorschi, *Impromptu*, *Improvizație* și *Toccatina* de V. Rotaru, *Scherzo* de O. Negruța, *Joc ciobănesc* de P. Rusu sunt exemple reprezentative de utilizare a dexterității mano-digitale.

O altă trăsătură distinctivă a lucrărilor de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova se referă la apropierea de stilul *folclorului moldovenesc*. Materialul muzical al acestor opusuri, în majoritatea lor, include specificul genuistic al principalelor varietăți de dansuri populare. În mișcarea dansantă a temelor principale din piesele *Joc* și *Basarabeasca* de

Șt. Neaga, *Toccata* de Gh. Neaga și *Scherzo* de S. Lungul se întrevăd elemente ale dansurilor moldovenești *bătuta* și *bătuta-hora*. Desenul ritmic din acompaniament în asemenea lucrări ca *Rondo* de S. Lobel, *Impromptu*, *Improvizație* și *Toccatina* de V. Rotaru, *Improvizație* de O. Negruța corespund formulelor ritmice tipice pentru *sârba* moldovenească. În figurile ritmice ale acompaniamentului în *Scherzo* de S. Șapiro, *Joc haiducesc* de Gh. Mustea, *Joc ciobănesc* de P. Rusu și *Scherzo* de O. Negruța compozitorii utilizează formulele ritmice caracteristice *ostropășului*.

Astfel, piesele cantilene și cele de virtuozitate ale compozitorilor din Republica Moldova ocupă un loc important în repertoriul didactic al catedrei Pian de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Totodată, aceste opusuri contribuie la dezvoltarea potențialului creativ și tehnic al studenților. În general, este evident că perceperea adâncă a caracterului național al muzicii, expresivitatea imaginilor plastice, profunzimea emoțiilor în compozițiile pentru pian ale autorilor moldoveni contribuie la activizarea auzului, a gândirii muzicale la tinerii pianiști, adică la siguranță, la naturalețea interpretării și la posedarea unei arte interpretative pianistice de nivel superior.

Referințe bibliografice

1. АЛЕКСЕЕВ, А. О пианистических принципах С. Е. Фейнберга. В: *Мастера советской пианистической школы: очерки*. Под ред. А. Николаева. Москва, 1961, с. 204–237.
2. ГУПАЛОВА, Е. Систематизация современного отечественного фортепианного репертуара Республики Молдова: общая панорама. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, pp. 217–222.

**ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ
РЕПЕРТУАРЕ КАФЕДРЫ ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО АКАДЕМИИ МУЗЫКИ,
ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

TRANSCRIERILE PENTRU PIAN ȘI PENTRU DUETUL DE PIANE SEMNATE DE COMPOZITORI
DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC
AL CATEDREI PIAN AUXILIAR A ACADEMIEI DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

TRANSCRIPTIONS FOR PIANO AND PIANO DUET WRITTEN BY THE COMPOSERS OF THE
REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE REPERTOIRE OF THE *GENERAL PIANO* DEPARTMENT
OF THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

ГАЯНЭ ТЕСЕОГЛУ,

конференциар университетар (доцент),
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья посвящена анализу наиболее ярких сочинений в жанре транскрипции, созданных композиторами Республики Молдова для фортепиано и фортепианного дуэта. Автор изучает основные композиционные, стилевые и жанровые черты, характерные для данных сочинений, выявляет их дидактический потенциал.

Ключевые слова: транскрипция, фортепиано, фортепианный дуэт, композиторы Республики Молдова.

Acest articol este dedicat abordării celor mai reprezentative creații ce aparțin genului de transcriere pentru pian sau pentru duet de pianе semnate de compozitori din Republica Moldova. Autoarea studiază trăsăturile arhitectonice, stilistice și de gen, identifică potențialul didactic al pieselor selectate.

Cuvinte-cheie: transcriere, pian, duet de pianе, compozitori din Republica Moldova.

The present article is dedicated to the most representative pieces written by Moldavian composers within the transcription genre for piano and piano duet. The author analyses specific compositional, stylistic and genre features characteristic of the given pieces and identifies their didactic potential.

Keywords: transcription, piano, piano duet, Moldovan composers.

Занятия в классе *Общее фортепиано* сосредоточены на самых разных формах работы. Среди них — изучение программы, составленной из музыкальных произведений разных эпох (от старинной музыки до современных течений), а также разных жанров (крупная форма, полифоническое произведение, пьесы, в том числе представляющие образцы национальной музыки, этюды и другие сочинения технически-инструктивного плана).

Одним из основных требований к учебному репертуару, использованному в классе *Общее фортепиано*, является охват широкого спектра сочинений: это оригинальные произведения и переложения классических, романтических произведений, а также сочинений современных, в том числе, национальных, авторов. Только обширный и разнообразный репертуар способствует воспитанию музыкальной культуры, чувства стиля, развивает музыкальную память, столь необходимую в процессе дальнейшей профессиональной деятельности студента Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ). Среди них видное место отводится жанру транскрипции.

В данной статье сделана попытка анализа наиболее примечательных образцов транскрипций, выполненных композиторами Республики Молдова, их стилистической специфики, их языка и формы, а также основные исполнительские и педагогические задачи, возникающие в

процессе их изучения и исполнения в классе *Общее фортепиано*. Материалом данной работы стали произведения, вошедшие в сборник *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе (din operele compozitorilor moldoveni)*, изданный в 1992 году (составитель Г. А. Тесеоглу) [1] и сборник *Фортепианные транскрипции* [2], составителем которого была И. Столяр (они увидели свет в 2009 году). Первый сборник включает разнообразные транскрипции для фортепианного дуэта, авторами которых стали З. Ткач, О. Негруца, В. Ротару и М. Стырча. З. Ткач представила обработки собственных сочинений (*Baloanele* и *Înfloresctrandafirii* из оперы-сюиты *Bobocel cu ale lui*, *Hora* из балета *Andrieș*), О. Негруца сделал переложения для двух фортепиано своих пьес *Концертный вальс*, *Рэгтайм*, *Экспромт*. В сборник включены также две пьесы В. Ротару: *Экспромт* и *Дойна*. *Токката* Г. Няги в переложении для двух фортепиано принадлежит перу Л. Агабалян, а *Скерцо-фантазия для двух фортепиано* является авторским сочинением М. Стырчи.

Во второй сборник, составленный И. Столяр, вошли транскрипции для фортепиано. Сюда включены ранее упоминаемые пьесы З. Ткач, *Хармиана* из балета Э. Лазарева *Антоний и Клеопатра*, *Ноктюрн* О. Негруцы (авторское переложение *Ноктюрна* из его *Концерта для трубы и оркестра*). Особо следует отметить транскрипцию *Вокализа* А. Стырчи, выполненную А. Соковниным, и фортепианную версию романа Е. Доги *О, rămâi*, принадлежащую И. Столяр.

Известно, что транскрипция (от лат. transcriptio — переписывание) — переложение, переработка музыкального произведения, имеющая самостоятельное художественное значение. Различают два вида транскрипции: «приспособление произведения для другого инструмента (например, фортепианная транскрипция вокального, скрипичного, оркестрового сочинения, или вокальная, скрипичная, оркестровая транскрипция фортепианного сочинения)», либо «изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале»[3].

Данный жанр имеет длительную историю и восходит к переложениям песен и танцев для различных инструментов XVI–XVII веков. Развитие собственно транскрипции началось в XVIII веке. Они предназначались для клавесина и принадлежали перу Я.А. Рейнкена, А. Вивальди, Г. Телемана, Б. Марчелло, И.С. Баха. В первой половине 19 века большое распространение получили транскрипции виртуозного типа Ф. Калькбреннера, А. Герца, З. Тальберга, Т. Дёлера, С. Хеллера, А.Л. Гензельта. Но наиболее важную роль в осознании технических и колористических возможностей фортепиано сыграли многочисленные транскрипции концертного плана, созданные Ф. Листом и его последователями: К. Таузигом, Х.Г. фон Бюлов, К. Клиндвортом, К. Сен-Сансом, Ф. Бузони, Л. Годовским. Бузони и Годовский — крупнейшие мастера транскрипции для фортепиано послелистовского периода; первый прославился транскрипциями опусов Баха (токатты, хоральные прелюдии), Моцарта, Листа (*Испанская рапсодия*, этюды по капризам Паганини), второй — обработками клавесинных пьес XVII–XVIII веков, этюдов Шопена и вальсов Штрауса.

Влияние Листа на эволюцию жанра транскрипции имеет двоякое значение. С одной стороны, он освободил данный жанр от салонной пианистической манеры авторов первой половины XIX века, от традиции использования бессодержательных пассажей, призванных продемонстрировать виртуозные достоинства исполнителя и искажающие музыкальный материал оригинала. С другой стороны, Лист отказался от буквального воспроизведения текста оригинала, считая возможным компенсировать неизбежную при переложении утрату некоторых сторон художественного целого выразительными средствами, находящимися в арсенале другого инструмента.

Обратимся к анализу некоторых транскрипций для фортепиано из упомянутых ранее сборников. Так, в *Ноктюрне* О. Негруцы наиболее важным выразительным средством является гибкая, необыкновенно пластичная и развитая мелодическая линия (как начального раздела

Andante cantabile, так и среднего раздела). Логика развития мелодии, которая должна быть разъяснена и прочувствована педагогом и студентом, состоит в чередовании скачков на интервалы квинты, сексты, кварты с поступенным их заполнением, вследствие чего тематический материал отличается логичностью, легко запоминается.

Сложная для исполнения музыкальная ткань объединяет контрастную полифонию крайних голосов с аккордовыми сочетаниями в среднем слое фактуры. Здесь важно добиться сбалансированного звучания всех фактурных компонентов, не «выпячивать» динамически аккорды, выделить мелодию, прослушать ее до самого конца. Внутри сложной фортепианной фактуры возникают вспомогательные мелодические линии, дополняющие основную мелодию и контрастирующие ей. Очень важно проследить их развитие, представить внутренним слухом, добиться логичного, связного исполнения. Еще одной задачей является оттачивание штрихов — *legato* и *tenuto*.

Фортепианная фактура данной пьесы, синтезируя достижения романтического пианизма Ф. Листа, Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова, отличается сложностью, развитостью. Особенно это очевидно в среднем разделе пьесы *Piu mosso*, насыщенном разложенными арпеджированными аккордами, сочетанием бинарных и тернарных ритмических фигур. Это произведение целесообразно рекомендовать тем студентам класса *Общее фортепиано*, которые имеют предварительную пианистическую подготовку в объеме музыкального лица или колледжа.

Особого внимания заслуживает *Вокализ* А. Стырчи в транскрипции выдающегося отечественного педагога, представителя ленинградской пианистической школы, в прошлом профессора кафедры *Специальное фортепиано* нашего вуза А. Соковнина. Это довольно масштабное, сложное по своим техническим и выразительным задачам произведение, отражающее огромный опыт и пианистическое мастерство А. Соковнина. По уровню трудности оно значительно превосходит предыдущую пьесу и предназначено очень подготовленным студентам. Отметим попутно, что помимо солидной пианистической базы, данная пьеса требует от студента и определенных особенностей пианистического аппарата, в первую очередь, наличия большой кисти и длинных пальцев, иначе исполнение аккордов в объеме децимы проблематично, а неверное исполнение *arpeggiato* может исказить замысел автора транскрипции. Особое внимание следует уделить «пению» на фортепиано, кантиленности. В этой связи целесообразно также порекомендовать студентам ознакомиться с исполнением оригинального варианта сочинения А. Стырчи для голоса и фортепиано, чтобы лучше понять, к какой именно окраске звука необходимо стремиться в исполнении мелодической линии.

В аккомпанементе начального изложения музыкальной темы важно правильно интерпретировать синкопированные аккорды — мягко, как бы немного сглаживая синкопы, но сохраняя при этом четкую метрическую пульсацию. Начиная с т. 3, особое внимание следует уделить отдельному разучиванию правой руки, так как в ней сочетаются довольно трудные приемы: разложенные аккорды в объеме децимы, сочетание мелодической линии с двухголосными созвучиями, а также аккорды в разных регистрах, требующие точности переброски левой руки и аккуратности «попадания» на нужный аккорд.

Важную роль имеет адекватное представление об архитектонике пьесы, а именно ее не вполне традиционной структуре. Первый раздел пьесы написан в простой трехчастной форме с серединой типа связки и варьированной репризой (*tempo I*, с. 27). Второй раздел (*Mosso giocoso*) связан со сменой размера, вальсовым характером тематизма, упрощением фактуры, полетностью нового музыкального образа. Усложнение этой танцевальной темы идет по пути октавных и аккордовых дублировок звуков мелодии, появления пассажей, приводящих к новому разделу, не вполне типичному для вокализа. Речь идет о каденции *Cadenza (ad libitum)*, в которой автор сосредоточивается на одногласной мелодии, контрастируя звуковой насыщенности первого

раздела и ритмической стихии второго. Сокращенная реприза начинается с *Tempo I*, вследствие чего общая форма пьесы выглядит как сложная трехчастная с контрастной серединой.

Таким образом, изучение транскрипций сочинений молдавских композиторов выполняет сразу множество задач: расширяет пианистический репертуар студентов в классе *общего фортепиано*; способствует ознакомлению студентов с лучшими образцами национальной музыки, тем самым внося свою лепту в изучение национальной музыки; укрепляет межпредметные связи с курсами *Истории национальной музыки, Гармонии, Формы музыкальных произведений*; вносит свой вклад в укрепление пианистических навыков, освоение разных видов фортепианной техники, развивает навыки чтения с листа, выучивания наизусть произведений отечественных композиторов XX века и т.д.

Что касается транскрипций для фортепианного дуэта, отметим, что фортепианный дуэт давно известен не только как разновидность исполнительской деятельности, но и как вид и форма обучения музыке. Ансамблевое музицирование занимает особое место и в классе *Общее фортепиано*. Совместное исполнение вызывает у студентов неподдельный интерес, позитивные эмоции, и, как следствие, повышает мотивированность к занятиям, становясь мощным стимулом в работе.

Ансамблевое исполнение в классе *Общее фортепиано* АМГИИ способно значительно повысить заинтересованность студентов, содействовать установлению благоприятной педагогической атмосферы на занятиях, созданию ситуации успешного исполнения музыкальных произведений. Испытав радость успешных выступлений в ансамбле, студент как будущий исполнитель почувствует себя более комфортно и в качестве исполнителя-солиста.

Педагог и исследователь Д. Драгайцева дает подробную и всестороннюю характеристику роли ансамблевого музицирования в общем образовательном процессе в классе *Общее фортепиано*. Она, в частности, пишет: «Устойчивый интерес учащихся к ансамблевому музицированию позволяет эффективно решать узко-технологические проблемы совершенствования игровых навыков, развивать весь комплекс музыкальных способностей, способствует активизации занятий и стабильности публичных выступлений, репертуарный план помогает решать проблемы общего и музыкального развития учащихся» [4].

Из сборника *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе (din operele compozitorilor moldoveni)* мы выбрали для анализа две пьесы: *Экспромт* В. Ротару и *Токкату* Г. Няги Л. Агабальян. *Экспромт* В. Ротару — яркая концертная пьеса, для которой характерна причудливая, капризная мелодия, опирающаяся на короткие и энергичные мелодические ходы. Влияние молдавского фольклора явно прослеживается в использовании мелизматике во вступлении. Быстрый темп *Presto*, моторность требуют от исполнителей большой точности в трактовке метроритма, ровного исполнения восьмых длительностей, и, что особенно сложно, точности переходов с основного размера 2/2 на 3/2 и 1/2.

Фактура пьесы основана на принципе моноритмического изложения обеих партий: этот прием, возможно, возник под влиянием стилистики лэутарской игры, где традиционно несколько мелодических инструментов в унисон или в октаву излагают развернутые темы, зачастую в быстром темпе и щедро украшенные мелизмами. К народным музыкантам предъявляется требование очень точного, синхронного исполнения. В данном случае перед исполнителями также стоят сложные задачи ансамблевого свойства. От них требуется идентичное исполнение, ансамблевая слаженность, точность ритмической трактовки, согласованность в исполнении штрихов или динамических оттенков.

По своей музыкальной форме эта пьеса представляет собой сложную трехчастную форму: средний раздел *Andantino (quasi hora)*, начинается с ц. 7, с. 148, а реприза — с ц. 11, *Tempo I*. Несмотря на значительное усложнение фактуры, захват более объемного регистрового пространства, в целом принцип дублирования партий сохраняется и здесь. И только на с. 151, ц. 8,

на краткое время появляется традиционное разграничение функций партий внутри фортепианного дуэта: на солирующую, рельефную, мелодическую и аккомпанирующую, аккордовую.

На с. 154 принцип точного дублирования партий видоизменен композитором: здесь фигурации в партии левой руки у обоих пианистов имеют разное направление и разный звуковой состав, что также требует большой точности совместного исполнения. Важной рекомендацией для пианистов может также быть точное соблюдение динамических оттенков, тщательно выставленных композитором, и создание звукового полотна, основанного не на приемах *crescendo* – *diminuendo*, а скорее, на сопоставлении ярких контрастных динамических «мазков» (громко – тихо).

В целом данную пьесу можно охарактеризовать цитатой из автореферата диссертации Ю. Троян, так оценивающей основные черты фортепианного стиля композитора: «эмоциональность музыкальных образов, широта и динамическая насыщенность тем с использованием материала фольклорного типа, сопоставление контрастных образов, стремление использовать виртуозные возможности фортепиано» [5, с. 18].

Токкату Г. Няги Л. Агабян отличает высокое качество музыкального материала, а также мастерство ее обработки в версии для двух фортепиано. В отличие от пьес, проанализированных ранее, здесь наблюдается четкая дифференциация функций обеих партий, постоянное обновление фактуры, броский, рельефный тематизм, прекрасное понимание специфики токкатности с применением приемов *non legato*, *martellato*.

Остроту музыкального высказывания подчеркивают неожиданные акценты в партии второго фортепиано (с. 169), особенно те, что приходятся на последнюю восьмую каждого такта. Особого пианистического мастерства требуют исполнение гаммообразного пассажа на с. 174 (перед появлением репризы), а также приема *glissando* через всю клавиатуру.

Таким образом, изучение репертуара в жанре транскрипции для двух фортепиано также способно расширить репертуар в рамках прохождения курса *Общее фортепиано* в АМГИИ. Сочинения, проанализированные в рамках настоящей работы, могут быть рекомендованы к более активному освоению студентами, так как развивают навыки ансамблевого музицирования, исполнения разных типов фактуры. В плане метроритма эти произведения учат исполнению как контрастных ритмических сочетаний, так и моноритмического музыкального материала, способствуют освоению разных типов музыкального склада, композиторского языка разной сложности.

Тем самым, использование в работе с учащимися переложений для фортепиано способно стать эффективным средством стимулирования интереса к занятиям в классе *Общее фортепиано*. В педагогике известно, что музыкальные интересы, закрепленные в соответствующей деятельности, являются одной из главных побудительных сил для формирования знаний, умений и навыков, музыкальных способностей и общего развития личности студента. Исследователи проблемы интереса в музыкальной педагогике также указывают, что интерес является одним из центральных звеньев развивающего обучения.

Освоение репертуара, основанного на транскрипциях произведений композиторов Республики Молдова для фортепиано и для фортепианного дуэта, способно внести свой вклад в применение принципов так называемой «опережающей педагогики». Ее сущность состоит в том, чтобы осваивать отдельные элементы знаний о музыке и музыкальном исполнительстве, будь то фактура, архитектура музыкального произведения, мелодическое развертывание, агогика, технические приемы, туше и т.д. Все эти отдельные элементы знаний синтезируются для создания целостного представления о произведении, его исполнительском плане. Работая над отдельными эпизодами, фразами, техникой исполнения, средствами выразительности, мы должны подчинять всё одной цели — раскрытию художественного образа произведения, передаче его настроения и характера.

Транскрипции произведений композиторов Республики Молдова для фортепиано и для фортепианного дуэта выполняют несколько важных обучающих функций: эффективно развивают весь комплекс музыкальных способностей учащихся; совершенствуют навыки чтения с листа, в том числе приучают к музыкальной стилистике XX века; стимулируют интерес к занятиям курса *Общее фортепиано* посредством генерирования положительных эмоций, удовольствия от самого процесса игры, тем самым, способствуя формированию устойчивого интереса к изучению фортепиано как дополнительного инструмента.

Библиографические ссылки

1. *Crestomația repertoriului pedagogic pentru două pianе: (din operele compozitorilor moldoveni)*. Chișinău: Lumina, 1992.
2. *Transcrieri pentru pian. Фортепианные транскрипции*. Sel. și îngr. I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2009.
3. КОГАН, Г. М. Транскрипция. В: *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Москва, 1978, т. 4, с. 590. Versiunea electronică: Disponibil: <http://www.sinocidal.com/index.php/term/,9da4ab975b5460a766546f6b66a6b06166535b6c5e64ac5f9f6e535a53a2a158af5863549d9d54a45eafadac929d9f54a96e556356a19d62a2685b.xhtml>
4. ДРАГАЙЦЕВА, Д. *Ансамблевое музицирование подростков в классе Общее фортепиано как фактор развивающего обучения* [online]: автореф. дис... канд. пед. наук. Москва, 2005 [citat 12 oct. 2013]. Disponibil: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-ansamblevoo-muzitsirovanie-podrostkov-v-klasse-obscwego-fortepiano-kak-faktor-razvivayuschego-obucheniya#ixzz2SDAnnorY>
5. ТРОЯН, Ю. *Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару*: автореф. дис... д-ра искусствоведения. Кишинэу, 2011.

ПИАНИСТ СЕРГЕЙ КОВАЛЕНКО: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

PIANISTUL SERGHEI COVALENCO: SCHIȚE LA UN PORTRET DE CREAȚIE

PIANIST SERGHEI COVALENCO: STROKES TO A CREATION PORTRAIT

ЛЮДМИЛА РЯБОШАПКА,

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

Статья посвящена изучению деятельности одного из наиболее ярких представителей музыкальной культуры Республики Молдова — пианиста, заслуженного артиста Сергея Коваленко. Профессор, зав. кафедрой специального фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств, он на протяжении нескольких десятилетий воспитал не одно поколение пианистов. Многочисленные ученики мастера фортепиано, в свою очередь, передают новым поколениям молодых музыкантов исполнительские традиции и принципы профессора С. Коваленко.

Ключевые слова: пианист, профессор, кафедра фортепиано, исполнитель, концертмейстер, заслуженный артист, камерная музыка, сочинения композиторов Республики Молдова, ученики, пианистическая школа.

Articolul este dedicat examinării activității unuia dintre cei mai renumiți muzicieni din Republica Moldova — pianistul Serghei Covalenco, Artist Emerit al Republicii Moldova. Pe parcursul mai multor decenii S. Covalenco a educat mai multe generații de pianiști fiind profesor universitar și șef al catedrei Pian special al AMȚAP. Numeroșii discipoli ai maestrului transmit la rândul lor noilor generații de muzicieni tradițiile și principiile profesorului S. Covalenco.

Cuvinte-cheie: pianist, profesor, catedra Pian, interpret, maestru de concert, Artist Emerit, muzică de cameră, creațiile compozitorilor din Republica Moldova, discipoli, școala pianistică.

In the present article the author reveals a page of Moldova's musical culture, the musical and public activity of one of the brightest musicians Sergey Covalenco, who is a famous pianist, performer, professor at the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. His talent is recognized by many outstanding musicians. He trained a lot of gifted pupils who continue the traditions and principles of his school and pass their knowledge to future generations.

Keywords: pianist, professor, piano department, performer, concertmaster, Honoured Artist, chamber music, works of Moldovan composers, pupils, pianistic school.

Анализируя выдающиеся явления национальной культуры, деятельность наиболее ярких её представителей, необходимо стремиться постигнуть их истоки, выявить особенности конкретного феномена и влияние его на последующие поколения. Прежде всего, нужно опираться на личности, которые создавали и открывали новые пути, развивая музыкальное искусство своими достижениями в избранной области. Такой творческой личностью, ознаменовавшей расцвет молдавского музыкального исполнительства, является Сергей Коваленко — пианист, профессор, заслуженный артист Республики Молдова. Знакомясь с выдающимся дарованием, всегда задаёшь себе вопрос: «С чего же всё начиналось? Что являлось первым толчком, импульсом, что разбудило интерес к музицированию?»

Из рассказа самого пианиста, первые музыкальные впечатления были связаны с любовью родной сестры Сергея к вокальному творчеству выдающейся певицы Марии Каллас. Старшая сестра собирала пластинки с записями гениальной певицы и часто слушала их вместе со своим братом. Уже с раннего детства в доме будущего музыканта звучали вокальные, оперные произведения. Человеческий голос редкой красоты повлиял на мальчика, зародилась огромная любовь к музыке. Затем последовали поиски других эстетических впечатлений. В маленьком городке Ниспорены, где 3 ноября 1948 г. родился Сергей Коваленко, единственным доступным музыкальным источником было радио, у которого юный пианист проводил немало времени, заслушиваясь концертами классической музыки.

При переезде в город Кагул Серёжа поступает в музыкальную школу. С огромным желанием, почти каждый день с семи утра он занимался на фортепиано в школьном классе, так как дома инструмента ещё не было. Им было проиграно большое количество фортепианной литературы, которую только можно было найти в библиотеке. Таким образом он обогащал свои знания классической музыки, развивал навыки владения инструментом и чтения нот с листа.

На одном из смотров-фестивалей музыкальных школ республики его заметил ведущий профессор, зав кафедрой специального фортепиано Кишинёвской консерватории Александр Львович Соковнин. Он предложил юному пианисту приехать в Кишинёв и поступить в среднюю специальную музыкальную школу им. Е. Коки. Таким образом, дальнейшее профессиональное становление молодого пианиста должно было продолжиться в Кишинёве, где его прослушали два выдающихся педагога и музыканта — В. Левинзон и А. Соковнин. Определиться с педагогом помогла интуиция мамы Сергея, которая, понимая и осознавая уже тогда уникальное дарование своего сына, выбрала для него наставником А. Л. Соковнина, что сыграло решающую роль в судьбе юного пианиста.

Дидактический метод А.Л. Соковнина в корне отличался от общепринятых педагогических принципов обучения игре на фортепиано. Он получил музыкальное образование в Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова у выдающегося пианиста, профессора Леонида Николаева, обладавшего своим уникальным методом развития и обучения молодых музыкантов. Л. Николаев говорил: «Учебное заведение только может поставить человека на рельсы, катиться по этим рельсам куда угодно будет сам музыкант в своей дальнейшей деятельности» [1, с. 40]. Он понимал, что педагог должен построить фундамент, на котором ученик может развиваться. Обучение дает свои результаты в том случае, если в сознании ученика закладывается желание и умение самому искать и способствовать усвоению знаний. А. Шнабель — выдающийся австрийский пианист, подтверждает слова Л. Николаева: «Педагог должен открыть дверь, пройти в неё ученик должен сам» [2, с. 138]. Такую же мысль мы находим у Б. Яворского: «необходимо учить общему, чтобы пойти по своему пути самостоятельно» [3, с. 39].

Развивая своего одарённого ученика, передавая свой опыт и знания, А. Соковнин, прежде всего, прививал культуру музыкально-исполнительского осмысления произведения, культуру тренировочной работы, отрицая приоритет технической тренировки над художественной и утверждая эстетическое начало в любом элементе техники. Он говорил, что педагог не должен превращаться в репетитора, не надо облегчать ученику задачу там, где он сам может справиться, надо научить учиться. Педагог не должен перегружать ученика замечаниями, он должен давать свободу исполнителю, расширять его кругозор: прививать любовь к живописи, литературе, драматическому, оперному искусству, камерному музицированию.

Ещё будучи учеником 8 класса музыкальной школы-десятилетки им. Е. Коки (которую С. Коваленко закончил в 1966 году), юный пианист увлёкся игрой оперных и симфонических клавиров. С огромной любовью и интересом он изучал клавир оперы *Евгений Онегин* П. Чайковского не только на уроках, но и на переменах между занятиями. Он настолько был увлечён этой музыкой, что ничего не замечал вокруг себя. Его интересовало творчество не только какого-либо одного композитора. Он с удовольствием аккомпанировал любому инструменталисту — будь то кларнетист, скрипач или виолончелист. В интернате музыкальной школы-десятилетки, где жил С. Коваленко, исполнителей было много, и он им никогда не отказывал в ансамблевой игре, что свидетельствует о его доброте, отзывчивости, широте его души.

Пианист С. Коваленко всегда отличался романтической исполнительской индивидуальностью. Его рука с узкими длинными пальцами подходила для игры произведений Ф. Шопена, И. Брамса, Р. Шумана. Так в статье *Рождение музыканта* режиссер Б. Конунов писал: «Тонкие пальцы нервно вздрагивают, пробегая по чудесным дорожкам мелодии. Руки волнуются, поют, плачут. В них весь Серёжа — мечтательный, задумчивый, романтический и глубокий» [4, с. 76]. В 1966 г. Сергей Коваленко становится лауреатом первой премии Республиканского конкурса молодых исполнителей.

А. Шендерова отмечала в своей рецензии яркую индивидуальность пианиста: «Трепетная одухотворённость, поразительное проникновение в музыку, необычайная искренность — эти черты талантливого исполнителя оставляют неизгладимое впечатление» [3, с. 78].

Особенно впечатлило публику на одном из концертов его исполнение *Этюда* оп. 42 № 5 А. Скрябина и *Сонаты-воспоминания* Н. Метнера. В подборе данных произведений проявилась любовь его педагога — А. Соковнина к русской фортепианной музыке и, особенно — к творчеству А. Скрябина, произведения которого он исполнял с большим мастером. *Соната-воспоминание* Н. Метнера настолько проникновенно была прочувствована С. Коваленко, что вызвала у многих слушателей на глазах слёзы. Это запоминается на всю жизнь. В последующие годы учёбы, будучи студентом Кишинёвской консерватории, он особенно отличился исполнением *Первого концерта ре минор* И. Брамса, с которым он выступил на III туре Международного конкурса им. К. Чюрлениса в Вильнюсе, став лауреатом III премии (1968). Следующим этапом его становления как исполнителя стал Межреспубликанский конкурс пианистов, который проходил в Кишинёве в 1969 году, где С. Коваленко был удостоен I премии.

Говоря о том несомненном влиянии творческих предпочтений профессора А. Соковнина на его учеников, следует отметить, что большое внимание он уделял исполнению и записи произведений молдавских композиторов. В фонотеке Академии музыки хранятся аудиозаписи таких сочинений как *Детская сюита* Л. Гурова, *Соната №1* В. Загорского, *Лирический танец*, *Колыбельная*, *Танец гайдучов*, *Рассказ* С. Лобеля, *Романтическая сюита*, *Скерцо*, *У колыбели* А. Стырчи. Исполнение этих произведений А. Соковниным можно считать эталоном, оно отличается высокой культурой, ясностью изложения, глубоким пониманием музыкального языка, романтической экспрессией, тонким, красочным звукоизвлечением. Таким образом развился интерес к исполнению молдавской фортепианной музыки и у его учеников. Участвуя в различных исполнительских конкурсах, С. Коваленко включал в свою программу такие произведения, как *Каприччио* и *Маски* С. Лунгула, *Этюд-экспромт* и *Колыбельную* В. Загорского, *Прелюдии* А. Стырчи.

Обязательным требованием переводных экзаменов в Кишиневской консерватории было включение в программу фортепианных произведений молдавских композиторов. Потребность в педагогическом и концертном репертуаре приводила к тому, что от композиторов требовалось все больше и больше новых сочинений. Создавались творческие союзы между пианистами-педагогами и композиторами, стимулировавшие процесс создания новых произведений. Нередко композиторы сочиняли произведения для определенного исполнителя. Такими пианистами-популяризаторами фортепианной музыки молдавских композиторов были Г. Страхилевич, А. Соковнин, В. Левинзон, Л. Ваверко, С. Коваленко, Р. Шейнфельд, А. Палей. Они участвовали во многих концертах Союза композиторов Молдавии как первые исполнители многих сочинений. В дальнейшем они нередко выступали редакторами-составителями многочисленных сборников фортепианных пьес.

Так, в 1988 году, благодаря творческому союзу пианистов В. Левинзона и С. Коваленко, вышел в свет сборник фортепианных пьес, включивший наиболее популярные произведения: *Прелюдии* А. Стырчи, *Импровизацию и токкату*, *Экспромт* В. Ротару, *Joc haiducesc*, *Popas în codru* Г. Мусти, *Малагенью* В. Загорского, *Прелюдию* К. Руснака. Данный подбор пьес обнаруживает романтические предпочтения составителей, а также влияние С. Коваленко на выбор исполнительских выразительных средств. Редакция изобилует такими обозначениями как *tempo rubato*, *capriccioso*, *molto accelerando*, *passionato*, *risoluto*, *appassionato*, *expressivo*, *cantabile*, *dolcissimo*. Данная исполнительская редакция отражает творческий подход и богатое музыкальное воображение пианиста, вдохновляя молодых музыкантов на желание познакомиться с данными сочинениями и включить их в свой концертный репертуар.

Большое влияние на С. Коваленко оказала Ольга Константиновна Силкина — доцент, зав кафедрой концертмейстерского мастерства и его педагог по концертмейстерскому классу. О.К. Силкина закончила Одесскую консерваторию по классу фортепиано, затем проработала

несколько лет концертмейстером в Одесском оперном театре. Она была очень эрудированным музыкантом, досконально знала оперный репертуар и давала глубокие знания своим студентам в области оперного, вокально-инструментального искусства, расширяя их кругозор и глубину, и вширь. С С. Коваленко на каждом уроке изучалась новая оперная сцена, определялись темповые, динамические особенности, стиль и оркестровка исполнения, уточнялась палитра звучания и особенности вокальной партии. Шла большая интенсивная работа по усвоению огромного репертуара и, кроме этого, положительным было большое влияние личности такого выдающегося эрудированного музыканта и педагога.

О. Силкина поддерживала творческие и дружеские связи со Святославом Рихтером — гениальным русским пианистом XX века, с которым она работала в молодости в Одесском оперном театре. Во многом, возможно, именно она повлияла на то, что С. Рихтер стал для С. Коваленко самым любимым пианистом-исполнителем. В 60–70 годы С. Рихтер часто давал концерты в Кишинёве. Концертные залы буквально ломались от огромного количества публики, желавшей послушать игру великого музыканта. Позже С. Коваленко специально ездил на его концерты в Москву, слушал его в Санкт-Петербурге в период своего обучения в ассистентуре-стажировке (1971–1975), в классе профессора П. Серебрякова, ученика Л. Николаева — основоположника ленинградской пианистической школы.

В 1975 году С. Коваленко поступает на работу в Кишинёвскую консерваторию преподавателем кафедры специального фортепиано. Параллельно молодой музыкант продолжает свою исполнительскую деятельность. Буквально с первых дней его появления в стенах консерватории ему предложил совместные концерты известный скрипач, заведующий кафедрой струнных инструментов Александр Каушанский. Он выбрал для концерта струнные сонаты И. Брамса, которые были с радостью одобрены пианистом; так началась их творческая деятельность. С. Коваленко вспоминает, что он неоднократно прослушивал многочисленные пластинки с записями сонат И. Брамса в разных исполнениях на дому у А. Каушанского, причем слушание музыки обычно завершалось жаркими обсуждениями. Затем следовала работа по записи собственного исполнения и анализа услышанного. Таким образом, оба талантливых музыканта искали пути для наиболее выразительной интерпретации любимых ими произведений. Поэтому и успех концерта был оглушительным. На протяжении многих лет продолжалась эта творческая дружба. Слава талантливого пианиста-ансамблиста и солиста быстро облетела всю консерваторию. Многие инструменталисты, певцы предлагали С. Коваленко совместные концертные выступления.

Концертная деятельность пианиста объединяла его с такими выдающимися деятелями молдавской культуры как Евгении Вербецкий, Ион Жосан, Михаил Мунтян, Светлана Стрезева, Светлана Бодюл, Ефим Богдановский. Многим запомнились камерные концерты с Е. Вербецким (кларнет) в Органном Зале, где были исполнены *Сонаты* И. Брамса, Л. Бернштейна, *Патетическое трио* М. Глинки (совместно с С. Врынчаном — фагот). Об одном из концертов, который проходил 17 мая 1986 года, Павел Усач — заслуженный артист Молдовы, писал: «В этом концерте оба мастера продемонстрировали истинное волшебство исполнительского искусства. В этом концерте в наиболее яркой форме проявились лучшие качества исполнителей: отличная школа, высокий профессиональный уровень, отменное музыкальное дарование, хорошо контролируемая эмоциональность, мудрость, ясность, организованность — качества истинных мастеров» [5, с. 24].

В дальнейшем совместно с Е. Вербецким были исполнены *Соната* П. Хиндемита и *История Солдата* И. Стравинского. Незабываемыми были и сольные концерты С. Коваленко, в программы которых входили: *Симфонические этюды*, *Юмореска* Р. Шумана, *Баллады №3, 4*, *Скерцо № 3* Ф. Шопена, *Сонаты №1, 3, 11, 15* Л. Бетховена, *Миниатюры op. 76, 116, 118* И. Брамса. Совместно с известной альтисткой Т. Циммерман был дан концерт в Органном Зале, где были исполнены следующие произведения: *Медитация* Ж. Масне, *Соната арпеджионе* Р. Шумана, *Соната №1* И. Брамса, записи которых вошли в золотой фонд Телерадио-Молдова. Там же хранятся записи в

исполнении С. Коваленко цикла пьес *Лесные сцены* Р. Шумана, *Большого концертного дуэта для кларнета и фортепиано* К. М. Вебера (в ансамбле с Е. Вербецким), *Трио Тангейзер* Р. Вагнера (с Е. Бузилэ, Н. Столярчук), *Концерта для скрипки виолончели и фортепиано* Л. Бетховена (с Н. Хошем, И. Жосаном), *Трио для скрипки, фортепиано и виолончели* В. Ходяшева (с А. Каушанским и Н. Татариновым).

С. Коваленко отмечает: «часто играл в концертах следующие произведения молдавских композиторов: *Прелюдии, Бессарабка, Жок* Шт. Няги; *Хора, Каприччио* С. Лунгула; *Колыбельная, Этюд-экспромт, Рапсодия для скрипки двух фортепиано и ударных* В. Загорского (совместно с А. Каушанским — скрипка, С. Форостянным — фортепиано, дирижер Д. Гойя); *Колыбельная* Л. Гурова; *Прелюдии* А. Стырчи; *Поэма* С. Лобеля; *Прелюдия* К. Руснака. В октябре 1991 года в Яссах исполнил *Трио* Б. Дубоссарского вместе с И. Жосаном и С. Дужей. В Колонном зале Дома Союзов в Москве в апреле 1986 года исполнил *Сонату* А. Сокирянского. В Санкт-Петербурге, на фестивале молодых композиторов, в феврале 1976 года играл *Восемь фортепианных пьес и Сонату для фортепиано и гобоя* Д. Киценко. На Телерадио-Молдова, в составе камерного оркестра под управлением А. Самоилэ, записывал совместно с Марией Биешу романсы на стихи молдавских и румынских поэтов. На основе этих записей впоследствии был сделан телевизионный фильм. В 1991 году принимал участие в творческом вечере Е. Доги, исполнив вместе с И. Жосаном *Романс, Скерцо, Балладу* известного композитора. С этим же солистом в многочисленных концертах играл виолончельную *Сонату-балладу* А. Стырчи, *Романс* В. Ротару. На концертах вокальной музыки исполнял романсы *Când amintirile...* В. Ротару на стихи М. Эминеску, *De-aș avea...* Е. Доги на стихи М. Эминеску, *Trei mari iubiri* Г. Мусти на стихи Г. Виеру, солист М. Мунтян. На концертах во Франции, Германии, США, Бразилии, Португалии, Болгарии, Тунисе исполнял произведения молдавских композиторов. Публика с большой теплотой принимала нашу национальную музыку, особенно *Бессарабку* и *Жок* Шт. Няги, *Хору, Каприччио* С. Лунгула, *Колыбельную* В. Загорского».

В интерпретациях С. Коваленко главенствует музыка, дух произведения, глубочайший интеллект, логика художественного мышления — всё то, что отмечалось многими современниками, и, конечно, изумительное богатство звуковых красок, подобное человеческому голосу, превосходящее возможности обычного рояля. Недаром С. Коваленко ввёл в обиход вокальный термин *интонировать* на фортепиано. Удивительная свобода исполнения придавала ему характер философских размышлений, взволнованных повествований, захватывающих слушателей. Все эти качества сделали С. Коваленко одним из лучших интерпретаторов произведений романтиков — в первую очередь Ф. Шопена, Р. Шумана, И. Брамса.

Пианист всегда находился в поисках новых красок, музыкальных впечатлений, его привлекали различные формы общения с известными музыкантами. Неоднократно он ездил на стажировки в рамках курсов повышения квалификации: в Петербургской консерватории, под руководством профессора А.И. Ихарева (1981), в Московской консерватории, под руководством профессоров Л.В. Рощиной, Л.Н. Власенко, М.С. Воскресенского (1985), в той же консерватории, у профессоров М.А. Смирнова и В.Н. Чачава (1988). С их помощью и под их руководством С. Коваленко ещё больше расширил свой кругозор и приобрёл пианистическую зрелость.

С 1981 по 1993 год С. Коваленко заведовал кафедрой специального фортепиано и концертмейстерского мастерства. Он совмещал исполнительскую деятельность с педагогической и организаторской. У него обучались и получили путевку в жизнь такие пианисты как С. Форостянный, В. Тушмалова, И. Луценко, И. Хатипова, А. Соколова. С. Жар, которые сами стали яркими исполнителями, лауреатами международных конкурсов, продолжающими и по сей день свою исполнительскую и педагогическую деятельность.

С. Коваленко — авторитетного музыкального деятеля — часто приглашают для проведения мастер-классов. Вот далеко не весь перечень консерваторий, где он проводил высокопрофессиональные уроки-показы: Узбекская консерватория, г. Ташкент (1988),

Азербайджанская консерватория им. Уз. Гаджибекова (1990, 1991), Казанская консерватория (1991), Академия музыки им. Дж. Энеску, Бухарест (1992), Международная конференция, посвящённая памяти Д. Липатти, Констанца (1992), XVI Curso International de Verão Brazilia (1994), Universidade Catolica, Порто, (2003, 2004), Академия музыки театра и изобразительных искусств, Кишинев (2011, 2012). Он неоднократно являлся членом жюри международных конкурсов: Белоруссия, Минск, (1980, 1992); Литва, Вильнюс (1982); Латвия, Рига (1984, 1989); Татарстан, Казань (1991); Молдова, Кишинев (1995, 1997, 1998); Украина, Хмельницкий (1992).

Исполнительская, педагогическая деятельность С. Коваленко была по достоинству оценена Правительством Молдовы: ему было присвоено звание заслуженного артиста в 1989 году, в этом же году — учёное звание доцента, а в 1992 — звание профессора.

Второй период творческой деятельности С. Коваленко оказался связанным с работой за границей — в Бразилии (1993–1995) и Португалии (с 1998 г.). В настоящее время он работает в должности профессора специального фортепиано на факультете искусства при Католическом университете в городе Порто. Здесь он тоже не прекращает свою исполнительскую деятельность в форме вокальных, инструментальных концертов с различными солистами, преподавателями. Не оставляет свою работу и на Родине, являясь профессором-консультантом на кафедре специального фортепиано, передавая свои знания подрастающему поколению. Его уроки являются для них настоящим открытием новых граней в освоении и постижении тайн исполнительского искусства.

Существует мнение, что музыканты-практики неохотно занимаются написанием методических и научных работ. Но по роду своей деятельности им нередко приходится обращаться к слову и к фиксации его на бумаге. Опыт С. Коваленко в данной области — не исключение. В 1991 году в сборнике *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*, изданном в Кишинёве, была опубликована статья пианиста *Применение основных фортепианных педагогических принципов Ганса фон Бюлова в современной советской фортепианной педагогике* [6]. Автор глубоко и тщательно анализирует деятельность великого пианиста и его вклад в развитие исполнительского искусства. В статье подчёркиваются его роль как просветителя, пропагандиста малоизвестных в то время произведений Р. Вагнера, И. Брамса, П. Чайковского. Известно, что Ганс фон Бюлов дважды на одном концерте исполнил *Сонату № 29 Л. Бетховена* — одно из сложнейших произведений великого композитора, что говорит о большом желании пианиста донести до слушателя глубину содержания этого великого сочинения. Такими же просветительскими качествами обладал и сам Коваленко. Об этом говорит и эпиграф к его статье со словами А. Шнабеля, смысл которого отражает цель жизни самого автора: «Я всегда был против употребления слова «артист» как показателя блестящего исполнения, независимо от направления, избранного музыкантом. Артист — это тот, кто посвятил свою жизнь искусству» [2, с. 128].

Библиографические ссылки

1. НИКОЛАЕВ, Л.В. *Статьи и воспоминания современников. Письма*. Ленинград: Советский композитор, 1979.
2. ШНАБЕЛЬ, А. *Моя жизнь и музыка*. В: *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва, 1967, вып. 3, с. 63–193.
3. ФИНКЕЛЬБЕРГ, Н. Б.Л. *Яворский об исполнительстве*. В: *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1979, вып. 10, с. 3–9.
4. СТОЛЯР, И. А.Л. *Соковнин*. Кишинев: Pontos, 2008.
5. ВЕРБЕЦКИЙ, Е. *Статьи, воспоминания современников*. Кишинэу: Prut Internațional, 2006.
6. КОВАЛЕНКО, С. *Применение основных фортепианно-педагогических принципов Ганса фон Бюлова в современной советской фортепианной педагогике*. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев, 1991, с. 81–95.

VII. Muzica vocală

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО З. ТКАЧ И В. РОТАРУ (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ)

CREAȚIILE VOCALE DE CAMERĂ ALE Z. TKACI ȘI V. ROTARU
(ÎNCERCARE DE ANALIZA COMPARATĂ)

VOCAL CHAMBER CREATIONS BY Z. TKACI AND V. ROTARU
(COMPARATIVE ANALYSIS EXPERIENCE)

ТАТЬЯНА КОАДЭ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье предпринята общая характеристика путей развития камерно-вокальных жанров в творчестве З. Ткач и В. Ротару. Выделяются наиболее важные романсы и вокальные циклы названных композиторов, созданные ими в разные периоды творчества, определяется их значение в творческой эволюции авторов. Специально акцентируется вопрос поэтической основы романсов, выявляются черты композиторского стиля. Делается вывод о значении романсов и вокальных циклов З. Ткач и В. Ротару в истории национальной музыки.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, поэтический текст, композиторы Республики Молдова, романс, вокальный цикл, обработка народных мелодий.

În articol se întreprinde o caracterizare generală a căilor de dezvoltare a genurilor vocale de cameră în creația compozitorilor Z. Tkaci și V. Rotaru. Cercetătoarea face o analiză succintă a celor mai reprezentative romanțe și cicluri vocale ale compozitorilor enunțați, apărute în diferiți ani fiind accentuat rolul acestora în evoluția artistică a autorilor. O atenție deosebită se acordă surselor literare ale romanțelor. Se relevă trăsăturile stilului componistic, se formulează concluzii asupra importanței istorice ale creațiilor vocale semnate de Z. Tkaci și V. Rotaru în tezaurul muzical al Republicii Moldova.

Cuvinte-cheie: muzica vocală de cameră, text poetic, compozitor din Republica Moldova, romanță, ciclul vocal, prelucrări de melodii populare, poezie.

This article gives a general characterization of the ways of development in the field of vocal chamber music by Z. Tkaci and V. Rotaru. The author makes a brief analysis of the prominent creations of the above mentioned composers, especially of the romances and cycles of romances which appeared throughout their activity. It also characterizes the compositional style and textual-poetic base in the vocal chamber creations of the above mentioned composers. The article contains references to quotations of local musicologists who have appraised the role of the creations by Z. Tkaci and V. Rotaru in the national music history and their importance in the musical thesaurus of the Republic of Moldova.

Keywords: vocal chamber music, poetic text, composer from the Republic of Moldova, romance, vocal cycle, adaptation of folk songs.

Характеризуя становление и развитие камерно-вокальных жанров в творчестве композиторов Республики Молдова, нельзя не упомянуть имена Златы Ткач и Владимира Ротару, с романсами и вокальными циклами которых связаны значительные достижения отечественной композиторской традиции.

Казалось бы, столь разные творческие индивидуальности как З. Ткач и В. Ротару трудно сопоставимы. Действительно, З. Ткач вошла в историю молдавской музыки, прежде всего, как

автор музыки для детей, а В. Ротару получил приоритетное признание в области инструментальных жанров «для взрослых». Однако при более пристальном внимании к особенностям жизненного и творческого пути обоих композиторов, обусловившем приоритеты их художественных поисков, при попытке обнаружить внутренние обоснования их композиторского кредо, обнаруживается достаточно много точек соприкосновения.

Во-первых, и З. Ткач (1928–2006), и В. Ротару (1931–2007) жили почти в одно и то же время в условиях одного государства. Следовательно, их обоих коснулись одни и те же общественно-политические и культурные события, имевшие место в становлении нынешней Республики Молдова: до 1940 г. — в составе Румынии, после 1940 г. — в качестве союзной республики СССР, с 1992 г. — в рамках независимого государства. На жизнь обоих композиторов большой отпечаток наложила Вторая мировая война, которую З. Ткач, будучи ребенком, провела в эвакуации, а В. Ротару — в родном селе. Специальному музыкальному образованию они обязаны одним и тем же педагогам, преподававшим в Кишиневской государственной консерватории, — Л. Гурову, С. Лобелю, А. Абрамовичу, Л. Аксеновой и др.

В судьбе З. Ткач и В. Ротару много и других сходных черт. Преподавая в музыкальном вузе страны, каждый из них немало сил отдал воспитанию молодых музыкантов: композиторов и исполнителей. Через специальный класс по сочинению З. Ткач прошли В. Врабие, В. Логинов, Ю. Крупник, А. Федорова, Е. Фиштик, А. Короид, С. Морарь, А. Тимофеев и др. Многим именитым впоследствии музыкантам З. Ткач преподавала курсы гармонии, сольфеджио и хоровой аранжировки. В. Ротару, будучи заведующим кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства, вел классы флейты и ансамбля духовых инструментов. Среди его выпускников — В. Цыра, Л. Кириллов, В. Чекан, И. Ташкова, О. Ванкевич, В. Позяк и др.

И З. Ткач, и В. Ротару прочно заняли достойное место в истории национальной музыки, что подтверждается следующими высказываниями деятелей культуры. Так, например, исследователь творчества В. Ротару Е. Мироненко пишет: «Владимир Александрович Ротару — широко известный композитор, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки им. Г. Музическу /.../. Им написаны сочинения в самых разнообразных жанрах инструментальной и вокальной музыки от миниатюр до крупных циклических произведений. Его музыка находит благодарную слушательскую аудиторию не только в Молдове, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Его сочинения постоянно звучат на радио и телевидении, исполняются в концертах, на фестивалях современной музыки, конкурсах музыкантов-исполнителей, вошли в педагогический репертуар высших и средних музыкальных учебных заведений» [1, с. 3].

Аналогичное высказывание о З. Ткач принадлежит Г. Кочаровой. Предваряя свою монографию о жизни и деятельности З. Ткач, она пишет следующее: «Творчество заслуженного деятеля искусств МССР Златы Моисеевны Ткач широко известно в Молдавии и за ее пределами. В музыкальных образах, созданных ею, отразились характерные приметы времени, в них выражаются лучшие чувства и помыслы наших современников» [2, с. 2].

Композиторское наследие обоих композиторов (как З. Ткач, так и В. Ротару) отличается внушительным количеством созданных произведений, относящихся к различным музыкальным жанрам. Так, З. Ткач принадлежат сочинения для симфонического оркестра, такие как *Три настроения*, *Две сюиты* из балета *Андриеш*, симфония *Паноптикум*, симфониетта *Медитация* и др. Камерно-инструментальные произведения композитора включают в себя *Детскую сюиту*, *два фортепианных трио*, *Пять пьес для струнного оркестра*, *Сюиту для двух фортепиано*, *Сюиту на еврейские темы*, *Концерт для скрипки и фортепиано* и др. Кантатно-ораториальные опусы представлены такими сочинениями как *Песнь о Днестре* (сл. Э. Лотяну), *Город. Дети. Солнце* (сл. В. Телеукэ, А. Чиботару). Список сочинений З. Ткач дополняют вокальные, хоровые, вокально-симфонические и вокально-хореографические произведения, такие как *Памятник*

(сл. А. Стрымбяну), *Солнце, взойди* (сл. Г. Виеру), *Октябрьская баллада* (сл. А. Рошка), *Сказка кодр* (сл. Г. Виеру, М. Эминеску, В. Александри) и т.д. Перу З. Ткач принадлежит также музыка к кинофильму *Жил-был мальчик*, музыкальное сопровождение более чем к тридцати спектаклям театра *Ликурич*.

Список сочинений В. Ротару также объемлен. Его творческое наследие составляют произведения для оркестра (*Симфониетта* для струнного оркестра, *Увертюра* для симфонического оркестра, концерты для клавесина и струнных, виолончели и струнного оркестра и др.) Камерно-инструментальная музыка охватывает пьесы для различных инструментов соло (духовых, фортепиано, скрипки). Кроме этого композитор написал большое число разнообразных дуэтных композиций для различных инструментов и фортепиано, а также трио, квартеты и другие ансамбли.

При всей масштабности и панорамности творческого наследия З. Ткач и В. Ротару особое место в нем отведено камерно-вокальной музыке. Она отличается многообразием жанровых видов, исполнительских составов, композиционно-драматургических решений. У З. Ткач это песни и вокальные циклы для детей — *Веселая азбука* (сл. Г. Виеру), *Шесть детских песен* (сл. Г. Виеру), *Доброе утро* (сл. Г. Виеру) и т.д. К ним примыкают романсы и камерно-вокальные циклы для взрослых — *Из молдавской поэзии* (на стихи разных поэтов), пять романсов *Полюби меня, хороший*, (сл. Л. Дорошковой), пять романсов *Я не хочу загадывать вперед*, (сл. М. Метляевой), а также вокализы, баллады и песни.

У В. Ротару жанры вокальной музыки представлены массовыми песнями — *Твои года, Молдова* (сл. Г. Фурдуй), *Песня счастья* (сл. А. Бусуйока), песнями для детей — *Наша работа* и *Наш учитель* (сл. Г. Виеру), *Перед дождем, Колокольчик* (сл. В. Галайку) и т.д. Список дополняют романсы для голоса и фортепиано: *Прошли-б года* и *Воспоминания* (сл. М. Эминеску), *В ожидании* и *Материнское молоко* (сл. Г. Виеру), а также камерно-вокальные циклы: *Мамины дойны* (сл. Т. Брагэ), *В январе сорок пятого* (сл. Д. Дажина), циклы на стихи В. Лебедевой, Дж. Баковия и Л. Кодрянки и т. д.

К жанрам камерно-вокальной музыки оба композитора обращались на протяжении всего творческого пути. Так, свои первые романсы *Жду тебя* и *Белые факелы*, на стихи Э. Лотяну З. Ткач создала в 1958 г., а последний опус — вокальный цикл *Тебе*, посвященный автору стихов — А. Рошка, — появился в 2005 г., за год до кончины композитора. Не случайно Г. Кочарова писала, что жанр романса сопровождал З. Ткач на протяжении всего творческого пути. Между названными крайними точками длительного пути развития камерно-вокального творчества З. Ткач располагает большое число других сочинений. Первым стал романс на стихи А. Бусуйока *Расставание* — масштабное произведение лирико-драматического характера, которое было очень проникновенно исполнено М. Биешу. Ту же драматическую линию З. Ткач продолжает в романсах *Мамин образ* и *Еврейский мотив*. На смену им приходят *Три монолога* на сл. Г. Виеру, далее — *Три вокализа*, продемонстрировавшие умение композитора пользоваться выразительными возможностями человеческого голоса. Далее композитор стала объединять романсы в циклы. Два романса на ст. М. Эминеску: *Такая хрупкая* и *Kamadava*, — каждый из которых по-своему рассказывает от любви, — объединились в миницикл, части которого выигрышно дополняют друг друга¹.

Ретроспективное осмысление жизни характерно для позднего камерно-вокального творчества З. Ткач. Размышлениями о смысле бытия и о пределах жизненного пути пронизаны романсы из циклов *Потухшие костры* и *Я не хочу загадывать вперед*.

В. Ротару вступил на путь вокального творчества тоже рано — в 1956 г. песней, посвященной международному фестивалю молодежи; завершил — романсами на стихи

¹ Реализуя в своих сочинениях потенциал поэзии М. Эминеску, З. Ткач трактует индивидуальность поэта не как «певца отчаяния», а как романтического героя, бунтаря, в котором кипит созидательная энергия и бурлят жизненные силы.

Л. Светлой в 2005 г. В целом, цепь из его 83 камерно-вокальных сочинений охватывает большой период композиторской деятельности и является наглядным примером творческой эволюции художника. Это путь от пылких юношеских высказываний до самовыражения мудрого мастера. В числе камерно-вокальных сочинений В. Ротару — два романса на стихи М. Эминеску, два романса на стихи Н. Пясецкой, вокальные сочинения на тексты других поэтов. Романсы на стихи М. Эминеску были сочинены в 1982 году и посвящены известному молдавскому певцу М. Мунтяну. Они выдержаны в стиле салонного городского романса XIX века со свойственной ему преувеличенной чувствительностью и мелодраматизмом. Два романса на стихи Н. Пясецкой появились в 1994 году. Первый из них — *А музыка звучит во всем* — наполнен восхищенным отношением к миру. Во втором романсе — *Душа* — воссоздается внутренний мир поэта-творца. В дальнейшем В. Ротару в своих вокальных сочинениях отражал разные, порой — очень контрастные — грани духовного мира современного человека.

Следовательно, весь полувековой путь развития молдавского романса нашел отражение в творчестве как З. Ткач, так и В. Ротару, а их романсы и вокальные циклы в полной мере могут иллюстрировать эволюцию отечественной камерно-вокальной музыки.

В трактовке камерно-вокальных жанров у обоих композиторов обнаруживается много сходства. Как В. Ротару, так и З. Ткач почти всегда объединяют романсы в циклы, некоторым из них впоследствии даются соответствующие наименования, раскрывающие суть произведения. Например, каждый из четырех романсов вокального цикла *Мамины дойны* на слова Т. Брагэ раскрывает одну из граней богатого внутреннего мира человека, который беззаветно любит родной край, его природу, свой народ и его искусство. Пять романсов *Вокального цикла на стихи В. Лебедевой* подкупают пейзажной красочностью, поэтичностью мировосприятия. *Вокальный цикл на стихи Д. Дажина* для баритона и фортепиано, посвящен героико-патриотической тематике. *Вокальный цикл на стихи Дж. Баковия* для меццо-сопрано насыщен образами философских рассуждений о жизни, смерти и бессмертии.

Нечто аналогичное можно сказать и камерно-вокальном творчестве З. Ткач. К числу наиболее значительных сочинений можно отнести ее циклы *Из молдавской поэзии* и *Полюби меня, хороший* на стихи Л. Дорошковой. Первый из них многогранно раскрывает тему *человек и природа, человек и родина*. Пять романсов второго цикла отличаются чистыми, светлыми красками, оптимистическим настроением. Более масштабный и глубокий по замыслу цикл *Имя доброе свое* на слова О. Дриза, объединивший шесть стихотворений поэта, характеризуется широко поставленной темой *человек и его народ*. Появление этого цикла носило рубежный характер. Он подытожил уже сложившиеся творческие тенденции и многолетние искания З. Ткач. В то же время здесь появляется новая образная грань, отличающаяся серьезностью и строгостью тона, с преобладанием суровых оттенков, которая найдет свое воплощение в последующих произведениях композитора.

Общим и важным для З. Ткач, и В. Ротару оказывается то, что в качестве авторов стихов они предпочитали женщин-поэтесс. Так, В. Ротару часто говорил, что стихи женщин-поэтесс ему кажутся искреннее, лиричнее. Композитор сочинил романсы на стихи Л. Кодрянки, Т. Брагэ, Л. Светлой, Н. Пясецкой. З. Ткач убежденно считала, что женская поэзия была особенно близка ее собственной эстетике. На создание циклов *Я не хочу загадывать вперед* и *Потухшие костры* З. Ткач вдохновил поэтический сборник М. Метляевой, а также ранние стихи Э. Слезингер.

Еще одной точкой соприкосновения вокального творчества обоих композиторов является тот факт, что в нем нашла отражение тема Великой Отечественной войны. Например, у В. Ротару имеется вокальный цикл на слова Д. Дажина *В январе сорок пятого* (на русском языке). Три романса: *В январе сорок пятого*, *Стоял солдат* и *Командир полка*, — отражают разные моменты военного времени. В первом романсе — это начало военного противостояния, где «среди снегов грохочет наступленье, и ветру, и огню наперекор». Второй романс — *Стоял солдат* — посвящен

теме *дети и война*. Замыкающий цикл романс *Командир полка* повествуют об уроках доблести, которые до сих пор сохранились в памяти солдата². По своей гражданственно-патриотической тематике к вокальному циклу на стихи Д. Дажина примыкает романс В. Ротару *Сестра* на стихи В. Круглова, созданный в 1995 г. Действие романса разворачивается в годы Второй мировой войны. Речь идет о юной медсестре, которая беззаветно ухаживала за бойцами. Красивая и хрупкая, она погибла, оставив о себе благодарную память.

У З. Ткач тема войны, будучи связана с личными тяжелыми событиями тех дней (эвакуация, жизнь в детском доме без родителей), также нашла отражение в камерно-вокальном творчестве³. К двадцатилетию победы над фашизмом и памяти погибших в гитлеровских лагерях смерти З. Ткач обработала три подлинные песни узников концлагерей и озаглавила их *Песни из фашистского ада*⁴. Особое место в этом ряду занимает баллада *Ленинградская девочка*, которая отражает судьбу реального человека — Тани Смирновой, спасенной в дни блокады от голодной смерти, а позже ставшей композитором⁵. Антивоенная тема легла в основу созданных в разное время произведений З. Ткач — баллады *Памятник герою* (сл. А. Стрымбяну), поэмы *Память* (сл. В. Лебедевой)

Конечно, несмотря на многие точки соприкосновения, камерно-вокальная музыка З. Ткач и В. Ротару отличается яркой индивидуальностью. Она проявляется, в частности, в отношении композиторов к обработкам народной музыки. З. Ткач является автором многих обработок вокального фольклора, В. Ротару интересуется, в первую очередь, обработками инструментальных мелодий. Причиной этому, по-видимому, послужили профессиональные предпочтения композиторов. В. Ротару — инструменталист (флейтист и дирижер оркестра), поэтому его интересы базировались на инструментальных обработках народных молдавских мелодий. Здесь и фортепианные произведения (*Барабой, Хора, Брыул, Хостропэцул* и др.), и обработки для духовых инструментов и фортепиано. Так, для флуера им написана пьеса *Жок маре*, для флейты — *Жок маре* и *Кырлэнаш*, для кларнета — *Жок цэрэнеск*. Создает В. Ротару также различные инструментальные обработки для двух кларнетов, для двух фаготов, двух флейт, двух гобоев в сопровождении фортепиано⁶.

В отличие от В. Ротару, для З. Ткач, которая занималась преподаванием хоровой аранжировки, интересны были, в первую очередь, обработки народных песен для голоса в сопровождении фортепиано. Одним из примеров творческого отношения композитора к обработке фольклорной мелодии является романс *Лист зеленый сушеницы*, для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. Помимо этого, З. Ткач создала в фольклорном стиле такие опусы как *Песнь родного края* (сл. В. Кодицэ), *Песня колосьев* (сл. Ф. Миронова), *Колыбельная* (сл. Ем. Букова).

Позже, в начале 1990-х гг., в вокальном творчестве З. Ткач особую линию приобрели обработки еврейских песен для голоса и фортепиано, звучащие на идиш, иврите и русском языке. Среди них привлекают внимание пять миниатюр, основанных на заимствованных из сборника М. Береговского «местечковых» песнях на идиш: *В овсе, во ржи; Ловите его, держите его; Гевалд, где мне взять*⁷; *Мама мне говорила; Твоей матери я не желаю зла*. В них З. Ткач впервые начала осваивать ладовые особенности и интонационную лексику еврейскую фольклора в его

² Напомним, что цикл был создан в 1985 г., когда отмечалось 40-летие победы в Великой Отечественной войне.

³ Более подробно с этим периодом жизни З. Ткач можно ознакомиться в монографии Г. Кочаровой *Злата Ткач: судьба и творчество* [3].

⁴ Позднее эта тема находит дальнейшее развитие в мотивах вокально-симфонического произведения *Суровый напев*.

⁵ Если вдуматься, то в этой балладе З. Ткач отождествляет судьбу той маленькой девочки со своей собственной.

⁶ Нельзя отрицать, что В. Ротару обращал взгляд и на обработки народных песен (*Crești, pădure și te-ndeasă, Lung îi drumul și cotit, Plenuța* и др.). Однако количество инструментальных произведений, созданных на основе обработок молдавских народных мелодий, занимает намного больше места в творческом наследии композитора.

⁷ Этот романс существует также в обработке хора *a cappella*.

местном — восточно-европейском, локальном преломлении. Таким образом, в своих поздних вокальных сочинениях З. Ткач вырабатывает собственный «еврейский стиль».

Обобщая вышесказанное, акцентируем следующее.

Камерно-вокальное наследие З. Ткач и В. Ротару занимает почетное место в музыкальной сокровищнице Республики Молдова. Романсы, вокальные циклы и вокализы этих композиторов, созданные на протяжении всего периода их творческой деятельности, образуют важнейшую часть всего массива камерно-вокальных опусов отечественных авторов.

Сходство условий и обстоятельств жизненного и творческого пути В. Ротару и З. Ткач, родственные идейно-художественные принципы их творчества, а также непосредственные личные контакты композиторов обусловили наличие общих черт их творческого наследия, в том числе и камерно-вокального. Оно проявляется в принципах отбора поэтических источников для романсов и вокальных циклов, в господстве тенденции циклизации романсов, в преломлении фольклорных элементов музыкального языка.

Авторская индивидуальность творческого почерка каждого из названных композиторов проявляется, прежде всего, в неповторимости их музыкального стиля: в яркости мелодико-интонационного профиля тематизма, в красочности его ладогармонической основы, в особенностях ритмической, структурной и композиционно-драматургической организации.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев, 2000.
2. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинев: Pontos, 2002.

VIII. Muzica corală

ХОРОВЫЕ МИНИАТЮРЫ А *CAPPELLA* З. ТКАЧ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА: ЧЕРТЫ СТИЛЯ (ЧАСТЬ I)

MINIATURILE CORALE A *CAPPELLA* ALE Z. TKACI DIN PERIOADA TÂRZIE
A CREAȚIEI SALE: PARTICULARITĂȚILE STILULUI (PARTEA I)

CHORAL MINIATURES A *CAPPELLA* BY Z. TKACI OF THE LATE PERIOD
OF HER CHORAL CREATION: CHARACTERISTICS OF STYLE (PART I)

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье на основе анализа формы, гармонического языка, фактуры, приемов хоровой аранжировки и работы с поэтическим словом в хоровых миниатюрах З. Ткач, написанных на рубеже XX–XXI веков, устанавливаются основные стилиевые параметры, характерные для позднего периода хорового творчества композитора.

Ключевые слова: композитор, стиль, лад, хоровая фактура, гетерофонные дублировки, остинато, лейтгармония, тематизм, а *cappella*.

În baza analizei formei, texturii, limbajului armonic, a procedeeilor de scriitură corală și a modalităților de abordare a textului poetic în miniaturile corale compuse de Z. Tkaci la confluența secolelor XX–XXI, autoarea articolului stabilește parametrii generali ai stilului caracteristici pentru perioada târzie a creației corale a compozitoarei.

Cuvinte-cheie: compozitor, stil, mod, textură corală, dublări heterofonice, ostinato, leitarmonie, tematism, а *cappella*.

In this article, on the basis of the analysis of the form, harmonic language, texture, techniques of choral arrangement and on work with the poetic word in the choral miniatures by Z. Tkaci, written at the turn of 20th–21st centuries, the author forms the main stylistic parameters characteristic of the composer's late period choral works.

Keywords: composer, style, mode, choral texture, heterophonic mixtures, ostinato, leitharmony, thematism, а *cappella*.

Хоровая музыка Златы Ткач — чрезвычайно обширная и значимая часть ее творчества. Сочинения композитора уже давно заняли прочное место в репертуаре различных исполнительских коллективов Молдовы. Причин этому множество: это и доскональное знание особенностей аранжировки, и виртуозное владение фактурой, и широкая жанровая шкала, отразившая поиски как в области кантаты, сюиты, так и обработок народных песен и миниатюры *a cappella*. Немаловажную роль сыграла отзывчивость композитора на практические запросы исполнительских коллективов различных возрастных категорий, но все же главное — это богатство образной палитры ее произведений, свежесть и необычность колорита, обращение к высокой поэзии прошлого и настоящего и глубокое и тонкое ее осмысление в музыке.

Наследию З. Ткач посвящена солидная монография Г. Кочаровой [1], множество статей, по его поводу высказано немало разнообразных суждений. Как всякое высокоталанливое явление, музыка З. Ткач постоянно пробуждает исследовательский интерес, позволяя углубить или

раскрыть те или иные аспекты ее творчества. В данной статье отразились некоторые наблюдения над стилем хоровых миниатюр *a cappella*, написанных композитором в последний период жизни.¹

Примечательно обращение в них к темам жизни и смерти, взаимосвязи вселенной, космоса и внутреннего мира человека, к осмыслению трагических событий прошлого, к психологизации пейзажных зарисовок. Все эти образные линии нашли оригинальное воплощение в ряде произведений на стихи М. Эминеску, А. Рошка, В. Кодицэ, а также на текст из Экклезиаста.

Стихотворение Эминеску *Adânca mare*, связанное с отражением картины природы, создает богатейший ассоциативный ряд, позволяющий раскрыть сложные философские вопросы бытия, мир противоречивых человеческих чувств. Глубокое море, то величественное, безмятежно спокойное, то грозное, неистовое, олицетворяет огромный мир людей с их страстями, отраженный в мерцающем зеркале далеких звезд. И море, и луна, символизирующая возвышенное, недостижимое, — все эти образы типичны для романтической эстетики поэта, для которого мир людей постоянно изменчив, противоречив, непредсказуем. В человеческой душе соседствует светлое, доброе и темное, страшное в своей разрушительной силе. Мысль поэта — о глубокой диалектической взаимосвязи вселенной и человека, душа которого, его жизнь — миниатюрный слепок космоса.

В музыке хора параллельно развиваются два начала — психологически-насыщенное и живописно-изобразительное. Образ моря — центральный в миниатюре, и естественно, что в его музыкальном воплощении сказались традиции великих «маринистов» — художников и музыкантов. Ключевое слово «море», — пишет Г. Кочарова, «трактуется, как своеобразная заставка к каждой строфе, начиная с эпиграфа, где оно провозглашается, как заголовок, с некоторой долей пафоса» [1, с. 102]. Волевые начальные квартовые синкопированные интонации-импульсы, застывающие в многозвучной педали, рисуют картину «невозмутимо-безразличного и величественного моря» [1, с. 102]. Они образуют на первой ступени хроматического *es-moll* усложненный квартаккорд, который становится лейтгармонией моря (т. 5). В последующем хоральном изложении обращает на себя внимание тритоновое сопоставление квартаккорда с внедренной терцией и малого минорного септаккорда на IV высокой ступени (тт. 5–7, на слова «Adânca mare»), которое оставляет впечатление необычности, загадочности. Развертывание музыкальных фраз пластично, свободно, что обусловлено различием их структуры и внутренней мобильностью ритмической организации.

3. Ткач очень внимательно относится к артикуляции, выделению отдельных словосочетаний. Так, сопряжением восходящей квинты и «ниспадающей» сексты изящно «прорисовывается» образ «a lunei față» (тт. 11–12), а восходящий квартовый ход со слабым «женским» окончанием на словах «blândă² răză» (тт. 16–19) окрашен холодноватым и своеобразным по колориту гармоническим оборотом, где вертикальные созвучия образованы встречным секундовым движением всех голосов. Их функциональная взаимосвязь утрачивается, а на первый план выходит фоническая составляющая.

Говоря о композиции хора, Г. Кочарова справедливо указывает на то, что она выстраивается по модели первого катрена с его кольцевой рифмой и внутренним контрастом [1, с. 102], делая вывод, что хор *Adânca mare* — уже сам по себе как бы своеобразный триптих, представляющий один и тот же объект в различном освещении, подобно тому, как это делали художники-импрессионисты (1, с. 103). С выводом автора монографии можно согласиться лишь частично. Это, скорее, диптих со вступлением и эпилогом, нежели триптих. Контраст в первом катрене обусловлен введением нового поэтического образа «O lume-ntreagă-n fundul», развитие которого отличается большей напряженностью и неустойчивостью.

В фактуре четко разделяются рельеф и фон. В партии сопрано появляется элегическая интонация восходящей сексты с ламентозным хроматическим нисходящим движением, которое усилено канонической имитацией в нижнюю октаву на расстоянии одного такта в партии теноров

¹ Анализ хоровых миниатюр выполнен на основе авторских рукописей 1998 года.

² Текст Эминеску изменен композитором, в оригинале здесь «blondă răză»

(тт. 19–25). Партии альтов и басов, изложенных в виде бесконечного канона в октаву, характеризуются так называемым фактурным тематизмом. Его хроматическое волнообразное кружение в объеме уменьшенной кварты призвано изобразить здесь начинающееся волнение моря. Это построение из двух предложений, второе из которых является секвентным повторением первого терцией ниже (тт. 25–33), в плане полифонической организации представляет собой двойную несимметричную каноническую секвенцию. При рассмотрении каждого предложения в отдельности обнаруживаются элементы двойного симметричного бесконечного канона. Настойчивое повторение коротких фраз усиливает настроение тревоги. Общая хроматизация музыкальной ткани при внутреннем движении всех голосов хора создает довольно мрачный колорит. Так создается фактурный контраст двух типов изложения — хорального в первых двух строках катрена, и полифонического — при музыкальном воплощении третьей и четвертой его строк. Анализируя тематическое развертывание, можно отметить вариантное становление интонаций. Включение полифонического раздела, логично продлевая мелодическое развитие, фиксирует начало кульминационной зоны. Иными словами, весь музыкальный катрен до *Tempo Allegro* объединяется в единое целое по принципу «волны».

Мрачный характер второй строфы «*Daș mîni — ea falnică, cumplit turbează*» вносит резкий контраст в течение музыкального времени. Этот раздел по структуре напоминает первый, но отличается более высоким накалом напряжения, трагической окраской. В нем сохраняется фактурная двуплановость. Роль фактурного остинато в партиях теноров и басов выполняет мелодико-гармоническая фигурация по звукам видоизмененной лейтгармонии моря (в ней чистая кварта заменяется увеличенной, а малая септима — большой). В результате этих модификаций акцентируется цепь попевок уменьшенного лада. Остинато организовано как бесконечный двухголосный канон в обращении. Линии мелодических голосов (сопрано и альтов) отличаются активным неуклонным восхождением к кульминации. При этом в них, наряду с попевками уменьшенного лада, начинается процесс кристаллизации целотоновых интонаций. Слова «*cumplit*», «*turbează*» остро акцентированы гармоническим интервалом увеличенной квинты, а «*negru-măreață*» — включением гармонических интервалов уменьшенной кварты и уменьшенной октавы. Все это приводит к повышению диссонантности вертикали. Она концентрируется в мощной кульминации на *ff*, которая представляет собой скандирование аккордов на словах: «*Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe*» на основе лейтгармонии моря.

Динамическая кульминация столь сильна, что порождает эмоциональное эхо, которое «оглушает» ужасом свершившегося: «*Ducând peire — țări înmormântează*». Большую роль в создании этого яркого эффекта играет гармония: различные варианты лейтгармонии моря, спускаясь на *p* по целотоновому звукоряду, постепенно уплотняются, порождая в итоге пятизвучный целотоновый кластер (тт. 65–66).

Анализ мелодической линии в этом разделе показывает, что особенно активную роль в ее развитии играют лапидарные мотивы ямбической структуры, каждый из которых излагается терцией выше предыдущего. Это сообщает движению стремительность и энергию. Фаза подготовки кульминации в данном разделе более длительна, нежели в первом, но если учесть резкое темповое ускорение (*Molto meno mosso*), то она воспринимается по времени приблизительно так же, как и в первом случае, выделяясь большей интенсивностью динамического нагнетания. Сравнение кульминационных зон обнаруживает интонационное сходство попевок, трактованных во второй кульминации в характере драматической речитации.

Раздел *Moderato* является расширенным эпилогом-кодой. Суть его заключена в формулировании сентенции: «*Astfel e sufletu-n antica mare, indiferentă, solitară — mare!*» В эпилоге синтезируются основные тематические зерна и фактурные элементы. Море вновь предстает спокойным и величавым. Возникают интонационные реминисценции на слова «*indiferentă*», «*solitară*», но они лишены былой экспрессии и призваны здесь создать ощущение безбрежного, необозримого пространства. Фоновое остинато «распевает» в линиях звуковые контуры

лейтгармонии моря. Ярким импрессионистическим штрихом является нисходящее глissандо в диапазоне септумы у женских голосов, которое находит отклик в фактурном остинато. В конце миниатюры глissандирующий пласт женских голосов отзывается эхом глissандо теноров и басов. По образному выражению Г. Кочаровой, «словно на гул морских волн накладывается зачаровывающее пение сирен или иных фантастических существ» [1, с. 103].

La steaua демонстрирует еще одно обращение к бессмертной поэзии Эминеску. Миниатюра написана в трехчастной форме и отличается простотой фактуры. Г. Кочарова точно определила жанровые черты баркаролы и ноктюрна, проведя аналогию с романсом Глинки *Венецианская ночь*. «З. Ткач прекрасно уловила и смогла передать особый романтический колорит поэзии Эминеску и, сохранив такие ее качества, как лирическая утонченность и метафоричность, придала ей большую реалистичность и просветленность» [1, с. 101]. Следует заметить, что описания пейзажа, как такового, у поэта нет. Это — новая ипостась в раскрытии «звездной» темы, «космического» мотива о необозримости вселенной, о нерасторжимой связи всего сущего, о созвучности происходящего в космосе миру человеческих чувств. В этом плане в стихотворении впечатляют поэтические метафоры-анalogии: погасшая в пути, в синих даях звезда — человеческая печаль, сгинувшая в глубокой ночи; а мерцание звезды — это тревожащий душу свет угасшей любви.

Музыка З. Ткач написана нежными, насыщенными полутонами, мягкими, словно акварельными красками. В миниатюре прослеживается нить размышлений, идущих под знаком удивления и вопроса. Не случайно мелодическая линия в каждом предложении начинается третьей выше предыдущего. Обращает внимание сопряжение восходящего квартового скачка с нисходящей секстой, а в средней части (тт. 9–20) — скандирование терцовой попежки с репетицией первого звука. Эти элементы и аккумулируют в себе вопросительную интонацию. Введение четырех глубоких фермат в пределах простой трехчастной композиции не случайно. Создавая психологически насыщенные паузы, они фиксируют моменты осмысления, раздумья, «ухода в себя».

Хотя в стихотворении есть мотивы разочарования, одиночества, композитор не акцентирует их в музыке — светлой, одухотворенной, «ретушированной» легкой тенью печали. При «удержанности» ритма баркаролы и сохранении аккордовой фактуры на протяжении всего хора важную роль играют ладогармонические средства развития. З. Ткач использовала ресурсы параллельно-переменных ладов с их мягкими переходами из мажора в минор, медиантовые отношения созвучий, причем не только в локальном плане, но и на уровне всей композиции. При этом композитор искусно вплетает в натурально-ладовую систему аккорды мажоро-минора: трезвучия VI и III низких ступеней, вводя их через консонантные побочные доминанты. Ярким подтверждением тому служит тональный план миниатюры. В первой части используются *B-dur* и *Des-dur*, в средней — *f-moll* и *As-dur*, а в репризе (*Tempo primo*) каденция первого предложения завершается на трезвучии III низкой ступени *B-dur* (тт. 24–25), после чего второе предложение начинается в *E-dur*.

Столь же показательным и внутритональным развитием отдельных построений, где введение вариантов медиант служит подчеркиванию различных нюансов текста. Так, в начальном гармоническом обороте I – VI – I трезвучие VI натуральной ступени подчеркивает слово «găsarit». В каденции первого предложения (т. 4) трезвучие VI низкой ступени своим ярким колоритом высвечивает слово «de lungă», являясь в то же время общим аккордом во внезапной модуляции из *B-dur* в *Des-dur*. Во втором предложении первой части после VI натуральной ступени (т. 6) звучит трезвучие VI ступени гармонического мажора. Являясь увеличенным, оно своим странным, необычным звучанием подчеркивает слово «luminii» (т. 7). Столь же свежо звучит кульминация репризы (тт. 24–25), отмеченная и выразительным восходящим скачком на октаву, и введением трезвучия III низкой ступени *B-dur*, акцентирующего слово «adâncă».

Иное гармоническое решение характерно для окончания средней и репризной частей. В первом случае, где речь идет о «лучах, светящих нашему взору», З. Ткач использует диатонические септаккорды в тональности *h-moll*, однотерцовой с *B-dur*. Эффект некой

зашифрованности возникает потому, что теряется ощущение определенного тонального устоя (тт. 15–17). Показателен и фрагмент из репризы хора, на словах: «Lumina stinsului amor ne urmărește încă». Здесь на сильном и относительно сильном времени появляются большие мажорные септаккорды. В этом контексте нельзя не вспомнить о трагическом мажоре романса Р. Шумана *Я не сержусь*, где использована подобная гармонизация. Эта аллюзия точно выявляет оттенок сдержанной скорби, характерный для данного фрагмента. Правда, возможно, стремясь «снять» щемящую ноту, композитор в коде повторяет начало первой строфы, восстанавливая тем самым настроение светлого размышления-созерцания и закругляя общую композицию хора.

Особое место среди хоровых миниатюр этого периода занимает хор *Numai pământu-i neclintit pe veci*, посвященный памяти жертв геноцида, погибших в Бабьем Яре.³ Текст из Библии представляет собой философскую притчу о «тщете бытия» (Г. Кочарова), о вечных законах движения на земле, неподвластных человеку, о возмездии и справедливости на Суде Господнем. «Всему есть место на земле, — повествуется в ней: «слезам и веселью, катаклизмам, любви и ненависти, войне и миру, всему есть час! Но в масштабах Вселенной это лишь краткий миг. Все ничтожно!»

В тексте нет конкретных описаний, нет их и в музыке. Она едина в плане выражения скорбного настроения. Однако его эмоциональный спектр очень широк. В крайних частях трехчастной композиции хора четко прослеживаются жанровые элементы пассиона. Вся интонационная палитра хора развивается из начальных ламентозных секундовых мотивов, которые лежат в основе хорового вокализа. Соло альты на его фоне, включающее и декламационные и ариозные интонационные элементы и излагающее общую сентенцию: «Deșertăciune-s toate a spus Ecleziast», ассоциируется с партией Евангелиста из баховских пассионов. Оно развивается асинхронно хоровому пласту. В синтаксическом плане хоровые фразы шире сольных, в силу чего возникают постоянные несовпадения построений. Хоровой пласт содержит микроимитации — отголоски отдельных мотивов соло (тт. 7–9, 26–30). По мере дальнейшего изложения фактура усложняется. Так, в сопровождении второй текстовой строки «Din orice trudă nu-i folos sub soare» линия сопрано неточно дублирует восходящий рельеф соло, в то время как басовый подголосок движется в противоположном направлении, повышая динамическое напряжение данного фрагмента. Активизация хорового вокализа приводит во второй фазе изложения хорала (тт. 25–36) к смене его композиционной функции. В кульминации он выступает на первый план, подхватывая прерванную линию солирующего альты, акцентируя в напряженном аккордовом изложении его «ключевые» патетические интонации.

Логика завершения этой части парадоксальна — обрыв на кульминации, но именно такое окончание психологически подготавливает дальнейший этап драматического повествования *Più mosso*, отличающийся максимальным сгущением трагизма. Поразительна и логика трактовки текста: «E vreme să plângi, și să-ncingi un joc // Și să azvârli in idoli cu pietre, // E ceas de drag și-al urei este ceas // Și de război e vreme și de rase-i». Все «события» монтажно сцеплены, спрессованы по времени и словно мелькают в воображении. По-видимому, так — панорамно-ретроспективно, как на ускоренной киноплёнке, представляется человеку вся прожитая им жизнь в самый трагический момент — перед лицом жуткой неотвратимой смерти. В композиции хора это лишь преддверие кульминации, где скандируется ключевая фраза «Ce-a fost dintâi și mâine iar va fi», страшный смысл которой в том, что весь ужас геноцида, холокоста может повториться в будущем.

Конструктивным стержнем быстрого среднего раздела становится ритмизованный органнй пункт на доминанте *as-moll*, словно передающий лихорадочный пульс сердца. На этом фоне появляется линия сопрано, «разорванная» на резкие, ритмически акцентированные мотивы, которые затем в партии теноров объединяются в более протяженную мелодическую фразу. Общим в них является нисходящее хроматическое движение, которое, начинаясь вначале от II пониженной, затем от III ступени, постепенно захватывает IV и V пониженные ступени, что

³ Первоначальное название — *И лишь земля незыблема вовеки*.

приводит к омрачению колорита. Мотивы-«стоны» сменяются дважды повторенным более напевным фрагментом («E ceas de drag și-al urei este ceas // Și de război e vreme și de rase-i») — своего рода дуэтом сопрано и теноров в дециму, который, тем не менее, отличается некой механистичностью, автоматизмом ритма, что вызывает в памяти образы нашествия из музыки Шостаковича. Обращают на себя внимание в этом фрагменте и некоторые детали артикуляции слов. Там, где речь идет о ненависти, композитор прерывает мелодическую фразу паузой в середине глагола «este», что создает в речи эффект судорожности. Кроме того, консонантная дублировка мелодической линии в этот момент заменяется диссонантной — септимальной, что позволяет резко акцентировать словосочетание «час ненависти».

Начало кульминационного этапа (т. 71) отмечено возвращением к первоначальной тональности *h-moll*. Если в предшествующей фазе развития мелодическая линия дробилась на отдельные сегменты, рассредоточиваясь в партиях сопрано и теноров, то в кульминации ее неуклонное движение вверх завершается исступленным скандированием скорбных лейтинтонаций секунды и терции в высоком регистре. Концентрируя в себе все напряжение предшествующего развития, кульминация звучит, как вопль отчаяния, ужаса. Почти экспрессионистический по силе выражения, этот эффект возник в результате изложения мелодической линии всем хоровым массивом, где тенора дублируют сопрано в большую септиму, а басы даны в свободном обращении, образуя с ними ундецимы и малые ноны. Аккордовая вертикаль складывается из расходящихся двузвучий в парах женских и мужских голосов. Она раздвигается, захватывая все больший диапазон. Этому способствует и *divisi* в партии теноров. Плотность вертикали прогрессирует, достигая максимального напряжения в момент многократного исступленного повторения фразы «ce mâine iar veni-va» на *f* всей массой хора. Звуковая «вакханалия» столь сильна, что рождает гулкое многоголосное эхо. Его эмоциональный резонанс усилен еще и тем, что имитирующие его аккорды хора введены после глубокой цезуры с ферматой.

Концепция сочинения пессимистична, что подтверждается и началом коды, где звучит величественный траурный хорал. Тем более удивительно ее завершение. Постепенное ослабление диссонантности протяженных аккордов-педалей приводит к утверждению тоники светлой тональности *D-dur*. Она звучит как выражение надежды на торжество справедливости, разума и добра.

Во второй половине XX века в хоровой музыке наблюдается явление «нового романтизма», обновление «генетических истоков» образно-стилистического плана, активизация элегической образности. Она ярко проявилась в раскрытии темы природы, — по выражению Г. Григорьевой, «вечной для классической хоровой музыки» [2, с. 9]. В 60–80-е годы процессы жанрового синтеза сказались в этой области творчества в плане влияния речитативности, элементов инструментализма в фактуре произведений разных жанров, что позволило Г. Григорьевой сформулировать понятие жанрового стиля и на основе этого критерия классифицировать хоровые произведения, выделив «песенные», «речитативные» и «инструментальные» хоры [2]. Естественно, что указанные новации оригинально проявились и в хоровых миниатюрах З. Ткач. Ярким примером может служить миниатюра *E toamnă* для женского хора на стихи В. Кодицэ. Это осенняя элегия, проникнутая печалью и грустью. Картина осеннего осиротевшего леса, роняющего листья, покинутого птицами, улетевшими в чужие страны, невольно ассоциируются с осенью человеческой жизни. Кажется, что лес — это живое существо, которое плачет, и его хочется утешить надеждой, что придет весна, вновь зазеленеют деревья, и тысячи щебечущих птиц наполнят лес новой жизнью, но сейчас осенний ветер несет опавшие листья, пронизывая пряди волос.

В музыке образная антитеза (осень – весна) раскрыта посредством комплекса контрастных выразительных средств.⁴ Крайние части хора — это печальные размышления на фоне осеннего

⁴ Произведение написано в трехчастной форме, промежуточной между простой и сложной: I часть (тт. 1–26) — простой неквадратный большой период; II часть — простая двухчастная форма, ее I часть *Poco più mosso* — большой неквадратный период (тт. 27–42) с расширением и темповым замедлением в *Sostenuto* (с т. 35); ее II часть — *Al tempo* (тт. 43–69) — открытый большой период с расширением за счет многократного повторения «птичьих трелей»; реприза — с т. 70 до конца строится на тематическом материале I части с вариантным использованием отдельных элементов.

пейзажа. Вокальная линия у первых и вторых сопрано состоит из речитативных фраз разной протяженности, со слабым — «женским» окончанием и развивается вначале в натуральном *g-moll*, а затем в *f* дорийском. Ритмическая организация фраз постоянно меняется, что способствует свободе мелодического высказывания. Силлабический склад «слово-нота» соответствует жанру речитатива.

Альтовые партии образуют *quasi*-инструментальный пласт, организованный как двойное мелодико-ритмическое остинато, исполняемое на звук «*u*» и имитирующее завывание ветра. У вторых альтов остинато состоит из 10 звуков равными четвертями и представляет собой волнообразное кружение в объеме кварты. В условиях трехдольного метра, при постоянном смещении построения на разные доли такта, происходит изменение акцентировки его звуков и ослабление метрически сильных долей. Остинатный мотив из четырех звуков у вторых альтов, развивающийся в том же амбитусе и включающий ходы на терцию и кварту, повторяется асинхронно первому. В результате сочетания обоих остинато возникает «снятие» метрической акцентности. Так моделируется импровизационное изложение, которое противоречит ритму стихотворных строк.

Средний раздел основан на «остинатно-переменно-встречных ритмах» (Г. Григорьева) — в первом предложении — на трехдольном, в ответном предложении — на двухдольном, затем вновь на трехдольном. Возбужденный, тревожный характер мелодической линии, состоящей из активных терцовых мотивов, секвентно взлетающих к кульминационному звуку *g* второй октавы, словно изображает резкий порыв ветра. Нисходящий секвентный спад этих же мотивов вкупе с метрическим сломом и темповым замедлением усиливает печальное настроение. А в репликах прямого обращения к лесу: «*Codrule, nu plânge*», замыкающих этот раздел, прорывается глубоко личное чувство горести, сочувствия, желание утешить. Показательна в данном случае динамика спада напряжения гармонических созвучий.

Во второй части среднего раздела вновь происходит метрический «слом», возвращается двухдольный размер, прежний темп. Терцовые мотивы предшествующего раздела используются здесь в обращении и в сопряжении с фиоритурой шестнадцатыми, которая и «уточняет» жанровый характер темы — она становится плясовой. Танцевальные мотивы, повторяясь при неуклонном повышении тесситуры, звучат в уменьшении, превращаясь с т. 51 в «птичьи» колоратуры, рулады, трели. Этот фрагмент (тт. 53–69), имитирующий тысячеголосый птичий щебет, решен чисто сонорными средствами. Хотя все партии выписаны нотами определенной высоты, начальные звуки птичьих кличей «*tttt-li*» приходятся на рокочущий согласный слог, который невозможно спеть интонационно чисто. Поэтому и создается картина, где смешиваются звуки разной природы — и певучие, и свистящие, и шумовые. Картина наступления весны существует лишь в воображении человека, она постепенно истаивает, исчезает. Здесь З. Ткач использует психологически точный прием: после паузы перед репризой, когда сознание постепенно возвращается к реальности, в партии первых сопрано вводится на *sfp* рокочущий педальный звук *g* на слог «*tttt-li*», воспринимаемый как отголосок, след прекрасного видения.

Реприза выступает как логичное продолжение и завершение первой части. В ней сохраняется двуплановость фактуры с остинатной организацией альтовых партий, но тематический материал сжат и в регистровом, и в тональном плане. Нисходящие речитативные попевки постепенно сокращаются, вплоть до одного звука, застывающего на педали.

Подводя итог вышесказанному, можно добавить, что хоровая музыка З. Ткач последнего периода ее творчества отразила важные мысли композитора о себе, о мире, об обществе, в котором она жила, об отношениях человека и природы, о милой, близкой ее сердцу Молдове. Поэзия, к которой она обращалась, — всегда высокого уровня, причем, в ней отсутствуют элементы социально-политической ангажированности. Композитор обнаруживает яркий интерес к поэтическим сюжетам философского, углубленно-психологического характера, позволяющим высказать и свое, индивидуальное видение проблем. В этом стремлении ей особенно был созвучен мир образов М. Эминеску, А. Рошка, В. Кодицэ и других молдавских и русских современных поэтов.

Хоровая акапельная музыка для З. Ткач была творческой лабораторией, в которой оттачивались мастерство, приемы работы со словом, его «омузыкаливания». Мелодический стиль хоровых партий достаточно изыскан, что обусловлено стремлением композитора отразить не только глубинный смысл поэтических строк, но и воссоздать в музыке их «живописную» природу. Анализ показал, насколько искусны, оригинальны музыкальные «эквиваленты» поэтических метафор, изобретательны приемы артикуляции отдельных слов и фраз.

Сложный поэтический образный ряд рождает в музыке особый колорит, стимулируя поиск новых, нетрадиционных гармонических красок, возникающих в результате смешения диатонических и хроматических ладообразований, применения необычных приемов внезапных модуляций.

Своеобразие гармонического стиля поздних хоровых миниатюр связано и с аккордикой нетерцовой структуры, появляющейся при гетерофонном сочетании вариантно-развивающихся мелодических линий, использовании консонантных и диссонантных дублировок голосов.

Владея богатым арсеналом гармонических средств, З. Ткач всегда использует их системно, следуя принципу их строгого отбора — соответственно поставленной художественной задаче. Именно поэтому каждая из рассмотренных миниатюр отличается свежестью и необычностью колорита.

Зналок законов хоровой аранжировки, она мастерски реализует ее возможности, обыгрывая многообразные сопоставления различных групп и *tutti* хора, виртуозно меняя композиционные функции отдельных партий, внося контрасты полифонического и хорального складов.

Тонко понимая специфику хоровой фактуры, осмысливая логику использования того или иного полифонического приема, композитор в каждом произведении стремится найти оригинальную фактурную деталь, становящуюся своего рода «визитной карточкой» миниатюры. В этом плане ее сочинения представляют собой настоящую школу хорового письма.

Важно подчеркнуть, что вопросы целостности композиции и драматургии сочинений находятся в центре внимания автора. В этом плане приоритетна роль сквозного мотивного развития, интонационных «арок», логики непрерывного гармонического становления и фактурных объединений.

Очень рельефно в произведениях З. Ткач сказались характерные для отечественной хоровой музыки 60–80-х годов влияния речитативности и инструментализма, которые еще усилились в миниатюрах, написанных в начале XXI века.

Стиль поздних хоровых миниатюр З. Ткач синтетичен по своей природе. В нем органично переплавлены многие элементы, связанные с русской классической и современной музыкой, а также с традиционными молдавской и еврейской культурам.

«Тип мышления, избегающий внешних, фронтальных и острых стилистических контрастов и стремящийся к внутреннему соприкосновению стилистических единиц» порождает новое качество стиля, которое Г. Григорьева называет «новой» моностилистикой, суть которой заключается «в единичности, уникальности избранного типа синтезируемых элементов, характерных для одного произведения [3, с. 138–139]. Именно такое единство — и на уровне внутренних процессов интонационно-стилистического становления, и на концепционном уровне, характеризует самобытный стиль поздних хоровых миниатюр *a cappella* З. Ткач.

Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Кишинэу: Pontos, 2000.
2. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Русская хоровая музыка 1970–80-х годов*. Москва: Музыка, 1991.
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века*. Москва: Музыка, 1989.

**НЕОВАРВАРИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МОЛДОВЫ
(НА ПРИМЕРЕ КАНТАТЫ ODA DEVENIRII Г. ЧОБАЛУ)**NEOBARBARISMUL ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA
MOLDOVA (CANTATA ODA DEVENIRII DE GH. CIOBANU)NEOBARBARISM IN THE CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE OF
THE REPUBLIC OF MOLDOVA (CANTATA ODA DEVENIRII BY GH. CIOBANU)**ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО,**конференциар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Настоящая статья В. Ткаченко представляет собой попытку введения в научный обиход термина неоварваризм на основе изучения кантаты Г. Чобану «Oda devenirii» на стихи Д. Матковски. Автор статьи сравнивает различные трактовки термина неоварваризм, обнаруживая признаки этого художественного направления в музыкальной партитуре Г. Чобану и предлагая теорию И. Снитковой о концептуально-структурных парадигмах современной музыки в качестве инструмента исследования подобных явлений.

Ключевые слова: кантата, неоварваризм, концептуально-структурная парадигма, рок-музыка, рэп.

Articolul de față semnat de Victoria Tcacenco reprezintă o încercare de a introduce în circuitul muzicologic noțiunea de neobarbarism pe baza analizei cantatei „Oda devenirii” recent compuse de Gh. Ciobanu pe versurile lui D. Matcovschi. Autoarea abordează diferite tratări ale acestei noțiuni, dezvăluind și unele semne ale acestei tendințe artistice în partitura muzicală a lui Gh. Ciobanu propunând în calitate de instrument de studiere a fenomenelor similare teoria cercetătoarei I. Snitkova despre paradigmele conceptual-structurale ale muzicii contemporane.

Cuvinte-cheie: cantata, neobarbarism, paradigma conceptual-structurală, rock, rap.

The present article written by Victoria Tcacenco is an attempt to introduce in musicological use the definition of neo-barbarism on the base of the analysis of Gh. Ciobanu's cantata "Oda devenirii" (lyrics by D. Matcovschi), that was recently written. The author compares different treatments of this definition, revealing some signs of this trend in the music score by Gh. Ciobanu and proposes I. Snitkova's theory of conceptual-structural paradigms in contemporary music as an instrument of studying similar phenomena.

Keywords: cantata, neo-barbarism, conceptual-structural paradigm, rock, rap.

Современная ситуация в музыкальной культуре чрезвычайно неоднозначна, многомерна и не сводима к какой-либо стройной картине. Она допускает различные, порой противоречивые толкования, в ней сосуществуют прошлое и настоящее, интеллектуально-утонченное и первобытное, основанное на опыте предыдущих столетий, на «золотом запасе», пользуясь терминами А. Моля, «гуманитарной культуры», и на логических принципах и технологических инновациях культуры «мозаичной» [1, с. 16]. Все больше раздаются голоса о том, что в современной социальной жизни, культуре и искусстве актуализируются архаические, первобытные культурные слои, потребность в осмыслении которых приводит к появлению новых дефиниций. Одно из таких понятий — *неоварварство* или *неоварваризм* (*новое варварство, новая дикость*). В разных областях знания он используется для обозначения множества процессов и социальных явлений. Как трактуется данная дефиниция в разных отраслях знания? Приведем лишь несколько примеров, позволяющих дать представление об амплитуде смысловых коннотаций этого понятия.

Термин *новое варварство* нередко используется для обозначения негативных процессов современного общества. Так, например, в статье *Провал в новое варварство* говорится:

«Представьте себе мир, где огромное число двуногих не знают элементарных вещей. Ни о законе Ома, ни об астрономии, ни об элементарных законах механики, ни об истории. Вообразите, что вы живете среди толп тех, кто не читал ни *Детей капитана Гранта*, ни Достоевского с Чеховым, — да которые вообще ничего не читают, кроме дурацких постов в твиттере-чирикалке. Сегодня мы имеем дело с массовой дебилизацией мира, идущей параллельно с торжеством Интернета и «постиндустриализма» [2]. За этим следует вывод: «белая раса стремительно варваризуется, приобретая черты «вторичных дикарей» [idem].

Термин *неоварварство* применяется и для обозначения глобальных политических процессов современности. Так, характеризуя нынешнюю политику сверхдержав, М. Варшавски отмечает: «неоконсерваторы создали новый «глобальный дискурс», постулаты которого таковы: западной цивилизации угрожает новый враг — терроризм. Необходима перманентная война против «новых варваров»» [3]. Патриарх Кирилл говорит о том, что некоторые народы, по-прежнему находящиеся на родоплеменном уровне развития, поклоняются культу силы, называя это явление неоварварством [4].

Тем не менее, в искусствознании этот термин еще не получил своего развития. В качестве установившегося понятия *неоварварство* применяется в полной мере, пожалуй, лишь в современной российской кинокритике, обретя здесь относительно фиксированный смысл. *Неоварварство* используется как коррелят термина *неоакадемизм*: оба направления представлены в кинокритике в качестве главенствующих тенденций современного кино. Примером подобного рода может служить книга Андрея Плахова *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000* [5]. В статье киноведа «*Особо опасен*» в свете неоварварской тенденции современного кино сделана попытка ответить на вопрос: какова же природа так называемого кинематографического «неоварварства»? «В начале XX века Бердяев предсказывал скорый приход „Нового средневековья“, — пишет автор. — Сегодня кое-кто полагает, что в России воцарился „неофеодализм“. Другие всерьез говорят о „новом варварстве“. У названных понятий есть нечто общее: для них характерен слом бытия, восприятия; появляется новая дикость... Силовые решения варварства предшествуют цивилизации. Натиск, напор характерны для молодого народа. Бунтарство, ярость и драйв — для молодежной культуры» [6].

Полвека назад известный французский социолог и антрополог К. Леви-Стросс сделал прогноз о том, что XXI век будет либо веком гуманитарных наук, либо его вообще не будет. Этот прогноз был связан с осмыслением кризиса европейской культуры, о котором говорили многие выдающиеся мыслители с конца XIX века и до наших дней — О. Шпенглер, Ф. Ницше, Н. Бердяев, Э. Гуссерль, Х. Ортега-и-Гассет [7].

В рамках юбилейного концерта Геннадия Чобану, состоявшегося 6 июня 2013 г. в Органном зале Кишинева, была исполнена кантата *Oda devenirii*, ставшая предметом нашего изучения в избранном ракурсе. В основе кантаты — стихотворение Д. Матковски *Acolo*. Приведем текст стихотворения полностью, снабдив его подстрочным переводом¹:

Acolo. Dar unde? Acolo. / În ploaie. În vânt. În urgie./ În spulber. Acolo. În spulber./ În grea veșnicie.
[Там. Но где? Там. / В дождь. Ветер. В ярости. / В ударе. Там. В ударе. / В тяжелой вечности.]

Acolo. Dar unde? Acolo. / În noapte. Adâncă. Adâncă. / În haos. Acolo. În haos. / Pe vârful de stâncă. /
[Там. Но где? Там. / В ночи. Глубокой. Глубокой. / В хаосе. Там. В хаосе. / На вершине скалы.]

Acolo. În mare. În urllet. / De fiară. Acolo. În mare. / În crâncen vârtej. În răsfrângerii. / De ape
barbare./

¹ Перевод наш. — В.Т.

[Там. В море. В вое. / Зверя. Там. В море. / В жестоком вихре. В отражении. / Варварских (диких) вод.]

Să ardem. Acolo. Să ardem. / Cum torțele ard. Cu credință. / Aproape să ardem. Aproape. / Spre biruință.

[Чтобы сгореть. Там. Чтобы сгореть. / Как факелы горят. С верой. / Почти сгореть. Почти. / К победе.]

Поэтический текст Д. Матковски обнаруживает присутствие довольно стройной системы символов природного и, шире, космогонического происхождения: дождь, ветер, ночь, вершина скалы, море, жесткий вихрь, огонь (*как факелы горят*), зверь. Все эти эпитеты вносят свой вклад в создание картины до «сотворения мира», некоего первичного *хаоса*, это слово также встречается в тексте и имеет ключевое значение. *Хаос* является одним из древнейших (и одновременно ключевых) философских символов. В *Религиозном словаре* указывается, что само слово производно от греческого *зять* и у большинства древних философов означает «изначальное, беспорядочное и бесформенное состояние мира»[8]. Как пишет А. Лосев, «хаос представляется как величественный, трагический образ космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает; поэтому хаос есть универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления» [9, с. 584]. Исследователь подчеркивает двойственную природу хаоса: «Античный хаос есть предельное разрежение и распыление материи. И потому он — вечная смерть для всего живого. Но он является также и предельным сгущением всякой материи. Он — континуум, лишенный всяких разрывов, всяких пустых промежутков и даже всяких различий. И потому он — источник всякого становления, вечно творящее живое лоно для всех жизненных оформлений»[idem].

Как же эта поэтика отражается в музыкальной партитуре Г. Чобану? Отметим, прежде всего, использование «протоинтонаций» секунды, терции и кварты как наиболее древних интонационных образований. Секундовость пронизывает оркестровые партии всех разделов, а также вокальные партии на с. 5–6 партитуры, в то время как квартовая интонация становится наиболее ярким интонационным элементом хоровых партий в момент их первого появления (с. 3 партитуры).

Важно подчеркнуть еще одну особенность трактовки композитором этих интонационных комплексов: древнейшие, простейшие (как в ритмическом, так и в интонационном отношении) формулы поданы в специфической исполнительской манере, на грани академического пения и натурального, необработанного звучания. Не случайно, в упоминаемом нами разделе (с. 3) композитор нотирует фразу „Acolo. Dar unde? Acolo” как *Sprechstimme*, указывая точную высоту звука, и, одновременно, задавая речевую, говорную манеру исполнения². В дальнейшем композитор базируется на вокальном интонировании в партиях хористов, за исключением фрагмента на с. 12, где использование речевого интонирования на словах „În haos. Acolo. În haos. / În noapte. Adâncă. Adâncă. / În spulber acolo. În spulber. /Pe vârful de stâncă. /” символизирует доцивилизационную, «до-культурную» стихию, первородный хаос. На с. 5, 7 в слове „acolo” композитор использует встречный ритм, перемещая акцент с нормативного второго слога на первый, тем самым подчеркивая, что метроритм, его выразительный эффект и характерность, в данном случае, важнее правильности произношения.

Неакадемическая трактовка хорового начала обнаруживается и на с. 19, где кульминация на *a*² в партии сопрано реализуется путем отказа от культивированного звука, *bel canto*, вокальной позиции. Это вой, крик, натуральная, ничем не приукрашенная, не опосредованная и поэтому мощно воздействующая на нервную систему слушателя манера пения, отражающая семантику


² Следует отметить, что этот прием исполнен Национальным камерным хором вполне традиционно.

поэтического текста: „Acolo. În mare. În urllet. De fiară. Acolo. În mare.” Подобный подход в полной мере отражает слово смысловые коннотации румынского слова *urlet*, который *DEX* трактует как «Сильный и длинный крик, произведенный людьми или животными; речь на высоких тонах, плач с хохотом, шумный и агрессивный; исполнение песни на высоких звуках, неприятных для слуха»³ (перевод наш. — В.Т.). Выдвинем гипотезу о том, что подобная трактовка приближается к особенностям интонирования в примитивных культурах, в древнейших жанрах обрядового фольклора, в том числе, связанного с гендерной дифференциацией исполнительских сил (например, в жанрах плача, бочета, исполняемых только женскими голосами). В обоих случаях наблюдается опора на специфический регистр сопрано, дающий остро-звучающий, «раздражающий» эффект.

Помимо близости трактовки вокальной манеры некоторым традиционным культурам, здесь обнаруживаются также точки пересечения с рок-музыкой. Речь идет не о сходном звуковом результате, а, скорее, о самом принципе: как известно, криковая манера в рок-культуре является важнейшим семантическим элементом, кодифицирующим состояние тревоги, неуверенности, неудовлетворенности миром, знак трагического несогласия, расхождения с его ценностями.

«Неоварварская» концепция сочинения в полной мере проявляет себя и на уровне метроритмической организации. Композитор опирается на простейшие, рудиментарные паттерны в партиях ударных инструментов, максимально приближенных к принципам ритмической организации, свойственным не только музыкальным, но и немзыкальным явлениям, выявляя таким образом свой потенциал «неспецифически-музыкального средства». В стилевом плане авторское решение партии ударных тяготеет, прежде всего, к стилю *hard rock*. Любопытно начало сочинения с четырехтактового вступления солирующих ударных в специфически-роковой манере, в которой переключка басового барабана и *tamburo* с томом устанавливает типично роковой механизм музыкального восприятия⁴. Этот ритмический паттерн положен в основу построения крайних разделов трехчастной макроструктуры, тем самым цементируя форму и придавая сочинению завершенность. Магический характер ритмического *ostinato* принимает вид заклинания, шаманства, коллективного радения, приближаясь тем самым к архаичным ритуальным практикам.

Любопытным приемом стало использование хоровой речитации в партии теноров, трактованной композитором как элемент рэп-стилистики (ремарка композитора *ben articulato, come rap*, с. 21–23). Этот прием реализован путем многократного повторения триольных ритмических рисунков, в которых опора на монотонные секундовые интонации подчеркивает суггестивный эффект. Тот факт, что композитор не выделил ключевое слово поэтического текста интонационно, звуковысотно, ритмически или темброво, еще раз свидетельствует о его намерении не выходить за рамки ритуального состояния, «заклинательной» природы мелодического материала. Свойственная стилю *rap* силлабическая подача текста также вносит свой вклад в создание данного состояния, моделируя соответствующие особенности восприятия. Отметим попутно, что важность слова „spre biruință” будет в полной мере выявлена лишь в последних тактах произведения в партиях сопрано, альтов и теноров (с. 25), с характерным интонационным решением — восходящая секунда на последнем звуке, энергичный ямбический затакт и

ритмический рисунок: 

На уровне вокально-оркестровой фактуры сочинения *неоварваризм* концепции сочинения Г. Чобану проявляет себя в специфической трактовке оркестровых партий и их взаимодействия. Отметим линейную природу мышления, опору на полимелодическую фактуру, активное

³ „Strigăt puternic și prelung scos de oameni sau de animale; Vorbă cu tonul foarte ridicat; strigăt; Plâns cu hohote, violent și zgomotos; Executare a unui cântec cu tonul foarte ridicat (și în mod neplăcut pentru auz)” [10].

⁴ Этот прием создает аллюзии с известной композицией *We Will Rock You* британской группы *Queen*.

использование приема дублировки отдельных мелодических линий, монодийность туттийных эпизодов: на границе разделов (с. 14) — *tutti* во всех оркестровых голосах, завершение монодийным *tutti* развитой оркестровой интермедии (с. 16–18).

Соотношение хорового и оркестрового планов нередко приближается к технике риффов, свойственной джазовой, и отчасти поп-музыке. Например, в разделе *Solenne* (с. 21) хоровая фактура воспроизводит особенности построения композиций в стиле *rap*, где по вертикали объединены разные слои: в партиях сопрано и альтов распевается двухтактовый паттерн, основанный на пентахорде *b-c-d-f-g*; в партии теноров на гласных *a-u-a* с применением внутрислогового распева исполняется ячейка на звуках трихорда *d-f-g*, а в партии басов — построенное на нисходящем секундовом движении многократное повторение ячейки, состоящей из звуков *D* и *C* с «вкраплением» звука *f*. Этот раздел венчает стилизация рэп-речитации в партии теноров.

Важную роль в построении оркестрово-хоровой фактуры в ее диагональном измерении, приобретает многократное чередование кратких хоровых и инструментальных реплик, становясь одним из основных приемов развития, «дления» звуковой материи сочинения; здесь речь идет не об эффекте эха, а, скорее, о вопросно-ответном принципе, так как музыкальный материал реплик неидентичен, а зачастую, и контрастен.

В оркестровом звучании преобладают медные и деревянные духовые инструменты, напоминая то ли о раннем оркестровом джазе, то ли о ритуальных инструментальных наигрышах средневековых духовых оркестров (со слабым распределением функций отдельных групп и дублированием, либо поочередным исполнением коротких фрагментов). Такое впечатление создает начало сочинения Г. Чобану с чередованием коротких соло в высоком регистре, а также «варварской», экзотично звучащей темой бас-кларнетов и труб (с. 2–3) либо в партиях трех флейт и гобоя (с. 4). Свойственная сочинению краткость вокальных и инструментальных реплик связана не только со спецификой строения поэтического текста, но и имеет некий «сигнальный» характер, подобно ритуальной инструментальной культуре Средневековья.

На с. 9 начинается новый раздел формы с орнаментированной мелодией в партии трех кларнетов, опирающийся на принципы организации фольклорной монодии; здесь вокальные фразы становятся все короче, редуцируясь до одного слова (с. 9–10 партитуры). Многократное же повторение коротких мотивов, обрывающихся нисходящих ходов реконструирует высказывание, в котором доминирует дискретность, краткость единиц художественного текста. Не пытаясь механически соединить специфику мышления современного «усредненного» человека со структурно-смысловыми особенностями данного сочинения, все же можно утверждать, что массовое музыкальное сознание сегодня становится все более фрагментированным, дискретным, воспринимающим малые «дозы» звуковой информации и утрачивающим способность к длительному вслушиванию, анализу и сопоставлению сонорной материи, восприятию целостной картины.

На наш взгляд, Г. Чобану, как чуткий художник, интуитивно нащупал эти изменения и отразил их в своем сочинении. *Oda devenirii* является знаком «вызревания» в рамках сложившегося индивидуального композиторского стиля некоей новой парадигмы, смены эстетической платформы, требующей не только своего глубокого и заинтересованного исследования, но и адекватной методологии. В сфере музыкальной науки *неоварваризм* (или *неосредневековье*) вполне вписывается в теорию И. Снитковой о концептуально-структурных парадигмах. Как известно, автор выдвигает типологию, основанную на шести основных «мировоззренческих парадигмах искусства» [11]. Сформулированные исследователем основные параметры *мифологической* парадигмы напрямую связаны со спецификой проанализированного нами музыкального материала. Так, среди ценностных приоритетов этой парадигмы на первый

план выходят род как носитель верований, обрядов и преданий; а в человеке на первый план выходит его принадлежность к своему роду или этносу. Трактовка художественного пространства воспринимается как некое сакральное, ритуальное пространство. В данной парадигме на первый план выходит переживание религиозно-мифологического толка, а музыкальное произведение превращается в ритуал, священнодействие. Доминирование ритуально-канонического начала опирающееся на архаику, традиционализм или примитивизм. Среди структурных архетипов доминирует круг, эхо как символ другого, отражающего мира. Фундаментальными принципами композиционной структуры становятся повтор, рефрен, вариант, контраст сочетания и чередования, такие методы развития материала, как периодичность, остинатность, а первичными звуковысотными системами являются ориентальные лады, монодия, гетерофония, полимелодический контрапункт.

Что касается эстетических параметров звучания, в данной парадигме наблюдается стремление к характерности, яркости тембров, опора на разнородные инструментальные составы с большой ролью ударных и традиционной, фольклорной манерой вокального исполнения. В сфере динамики наблюдается преобладание террасообразного рельефа, эффектов эха. В жанровом плане мифологическая парадигма опирается на фольклор, церемониальную музыку, музыку ритуала, массовые жанры.

Библиографические ссылки

1. MOLES A. *Sociodynamique de la culture*. Paris: Mouton, 1967.
2. КАЛАШНИКОВ, М. *Провал в новое варварство* (2) [online]. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: <http://m-kalashnikov.livejournal.com/670161.html#cutid1>.
3. ВАРИШАВСКИ, М. Неоварварство [online]. В: *Антиглобализм*. [citat 15 dec. 2013]. Disponibil: <http://anti-glob.ru/st/neobar.htm>
4. Патриарх Кирилл выразил беспокойство положением русских на Северном Кавказе. В: *Взгляд. Деловая газета* [online]. 2012, 12 дек. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: <http://vz.ru/news/2012/12/12/611596.html>.
5. ПЛАХОВ, А. [Неоакадемизм и неоварварство в кинематографе] [online]. В: *Энциклопедия отечественного кино: Мировое кино*. [citat 19 aug. 2013]. Disponibil: www.old.russiancinema.ru/template.php?chr_year=1990&dept_id=3&e_chr_id=1137&e_chrdept_id=13&e_dept_id=5.
6. «Особо опасен» в свете неоварварской тенденции современного кино [online]: о фильме «Особо опасен». В: *Newsland*. [citat 4 mai 2013]. Disponibil: <http://newsland.com/news/detail/id/279109/>
7. Культура [online]. В: *Центр педагогической поддержки населения*. [citat 15 mai 2013]. Disponibil: <http://ra-ura.ru/?p=253>.
8. Хаос. В: *Академик: религиозные термины* [online]. [citat 17 iul. 2013]. Disponibil: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/relig/833>
9. ЛОСЕВ, А. Хаос. В: *Мифологический словарь*. Москва, 1991, с. 583–584.
10. Urlet. In: *DEXonline*. [citat 10 sept. 2013]. Disponibil: <http://dexonline.ro/definitie/urlet>.
11. СНИТКОВА, И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре: (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). В: *Музыка в контексте духовной культуры*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992, вып. 120, с.8–32.

**ВСЕНОЩНОЕ БДЕНИЕ ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА:
ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ***PRIVEGHERE DE VLADIMIR CIOLAC: PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE ȘI DE GEN**ALL-NIGHT VIGIL BY VLADIMIR CIOLAC:
THE DISTINGUISHING FEATURES OF MUSICAL GENRE AND COMPOSITION***ЛАРИСА БАЛАБАН,**конференциар университетар (доцент), доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье автор рассматривает всеобщее бдение как музыкальный цикл неизменяемых песнопений, сопровождающих православное богослужение вечерни и утрени, и, в частности, анализирует сочинение Всеобщее бдение для смешанного хора, написанное Владимиром Чолаком на канонически-обиходный церковно-славянский текст в 1990 году. В статье выявляются жанровые и композиционные особенности сочинения, исследуются вопросы драматургии и выразительных средств в произведении молдавского композитора, посвятившего свое творчество преимущественно религиозной музыке.

Ключевые слова: композиторы, дирижеры, преподаватели Республики Молдова, творчество композиторов Республики Молдова, вокально-хоровая музыка, жанры церковной музыки, современная религиозно-хоровая музыка, исполнение религиозно-хоровой музыки, всеобщее бдение.

În acest articol autoarea analizează privegherea ca ciclul muzical alcătuit din mai multe cântări, care însoțesc serviciul divin ortodox de vecernie și utrenie, și, în special, cercetează lucrarea Priveghere pentru cor mixt, compusă de Vladimir Ciolac pe text canonic slavon în 1990. În articol se examinează particularitățile compoziționale și de gen, dramaturgia și mijloacele de expresie în lucrarea compozitorului din Republica Moldova, care a consacrat o mare parte din creația sa genurilor muzicii religioase.

Cuvinte-cheie: compozitori, dirijori, pedagogi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii eclesiastice, muzică religioasă contemporană, muzică corală bisericească, interpretarea muzicii corale religioase, Priveghere.

In this article the author analyzes the All-night vigil as a multipart musical cycle of sacred songs accompanying the Orthodox divine service of Vespers and Matins, and in particular, the work "All-night vigil" for mixed choir composed by Vladimir Ciolac in 1990 on a canonical Church Slav text. The author reveals the features of the musical genre and composition, the dramaturgy and means of expression in the work of the Moldovan composer who has consecrated his creative works mainly to the religious music.

Keywords: composers, conductors, teachers from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, vocal-choral music, genres of ecclesiastic music, contemporary religious choral music, religious choral music performance, All-night vigil.

В 1990 г. Владимир Чолак создал новое произведение — *Всеобщую*, о которой сам говорит так: «Обратился к жанру песнопений всеобщей (1990), потому что он связан с церковью, — была такая духовная потребность. Есть особое преклонение перед *Всеобщим бдением* Рахманинова, — я находился также под его влиянием...»¹. Композитор поясняет: «Сочинение написано для большого смешанного хора, не менее 60 человек. Камерный хор вряд ли вытянет это произведение». Впервые оно было исполнено 23 октября 2013 г. в Органном зале хоровой капеллой из Приднестровья под управлением Татьяны Твердохлеб².

¹ Из беседы автора статьи с композитором.

² До 2013 г. произведение не исполнялось целиком, несколько его разделов было озвучено в Органном зале: два песнопения (№№4, 10) — хоровой капеллой *Дойна* 14 декабря 2003 г. (солистка Корина Трандафиреску, дирижер В. Чолак), и четыре (№№4, 7, 8, 10) представлены в трактовке Камерного хора под управлением Илоны Степан 21 ноября 2006.

Характер взаимодействия композиционно-стилистического и образно-драматургического решений в 13 номерах *Всенощного бдения* В. Чолака в полной мере соответствует духовным принципам христианского богослужения. Традиционный метод ведения службы, положенный в основу священнодействия, в первую очередь определяется литургической предназначенностью каждого песнопения, что, однако, не мешает музыкальной речи быть раскрепощенной по своей стилистике, умеренно светской, прежде всего в плане гармонического языка, и адресованной вниманию широкой слушательской аудитории.

Ориентация *Всенощного бдения* на циклическое формообразование определена соответствием ритуальному процессу действия-службы и ее эмоционально-образной сферы. Их тесная взаимосвязь просматривается на фактурном, интонационно-мелодическом, ладогармоническом уровнях. Поэтапное развертывание священнодействия естественно сопряжено с принципом бесконфликтного, постепенного показа и развития единой образной сферы, что закреплено в следующем порядке следования песнопений³:

- | | |
|---------------------------------|--|
| №1 <i>Приидите поклонимся;</i> | №8 <i>Хвалите Имя Господне;</i> |
| №2 <i>Благослови, душе моя;</i> | №9 <i>Благословен еси Господи;</i> |
| №3 <i>Блажен муж;</i> | №10 <i>Воскресение Христово видевше;</i> |
| №4 <i>Свете тихий;</i> | №11 <i>Величит душа моя Господа;</i> |
| №5 <i>Ныне отпущаеши;</i> | №12 <i>Славословие великое;</i> |
| №6 <i>Богородице Дево;</i> | №13 <i>Взбранной воеводе.</i> |
| №7 <i>Слава в вышних Богу;</i> | |

Кульминационный этап динамического нарастания приходится на четыре песнопения, заключающие цикл *Всенощного бдения* В. Чолака, как на хоры, наиболее развернутые по форме, яркие по фактурной и динамической насыщенности звучания, с текстовой акцентуацией темы славления и веры в Господа.

Как известно, циклическая структура всенощной строго не зафиксирована, поэтому композиторы, обратившись к этому жанру, получают возможность проявить известную свободу выбора как в отношении состава песнопений, так и в формировании музыкальной драматургии. Сравнение циклов *Всенощного бдения* С. Рахманинова, П. Чайковского, П. Чеснокова подтверждает это. Следуя традиции, в жанровом отношении В. Чолак трактует этот цикл как литургически-концертный [1, с.81].

Песнопения его *Всенощного бдения* по своей интонационной природе близки каноническим образцам литургических мелодий, хотя композитор указал первоисточник только в одном случае — для *Блажен муж* (лаврского распева)⁴. Приоритетность песенно-мелодического развития, характер проникновенного высказывания находятся в соответствии с традициями русской школы богослужебного пения. В качестве примера можно привести №№ *Приидите, поклонимся* (с.3); *Свете тихий* (с.14); *Величит душа моя Господа* (раздел *Честнейшую Херувим*) (с.47) и др. Движение голосов, не превышая в объеме ч.4, демонстрирует преобладание плавного поступенного их развития. Как правило, мелодия песнопений основана на комплексе неоднократно повторенных узкообъемных попевок, незначительно подверженных изменениям. Возникающие на базе строк разделы можно охарактеризовать как единые архитектурные конструкции с неустойчивыми каденционными завершениями, что вызывает, как следствие, повторное возвращение интонационных оборотов для эффективного утверждения религиозно-эмоционального состояния. Этот принцип характерен для всех песнопений *Всенощного бдения* В. Чолака. Например, вариантная распевность интонационных звеньев в песнопении *Приидите*,

³ Сочинение издано в 2010 г. Публикацию *Всенощного бдения* композитор приурочил к 130-летию храма *Сретения Господня* г. Кишинева [2, с. 4]. Здесь и далее нумерация страниц приводится по предпринятому самим автором нотному изданию [3].

⁴ Композитор использовал фрагмент песнопения, видоизменив его.

поклонимся связана с минимальными преобразованиями, подчеркивая стилевые особенности мелодического движения преимущественно силлабического типа. При этом остановки на V ступени половинными длительностями, несомненно, выполняют функцию ладовых опор, пластика попевочных оборотов граничит с «речью нараспев».

Анализ песнопения *Блажен муж* (с. 8), подтверждает, что вариантное или точное повторение интонаций опирается на общий принцип — попевочную первооснову мотивных образований. Рефренный раздел *Аллилуйя* проводится на различной высоте (от звуков f^1 , a^1 , d^2 , b^1 и т.д.), он гармонизован в разных тональностях (*d-moll*, *F-dur*, *d-moll*, *B-dur*, *F-dur* и т.д.), что обеспечивает ясную дифференциацию его по отношению к основному распеву, выдержанному тонально-концентрированно, ограниченному рамками музыкальной строки, хотя и претерпевающему небольшие изменения.

Введение фраз личного обращения к Господу, подхватываемых аллилуйными распевными хора, создает атмосферу богослужения, семантическая предназначенность которого ориентирована на «единство множественности». Подтверждением этого служит заключительный славильный раздел №3 *Блажен муж — Слава Отцу и Сыну...* (с. 12), в высоком диапазонно-регистровом звучании на *ff* символизирующий торжество победоносного Духа Господня над всем греховным, земным, мирским. Ладотональное разнообразие раздела *Аллилуйя*, сочетаясь с методом интонационно-тематического варьирования, в контексте предшествующих и последующих песнопений *Всенощного бдения* обозначили эту часть цикла как одно из важных звеньев в цепи общей линии внутреннего динамического нарастания.

Во *Всенощном бдении* В. Чолака тщательно продумана и метrorитмическая сторона песнопений, где бесконфликтному экспонированию душевного состояния, связанного с молитвенно-смирненным обращением к Господу, соответствует гибкая вязь неторопливых мелодических течений, минующих тактовые «преграды». Свободная метрика отличает №6 *Богородице Дево* (с. 20), а также №1 *Приидите, поклонимся* (с. 3) и №10 *Воскресение Христово видевшие* (с. 41). Условно обозначенные пунктиром такты встречаются в №8 *Хвалите Имя Господне* (с. 27). Дирижирование этих разделов — технически самая трудная область, поскольку только в пяти песнопениях (№№ 2, 4, 5, 7, 8 и разделе *Святой Боже* из №12) использован стабильный, регулярный метр.

Ролевая нагрузка на каждый из голосов определяется их четким разграничением: женское начало ясно выражено в мелодии у сопрано и у альтов, церковное псалмодирование поручено тенорам, функцией «сопереживания» наделены басы, линия которых, правда, индивидуализирована, что выражено чаще всего противодвижением баса мелодии (например, №1 *Приидите, поклонимся*). Используется, однако, и перенос мелодии в разные голоса, отмечаемый, например, в песнопении *Воскресение Христово*, что свидетельствует об изменении фактурных функций голосов.

Особенностью *tutti*'йного звучания во *Всенощном бдении* является грация звучания *mp* или *p* («Благословен еси...», с. 6; «Аллилуйя...», с. 9, с. 13; «Достоин еси...», с. 16; «Честнейшую Херувим...», с. 55 и т.п.), что придает «многоликой» звучности хора лично-субъективный характер и проникновенную доверительность. Способ фактурного изложения в контексте развития музыкальных событий определяется формой экспонирования образной сферы, соответствующей традициям церковно-хорового пения. Так, чаще основной тематизм вначале поручается попарно звучащим голосам: **T+V** (№2 *Благослови душе моя*, с. 5); **A+V** (№3 *Блажен муж*, с. 8) и т.п., в дальнейшем же происходит тембральное «раскрепощение» за счет варьирования или дублирования этого же тематизма остальными голосами.

Образуя в контексте партитуры самостоятельно звучащие мелодические линии, голоса, тем не менее, уравнивают друг друга. Это происходит, во-первых, за счет параллельного движения голосов, дублированных в терцию или сексту соседних голосов (так называемые вторы),

иногда на фоне выдержанных звуков (*Благословен еси Господи*, с. 32, с. 33), либо октавных дублировок крайних голосов, свойственных архаическому многоголосию (№11 *Величит душа моя*). Среди других приемов — часто вводимые *divisi*, а также изометрическое псалмодирование у одних голосов (например, **T+B**), при относительно гибком разворачивании других (например, «Се бо прииде Крестом радость...», с. 43).

Нередко композитор прибегает к полифонии, причем не обязательно имитационной. Так, например, в №2 *Благослови, душе моя* (с. 5) сочетание гомофонно-гармонического и полифонического развития способствует непрерывному звуковому течению сразу нескольких пластов, образованных на основе *divisi* каждой из партий. Отдельного изучения заслуживает техника проработки фактуры в песнопении №9 *Благословен еси*, с участием солирующего баса. В таких образцах проявилось особое отношение композитора к фактурной стороне многоголосных песнопений и его умение разнообразить звучание, избежав статичности и застылости в изложении.

Соотношение типового и индивидуального в трактовке вертикали обусловило использование в контексте диатоники как простых аккордов — трезвучий и их обращений, так и септаккордов, что создает новые сложности. Это придает звучанию возвышенно-«раскрепощенный» характер. Степень их взаимодействия создает особый баланс между жанровым стилем духовного произведения и творческими устремлениями композитора к обновлению гармонического языка. Обогащение ладовой системы за счет усложненной аккордики способствовало в значительной степени обновлению и обогащению колорита, выгодно оттеняя традиционные краски, свойственные духовной музыке.

Взаимовлияние мелодии и гармонии нередко выражено наложением свободно перемещающегося аккордово-гармонического комплекса, возникающего, как правило, в результате линейного движения, на тонально-функциональные опоры. Такого рода обогащение гармонической системы делает звучание объемным. Обусловленная спецификой жанровой природы гармония во *Всенощном бдении* имеет ряд характерных признаков. Здесь преобладает плагальность (при расширенном толковании субдоминантовой сферы), применяются септаккорды, широко использована ладовая переменность, привычные структуры ставятся в новые ладотональные взаимоотношения. Все перечисленные особенности гармонического языка *Всенощного бдения* В. Чолака согласуются с жанровыми моделями канонических религиозных песнопений и способом их воплощения композитором.

Обратимся, в качестве примера, к №10 *Воскресение Христово видевшие* (с. 41). На первом месте в нем стоит семантика зарождения жизни и ее «произрастания» из зерна, трактуемого как символ добра и святости (что и есть Воскресение Христово для всего рода человеческого). В какой-то мере с этим процессом постепенного раскрытия жизни ассоциируется прием становления тональности *g-moll* от унисонного звучания на терции лада до полного минорного трезвучия. Остановка в конце фразы на субдоминантовом секстаккорде передает неустойчивое состояние, тяготеющее к дальнейшему развитию. Обыгрывание гармонического звена $S_6-t_3-S_6$ и эффекта, связанного с ладовой переменностью продолжают достаточно длительно — вплоть до следующей смысловой точки, где несколько напряженно-экзальтированно звучит доминантовая гармония, требующая разрешения.

Возвращение к исходному тематизму (во втором куплете) совпадает с подтверждением истинности торжества веры. Здесь закрепляется параллельная тональность *B-dur*, происходит варьирование периода, модулирующего в VI ступень — *Es-dur*. Именно в этой тональности торжественно и убежденно звучит фраза: «Ты бо еси Бог наш...», речитативно выстроенная на гармонии *Es-dur*'ного трезвучия. В кульминации задействовано *tutti*'йное звучание хора (на *f*, с экспрессией в тесситурном напряжении), в момент выразительно, даже экзальтированно звучащего субдоминантового нонаккорда, словно подчеркивающего таинство возрождения Вечной Жизни. Он вариантно обыгрывается в соединениях аккордов T–S–D функций, с

остановкой на доминанте. После ферматы в тональности *B-dur* величественно и спокойно проводится основной запев, вариантно-измененный на фоне педально выдержанного основного тона *g-moll*, который плавно переходит в квинту *D*.

Возвращение к исходной тональности, широкое использование в ней септаккордов субдоминантовой сферы способствуют тому, что кульминационное звучание слов: «Ра-спя-ти-е бо пре-тер-пев» приобретает терпкий, «терновый» оттенок, порожденный переходом от «пустого», резонирующего двузвучия к остро диссонантному пятизвучному аккорду с секундовым заполнением, на первый взгляд явно выпадающему из стилистики гармонического языка духовного произведения, однако он вполне вписывается в контекст церковных песнопений, хотя и звучит несколько архаично. По-видимому, этот прием в чем-то сродни по смыслу известной барочной формуле *passus duriusculus*, подчеркивает моменты страстотерпия, но используется он в вертикальном аспекте. Спад звучности на *pp*, появление основной тональности *g-moll*, закрепленной полным кадансированием, способствует возвращению к исходному состоянию просветления.

Таким образом, система ладотональных и гармонических средств, характерных для *Всенощного бдения* В. Чолака, рассмотренная на данном примере, основана в целом на принципах классической функциональности (параллельно-родственные тональные связи *g-moll* – *B-dur*, отклонения в близкие тональности — тональность VI ступени — *Es-dur*, широкое применение трезвучий и их обращений при некотором усложнении терцовой структуры благодаря возникающим в результате линейного движения неаккордовым звукам, обновляющим гармоническую вертикаль), она представляется органично вписанной в жанрово-стилистический контекст духовного произведения.

Суммируя характерные стилистические признаки *Всенощной* В. Чолака, а также композиционные особенности цикла, выделим следующие составные:

I. Цикл песнопений выстроен согласно порядку ведения богослужения (чинопоследования), ориентирован на бесконфликтное экспонирование основных музыкальных образов.

II. Формообразование опирается на композиционные структуры, типичные для духовной хоровой музыки православной традиции:

а) свободно трактуемую куплетно-вариационную форму, где рефрен-припев может быть довольно развернутым по объему, может проводиться в различных тональностях, «запев» же вариантно изменен в каждом новом проведении;

б) двухчастную форму, содержащую различный тематический материал с неконтрастным соотношением частей, каждая из которых написана в куплетно-вариационной форме (например, №7 *Слава в вышних Богу*).

III. Голосоведение основано на классическом принципе плавного, поступенного движения голосов, как правило, в удобном и в выигрышном диапазоне их звучания (исключение находим в №7 *Слава в вышних Богу* на с.23, где имеет место дублировка **B** и **A** в октаву).

IV. Мелодические обороты отличаются распевно-песенным характером и протяженным, длительным развитием, в некоторых случаях при наличии свободной метрики (отсутствие размера, тактовых ограничений). В других случаях преобладает декламационно-речевая манера интонирования, что можно объяснить спецификой жанра.

V. Основные методы развития связаны с имитационной и подголосочной полифонией, а также с переосмысленной в духе современности гетерофонией. Вариационность, к которой часто прибегает автор, здесь по большей мере полифоническая, поскольку при каждом повторном проведении темы могут быть задействованы разные формы полифонической фактуры.

VI. Свободное применение диссонансирующих звуко сочетаний с целью расширения и усложнения средств гармонического языка может вызвать ощущение некоторого стиливого

несоответствия требованиям его функционирования в церковно-христианском православном богослужении. Исполнительские трудности, в основном, возникают в связи с диссонантными звучностями в слоях гармонической вертикали. Они способствуют созданию такого обертонового фона, в котором необходимо достигнуть чистоты и точности интонирования.

Всенощное бдение В. Чолака может быть исполнено профессиональным хором или хорошо подготовленным церковным хором. Благодаря своим композиционно-стилевым особенностям это произведение может быть рекомендовано для программ концертов духовной музыки в православной церкви, филармонических концертов духовной музыки и для богослужений различных христианских протестантских конфессий.

Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Ottawa: Lucian Badian Edition, 2006.
2. ЧОЛАК, В. «Всенощное бдение» композитора Владимира Чолака: [интервью с молдавским композитором]. Записала Е. Узун. В: *Панорама*, 2010, 15 июня.
3. ЧОЛАК, В. *Всенощное бдение*. Chișinău: Pontos, 2010.

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЮЛИИ ЦИБУЛЬСКОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ

CREAȚIA CORALĂ PENTRU COPII A IULIEI ȚIBULSCHI

IULIA TIBULSCHI'S CHORAL MUSIC FOR CHILDREN

АННА ШИМБАРЁВА,и.о. доцента, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Данная статья посвящена хоровым произведениям Ю. Цибульской, предназначенным для исполнения детьми. Особое внимание в работе уделяется жанровому и тематическому разнообразию, национальной специфике и основным выразительным средствам. Материалы исследования могут быть использованы руководителями детских хоровых коллективов в процессе работы над национальным репертуаром.

Ключевые слова: композиторское творчество для детей, хоровая песня, тематика, национальная специфика.

Articolul abordează creația corală a compozitoarei Iulia Țibulschi, predestinată copiilor. În articol sunt analizate varietățile de gen, tematica, specificul național și complexul de bază al procedeelelor expresive. Materialele articolului pot servi drept îndrumar al dirijorilor de cor în procesul de lucru asupra repertoriului național pentru copii.

Cuvinte-cheie: creația componistică pentru copii, cântec coral, tematică, specific național.

The article presents an analysis of Iulia Tibulschi's choral creations predestined for children. The varieties of genre, theme, national specific features and the basal complex of expressive means are analyzed in the research. The results of the article may be used as methodological assistance for the conductors of children choral groups in the process of working with the national repertory.

Keywords: creations of composers for children, choral song, subjects, national identity.

Родилась Юлия Георгиевна Цибульская в 1933 году в городе Леово в многодетной семье (она была младшей из восьми детей). Мир музыки окружал Юлию с раннего детства: мать хорошо играла на гитаре, пела; старший брат был профессиональным гитаристом, отец играл на всех народных инструментах. После восьмого класса, не имея никакой музыкальной подготовки, представив свои первые сочинения, поступает на теоретико-композиторское отделение музыкального училища. После окончания музыкального училища с отличием, Юлия учится в Ленинградской Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, которую заканчивает в 1960 году по специальности *музыковедение*. В дальнейшем Ю. Цибульская ведет активную деятельность в качестве старшего преподавателя Кишиневского Государственного Института Искусств (1960–1974), научного сотрудника отдела этнографии и искусствоведения АН МССР (1974–1977), а также музыкального редактора издательства *Литература артистикэ*. В 1977 году Юлия Георгиевна становится членом Союза композиторов МССР. В настоящее время проживает в Германии.

Юлия Цибульская — одна из немногих композиторов Молдовы, чье творчество почти полностью отдано детям. Творческие способности Ю. Цибульской проявились уже в одиннадцатилетнем возрасте, когда она стала руководить вокальным ансамблем из четырех человек при Дворце Пионеров, открывшемся на радость Юлии в 1944 году. Часто она выступает и с сольными песнями, аккомпанируя себе на гитаре, причем стихи и музыку к ним сочиняет сама.

В годы учебы в Кишиневском музыкальном училище Юлия Цибульская продолжает активную работу в песенном жанре. В 1952 году в концерте музыки из произведений молдавских композиторов прозвучала ее песня *Весна* на слова Ц. Ангелова.

К середине 60-х годов в Молдавии начался расцвет детской музыки, почва для которого была подготовлена основоположником молдавской музыки для детей — композитором Златой Ткач. По признанию Ю. Цибульской, решающую роль в ее активном обращении к жанру детской песни сыграл молдавский поэт Григоре Виеру, на чьи стихи, за редким исключением, написаны почти все ее вокальные сочинения.

Песни Ю. Цибульской, написанные в 70–80-е годы, пользуются большой популярностью в республике. Они часто звучат по радио, телевидению, их охотно поют и в детских садах, и в школах. Лучшие песни вошли в сборники *Колокольчик* (1979), *Звезда, выручай* (1984), *Ветвь родная* (1988). В сотрудничестве с Г. Виеру Ю. Цибульская создает вокальные циклы *Солнце, солнце* (*Soare, soare*) (1972), *Четыре времени года* (1976), а также хоровую поэму *Что растет на земле* (*Unde crește un pom pe glie*). За лучшие сочинения для детей Ю. Цибульская стала лауреатом Премии Министерства народного образования МССР.

Во вступительном слове к сборнику *Колокольчик* Г. Виеру написал: «Петь любят все: дети, родители, лесная птица, степной ручей. И небесные звезды, и земные цветы. Только не все умеют слушать их песни. Ведь пение звезд и цветов не столько слухом, сколько душой улавливается. Надо обладать исключительно чуткой душой, чтобы услышать музыку звезд и цветов. Композитор Юлия Цибульская чутко прислушалась к этой музыке и переложила ее на ноты для Вас, дорогие дети...» [1, с. 5].

В последнее десятилетие уходящего века налаживается тесное сотрудничество композитора с детским хором *Весенние голоса* (*Vocile primăverii*) (художественный руководитель Шт. Андроник), для которого она создает ряд хоровых сочинений, а также переложений известных классических произведений Моцарта, Сен-Санса, Бетховена, Шуберта и др.

В 1996 году вышел авторский сборник Ю. Цибульской на стихи Г. Виеру *Воспевая с любовью* (*Cîntînd cu iubire*), включивший сочинения для детского хора младшего и среднего школьного возраста [2]. Мы представляем анализ некоторых из них.

Самым маленьким школьникам Ю. Цибульская посвятила ряд несложных хоровых песен, таких как *Не забывайте* (*Nu uita*), *Жар-птица* (*Pasărea măiastră*), *Красивы кодры в цвету* (*Codrul e frumos cu floare*), *Подснежник* (*Ghiocelul*), *Одинокая звезда* (*Steaua, steaua singură*) и др. В одностольной хоровой пьесе *Nu uita* акцентируется гражданская тематика: призыв не забывать свой родной язык:

Măi copile, nu uita
Vorba noastră înțeleaptă:
Fie-ți dragă limba ta,
Ea Țara ta cea dreaptă.

Форма хора предельно проста: период с повторенным вторым предложением. Диатонически чистая мелодия в *D-dur* пронизана национальными элементами. В ее интонациях присутствуют пунктиры, синкопы, характерные для молдавского фольклора, а также цепочки секундовых нисходящих задержаний, которые есть и в вокальной партии, и в фортепианном сопровождении (прим. 56). Партия хора развивается плавно, без скачков, в удобной тесситуре. Значительно упрощает исполнение детьми фортепианное сопровождение, точно дублирующее вокальную партию.

Гражданскую тематику продолжает песня *Красивы кодры в цвету* (*Codru e frumos cu floare*), также адресованная самым маленьким исполнителям. Это поэтическая картина молдавских лесов, полей. Лиризм гражданственности придает поэтическая параллель в тексте Г. Виеру:

Lacul e frumos cu tei,
Mama — cu copilul ei!

Данная хоровая пьеса написана в куплетной форме, где каждый куплет имеет структуру периода с расширенным вторым предложением (6 т. + 8 т.). Одноголосная мелодия развивается в дорийском ладу, и так же, как предыдущая пьеса, богата фольклорными интонациями. Фортепианное сопровождение значительно поддерживает вокальную партию, хотя и не дублирует ее в точности.

Образ нежного подснежника передан в одноголосном хоре *Подснежник (Ghiocelul)*, сочиненном в тональности *c-moll*, в форме периода. К лирическим молдавским песням восходят такие элементы, как диатонический лад, переменный метр, синкопы в конце фраз, использование мордента и глиссандо в вокальной партии. Песенка проста и доступна детям и в тематическом, и в интонационном плане.

Жанр песни *Одинокая звезда (Steaua, steaua singură)* можно определить как колыбельную, с характерными секундовыми и кварто-квинтовыми интонациями. Это диалог ребенка с одинокой звездочкой, которая никак не может уснуть:

Stea, stea-logostea,
Leagănă fetița mea,
Nani-na, nani-na!

Как и во всех сочинениях для младших школьников, композитор использует простые средства выразительности, такие как плавное голосоведение, дублирование вокальной партии фортепианным сопровождением, куплетная форма.

Детям среднего и старшего школьного возраста Ю. Цибульская адресует такие хоровые пьесы как *Страна (Țara)*, *Волшебство нашей речи (A limbii noastre vrajă)*, *Рождественская песнь для Эминеску (Colind pentru Eminescu)*, *Три цвета (Trei culori)*, *С Новым годом! (La mulți ani!)*, *Богородица (Maica Domnului)* и др.

Лирико-патетическая хоровая песня *Țara* для трехголосного детского хора продолжает ряд сочинений патриотической тематики. Это прославление родного края с его пленительными цветами и дойнами:

Cîte stele sînt pe cer
Toate vor și toate cer
Să doinesc și să doinești
Doine scumpe românești.

Форма сочинения — куплетная. И запев, и припев построены в форме периода. После третьего куплета следует кода на материале запева. Трехголосие очень незамысловатое: мелодия развивается на фоне выдержанных звуков аккомпанирующих гармоний как нижних голосов, так и партии фортепиано.

На волне активизации национального самосознания Ю. Цибульская написала целый ряд патриотических декларативных песен, не представляющих большой художественной ценности в плане композиторского мастерства. К ним относятся *Три цвета (Trei culori)*, *Волшебство нашей речи (A limbii noastre vrajă)*, *Как сладок мир (Ce dulce pacea este)* и др.

Яркую фольклорную основу имеет новогодняя колядка *С Новым годом! (La mulți ani)*, каждая фраза которой заканчивается характерным рефреном *leru-ler*. Колядка представляет собой четырехголосный хор *a cappella*. Разнообразие хоровой фактуры базируется на чередовании трех ее разновидностей:

- 1) имитация;
- 2) гомофонно-гармоническая фактура в том случае, когда мелодия поручена партии первых сопрано, а три остальные партии собираются в аккомпанирующие аккорды;

3) элементы органного пункта в нижних голосах при солирующей сопрановой партии.

При абсолютной диатоничности интонаций трудность для исполнителей представляет лишь смена метра 2/4 на 3/4.

Юлия Цибульская — одна из немногих композиторов, которая в своем творчестве для детей обратилась к духовной тематике. Ей посвящены такие хоры, как *Богородица (Maica Domnului)*, *Настало Вербное Воскресенье (Au venit Floriile)*, *Христос ни в чем не виноват (Hristos nu are nici o vină)*. Наибольший интерес из них вызывает трехголосный хор *a cappella Maica Domnului*, состоящий из двух контрастных частей. Первая часть представляет собой стилизацию молитвенного песнопения с ремаркой *sobrio severo*. Хоровая фактура первого раздела приближена к гармонизированному знаменному распеву. Вторая часть создает стилевой и фактурный контраст, благодаря интонациям массовой детской песни в гомофонно-гармонической фактуре. Это наиболее удачное сочинение данной тематики. Два других названных хора не содержат ни интонационных, ни ярких фактурных изобретений.

Библиографические ссылки

1. ЦИБУЛЬСКАЯ, Ю. *Колокольчики* (песни для детей). Кишинэу, 1979.
2. ȚIBULSCHI, Iu., VIERU, G. *Cîntînd cu iubire*. Chișinău, 1996.

**ALLELUJA Д. КИЦЕНКО:
К ПРОБЛЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ТРАКТОВКИ СТАРОГО ЖАНРА**

*ALLELUJA DE D. KITSSENKO:
TRATAREA MODERNĂ A UNUI GEN VECHI*

ALLELUJA BY D. KITSSENKO: ABOUT A NEW TREATMENT OF AN OLD GENRE

НАТАЛЬЯ ОЗАРЕНСКАЯ

Настоящая статья Н. Озаренской представляет собой исследование, посвященное современной трактовке жанра Alleluja в творчестве известного молдавского композитора Д. Киценко. Автор статьи анализирует семантические и символические черты музыкального текста, основанного на жанровых признаках Alleluja в его индивидуальном композиторском прочтении. Среди наиболее репрезентативных признаков сочинения отмечены такие черты, как специфика мелодического начала, особенности архитектоники, использование символики юбилея, контраст мелизматического и силлабического пения и другие приемы.

Ключевые слова: *духовная музыка, Alleluja, юбилея, контраст, силлабическое, мелизматическое пение.*

Articolul semnat de Natalia Ozarenskaia reprezintă un studiu dedicat interpretării contemporane a genului de Alleluja în creația cunoscutului compozitor din Republica Moldova D. Kitsenko. Autoarea abordează aspectele semantice și simbolice ale textului muzical bazat pe principiile unui gen sacru fiind realizat într-o formă foarte individualizată în opusul muzical analizat. Printre cele mai reprezentative trăsături ale creației cercetătoarea dezvăluie specificul melodic, particularitățile compoziționale, folosirea simbolismului procedurii de jubilație, contrastul cântului silabic cu cel melismatic etc.

Cuvinte-cheie: *muzica sacră, Alleluja, jubilație, contrast, cânt silabic și melismatic.*

The present article written by Natalia Ozarenskaia is a research dedicated to the modern vision of an Alleluja genre in a piece written by the famous Moldovan composer D. Kitsenko. The author analyses some semantic and symbolic features of this music text, based on principles of a sacred genre, being realized in an individual way by the composer. Among the most representative features the musicologist reveals the melodic specifics of this piece, some architectonical features, the use of jubilee symbolism, the contrast of syllabic and melismatic singing and other features.

Keywords: *sacred music, alleluja, jubilation, contrast, syllabic and melismatic singing.*

Дмитрий Киценко является наиболее ярким и продуктивным в творческом плане представителем поколения молдавских композиторов 1970-х (по определению музыковеда Ирины Чобану-Сухомлин — «потерянного поколения») [1, с. 15]. Знакомство с такими сочинениями композитора, как *Requiem aeternam, Ave, Maria, Pater noster, Tatăl nostru, Stabat Mater, Missa, De profundis, Exodus I, Exodus II, Trinitatea lupului, Litanii, Плач Иеремии, Стухура, Mariengebete, Kyrie, Alleluja I, Alleluja II, Rugă*, демонстрируют обращение к церковным жанрам христианской традиции, стилям разных эпох и создание на их основе индивидуальных композиторских концепций. Среди жанровых моделей церковного происхождения, привлечших внимание композитора — *Alleluja*. Д. Киценко создал два образца этого жанра — в 1999 он написал *Alleluja I* для сопрано и трубы, в 2003 — *Alleluja II* для контратенора и чембало. В качестве материала для анализа нами было выбрано первое их двух сочинений данного жанра.

Как известно, в основе *Аллилуйи* лежит юбилейный распев. Сама юбилея проникла в христианство с Востока, и как одна из разновидностей церковного пения имеет древние корни, восходящие к синагогальному пению. Об этом свидетельствует само распеваемое слово древнееврейское *аллилуйя*, так и не переведённое за многовековую историю ни на один из европейских языков.

В отличие от других видов церковных песнопений, юбилея (от лат. *jubilatio* — ликование) позволяла певцу проявить большую художественную свободу, оставаясь в рамках

культового пения. По словам исследователя, юбилея — «это «сверхсловесная» песнь сердца, ликование души, преодолевающее «оковы» нашего языка» [2, с. 111].

Из трех основных разновидностей церковного пения (помимо псалмов и гимнодии) именно юбилея как эстетический феномен вызвала повышенный интерес раннехристианских мыслителей. Так, по мнению Аврелия Августина (354–430), она является высшей формой музыки, поскольку является единственным способом непосредственного, прямого общения души с Богом. Юбилея «одна из всех искусств свободно устремляется от земли к небу и господствует во граде Божиим, ибо единственным занятием его жителей является вечное и немолчное восхваление Творца вселенной» [idem], в результате чего с юбилейной практикой в церковное пение проникает «экстатическое импровизационное начало, а музыка освобождается из-под власти слова» [3, с. 660].

Исполнительский состав *Alleluja* Д. Киценко для сопрано и трубы не совсем обычен. По словам композитора, труба «вообще инструмент библейский, поскольку является знаком, символом *Tuba mirum*».

В основу *Alleluja* Д. Киценко положен принцип контрастной двухчастности, проявляемый на всех уровнях музыкального целого. Наличие двух самостоятельных разделов, разграниченных цезурой и сменой знаков при ключе, а также темповый контраст «медленно – быстро» (*Adagio – Allegro*), создают определенные аналогии с баховским циклом «прелюдия – fuga».

Однако с точки зрения семантической интерпретации частей цикла обнаруживаются существенные различия. Если в прелюдии и фуге прелюдия выполняет интродуктивную функцию, а основная семантическая нагрузка перенесена на вторую часть цикла, то внутри сочинения Д. Киценко противопоставлены две равноценные образные сферы (смерть – жизнь, ад – рай, страдание – радость). Следует отметить, что текстовое решение обеих частей при этом неизменно (распевание единственного слова «*Alleluja*»). На уровне ладогармонической организации контрастная двухчастность проявляется путем использования одноименного лада (гармонический и хроматический *d-moll* в первом разделе сочинения и натуральный *D-dur* во втором разделе), и шире, — путем сопоставления хроматики и диатоники. В подтверждение сказанному отметим применение гармонического *d-moll* в восходящем гаммообразном пассаже шестнадцатыми (т. 1), придающем импульс всему последующему движению, и движение по звукам разложенного вводного терцквартаккорда двойной доминанты, уменьшенного вводного квинтсектаккорда, уменьшенного вводного секундакорда III ступени (тт. 4, 10–23).

Хроматизации музыкальной ткани способствует широкое использование увеличенных и уменьшенных интервалов (как гармонических, так и мелодических), создающих перечень: увеличенные октавы (т. 18), сексты (т. 12), кварты (т. 23), секунды (тт. 10, 23); уменьшенные октавы (т. 3), кварты (т. 14, 23), терции (т. 23). Звучание этих интервалов словно звукописует «тёмную сторону» упомянутой образной антитезы. Второй раздел сочинения, на протяжении которого выдерживается безмятежная, радостная диатоника *D-dur*, несёт функцию прославления Бога.

Обе части музыкальной формы *Alleluja* различаются и по типу изложения. Если первый близок гомофонно-гармоническому складу (голос – сопровождение), то во втором применяется полифонический склад (двухголосная инвенция). Подтверждением сказанному служит ряд признаков: движение преимущественно консонансами, элементы восходящего канона в квинту (т. 38), имитации мотивов (окончание т. 32 – начало т. 33, тт. 53–54, скрытое двухголосие вокальной партии (тт. 30–31, 34, 51–52, 55). Иногда наложение двух самостоятельных мелодических линий создаёт полифункциональность (D/T, T/D, T/S (тт. 28, 51), которая применяется в завершении первого раздела сочинения: на нисходящее движение по звукам разложенного тонического трезвучия накладывается терцквартаккорд вводного септаккорда двойной доминанты (т. 22); доминанта, представленная пятой ступенью в вокальной партии, сочетается со ступенями двойной доминанты у трубы.

Образное противопоставление двух разделов сочинения подчеркнута разными видами пения: в первом — силлабическое, во втором — мелизматическое, т.е. интонационное строение

вокальной партии здесь основано на юбилеях и отличается мелодической развитостью и продолжительностью. Здесь композитор использует приём, названный в европейском музыкознании термином «*jubilus*» — распевание звуков «на финальную гласную «*alleluia*» [4, с. 269]. Отметим, что в византийской традиции также «распевалось одно слово «*alleluia*» [4, с. 275]. В сочинении Д. Киценко юбилейно распеваются не только последние, но и другие слоги слова «аллилуйя», что придаёт всему второму разделу сочинения праздничное звучание. Следовательно, для данного сочинения не принципиально различие понятий юбилея в широком смысле — как синонима пространного мелизматического распева в церковных мелодиях (стиль песнопений), и юбилея как термина из области грегорианики, обозначающего мелизматический распев заключительного слога в аллилуйях (мелодический прием).

В то же время англоязычные исследователи пишут о том, что в рамках традиции римской мессы сложилась трёхчастная структура жанра (аллилуарий) по типу «*alleluia – verse – alleluia*» [idem], где юбилея усложняла строение крайних частей песнопения.

Следуя григорианской традиции вносить в юбилею композиционную упорядоченность, Д. Киценко применяет одну из характерных для неё музыкальных структур, основанную на внутренней повторности фраз, а именно трехчастную форму с контрастной серединой:

A	B	A
(тт. 24–36)	(тт. 38–44)	(тт. 45–57)

Важно подчеркнуть, что повторная трёхчастность выдержана и на более мелком иерархическом уровне, так как часть **A** сама построена в трёхчастной форме — **a** (тт. 24–27) **b** (тт. 28–31) **a₁** (тт. 32–36).

В отличие от второго, первый раздел *Alleluja* написан в открытой форме: тонально незамкнутый, он состоит из четырёх тематически неповторных построений — **a** (тт. 1–5), **b** (тт. 6–10), **b₁** (тт. 11–15) **c** (тт. 16–23), образующих сквозную форму.

Подводя итоги краткому анализу пьесы *Alleluja I*, отметим, что «модернизация» и индивидуализация жанра *Alleluja* у Д. Киценко происходит за счёт семантического и стиливого контраста, а именно привнесение образной бинарности, в целом не характерной для жанровой природы *Alleluja*. Таким образом, композитор раздвигает жанровые рамки сочинения, приближая его концепцию к другим, более сложным и всеобъемлющим жанрам церковной музыки, таким, как реквием или месса. Такая трактовка может быть охарактеризована как «неоканоническая».

«Неоканоническая» интерпретация жанра проявляет себя многогранно. Вот лишь некоторые приемы использования типизированных элементов культовых жанров:

- моделирование атрибутивных для средневековых жанров церковной музыки приемов экспонирования и развития музыкального материала;
- «реставрация» богато орнаментированного (юбилейного) вокального стиля;
- применение простейших форм многоголосия;
- сохранение базовых композиционных моделей.

Важно подчеркнуть и тот факт, что музыкальное воплощение *Alleluja* обогащено эстетико-стилевыми приметамы музыки Нового времени (барочная оперная ария, элементы концертности), демонстрируя тенденцию секуляризации культовых жанров в творчестве Д. Киценко.

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. БЫЧКОВ, В. Некоторые проблемы музыкальной эстетики в ранней патристике. В: *Музыкальная культура Средневековья*. Москва, 1991, вып. 2, с. 110–111.
3. Юбилея. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 660.
4. SCHLAGER, K.; THOBERG, Ch. Alleluia. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London, 1980, Vol. 1, pp. 268–276.

**КАНТАТА С НАМИ ЛЕНИН, С НАМИ СТАЛИН (БЕССАРАБЦЫ) ШТ. НЯГИ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**CANTATA *LENIN ESTE CU NOI, STALIN ESTE CU NOI (BASARABENII)* DE ȘT. NEAGA:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALETHE CANTATA *LENIN IS WITH US, STALIN IS WITH US (THE BASSARABIANS)* BY ST. NEAGA:
COMPOSITIONAL PECULIARITIES**НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ),**

преподаватель,

Университет им. Т. Г. Шевченко, г. Тирасполь,

докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется кантата «С нами Ленин, с нами Сталин» (1947), переименованная позже в «Бессарабцы», написанная классиком молдавской музыки Штефаном Нягой на слова Л. Корняну. Произведение, входящее в триаду больших кантат послевоенного периода в творчестве композитора, вызвало противоречивые мнения в отечественном музыковедении. Автор исследует особенности строения пятичастного цикла кантаты — своеобразного музыкального документа той эпохи, изучает форму и тематизм каждой части, предлагает схемы их строения, детально рассматривает средства музыкальной выразительности.

Ключевые слова: кантата, композиторы Республики Молдова, Союз композиторов, цикл, оркестр, хор.

În articol este analizată cantata „Lenin este cu noi, Stalin este cu noi” (1947), re intitulată ulterior ca „Basarabeni”, semnată de clasicul muzicii moldovenești Ștefan Neaga pe versurile poetului L. Corneanu. Lucrarea care face parte din triada marilor cantate din perioada postbelică în creația compozitorului, a trezit opinii controversate în muzicologia națională. Autoarea explorează caracteristicile structurale ale ciclului pentapartit, studiază forma și tematismul fiecărei părți a cantatei — un document muzical specific al epocii sale, propune scheme ale structurii părților, investighează detaliat mijloace de expresie muzicală.

Cuvinte-cheie: cantata, Uniunea compozitorilor, compozitori din Republica Moldova, ciclul, orchestră, cor.

In this article the author analyzes the cantata "Lenin is with us, Stalin is with us" (1947), later renamed "The Bassarabians", written by Ștefan Neaga, the classic of Moldovan music, on poems by L. Corneanu. The work is a part of the triad of large cantatas of the postwar period in the composer's creation and it has aroused controversial opinions in national musicology. The author explores the structural characteristics of the five-part cycle, studies the form and thematism of each part of the cantata — a peculiar musical document of that era, proposes schemes of their structure and investigates in detail means of musical expression.

Keywords: cantata, Union of Composers, composers from the Republic of Moldova, cycle, orchestra, choir.

Кантата была написана в конце 1947 г. и была приурочена к предстоящему 30-летию Великого октября [1, с. 55]. Произведение представляет собой пятичастный цикл со вступлением для солистов, хора и оркестра, написанный на слова Л. Корняну. Объемное, монументальное произведение с широким диапазоном музыкально-выразительных средств является ярким примером сочинений послевоенного периода, выдержанных в духе традиций прославления вождей страны, ее идеологии. Кантата вызвала неоднозначные мнения коллег-композиторов и музыковедов уже с момента своего создания, испытав к тому же все превратности хода истории.

Сочинение было не только переработано, но и переименовано, по-видимому, в связи с изменением идеологического вектора после смерти Сталина.

Библиография сочинения датируется в основном второй половиной 50-х – первой половиной 60-х годов XX в. Под названием *С нами Ленин, с нами Сталин* она фигурирует в протоколах творческих собраний ССК МССР, в очерке А. Софронова о Шт. Няге из сборника *Композиторы Молдавской ССР* [2, с. 127], а также в статье И. Пэкурау *Cantata "Ștefan cel Mare" de Ștefan Neaga* [3, с. 119]. В монографиях о творчестве Шт. Няги конца 50-х и более позднего времени, написанных Н. Шехтманом [4], А. Софроновым [1], в статье *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* Б. Котлярова и Е. Богдановского [5, с. 179], в очерках о Шт. Няге Е. Абрамович [6, с. 118], Н. Илие [7, с. 36], Н. Шехтмана [8, с. 145], в статье В. Мунтян [9, с. 5] произведение связывается с названием *Бессарабцы*.

Краткий музыкально-драматургический анализ кантаты *Бессарабцы* (помимо ее упоминаний в общем обзоре послевоенного творчества Шт. Няги) дается А. Софроновым [1, с. 55–57]. Еще более бегло рассматривают ее Б. Котляров и Е. Богдановский [3, с. 179–180]. Авторы отмечают главным образом несоответствие музыкального языка замыслу кантаты. Исходя из библиографических источников, невозможно составить представление о том, какие музыкальные особенности ее остались не понятыми и не принятыми современниками. Преодолеть «фигуру умолчания» важно с точки зрения не только музыкального наследия Шт. Няги, но и эволюции жанра в целом в композиторском творчестве Республики Молдова.

Архивные документы отражают непростую историю этого опуса¹. В *Списке произведений молдавских композиторов, посвященных 25-летию МССР*, фигурирует кантата С. Т. Няги *Молдавия* на слова Л. Е. Корняну, обозначенная в примечании как «переработка старой кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин*» [11]. В аналогичном *Списке произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948–1949 гг.*, в числе девяти произведений крупной формы, заслушанных на творческих собраниях в течение 1949 года, это же сочинение с первоначальным титулом упоминается как кантата «в новой редакции» [12]. Заметим, что смена названия произведения была довольно частым явлением в середине прошлого столетия².

Рукопись партитуры кантаты, обнаруженной в фонде библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств³, не является единой в плане почерка⁴. Ее особенностью является составной характер: пятая часть написана другим почерком, а в приложенных партитурных листах другого качества (более пожелтевших) карандашом написана римская цифра VI. Это может означать переработанный финал и дополнительную часть, появившуюся, по-видимому, как реакция на прозвучавшую критику.

Почти полное отсутствие словесного текста в рассматриваемой партитуре затрудняет ее анализ. Тем не менее, музыкальный язык ясно выражает характер и настрой сочинения патриотической направленности: отсутствие в большой степени мелодических интонаций лирического характера в оркестре, солирующих партиях и хоре; применение аккордового склада и маршеобразных ритмов; частое использование секвенций в восходящем движении, переходящих

¹ Об истории создания кантаты на основе архивных документов упоминается в статье автора: [10].

² К примеру, сочинение В. Загорского, известное сегодня как кантата *Под знаменем побед*, изначально была *Кантатой, посвященной Татарбунарскому восстанию* (см. *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* из Архива СК МССР [13]). В кратком отчете о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 г. среди «наиболее значительных по замыслу произведений» значится кантата В. Загорского *Воссоединение* [14]. В то же время нет оснований полагать, что речь идет о совершенно ином произведении. Одобренное на творческом собрании ССК МССР от 28 мая 1954 г., вокально-симфоническое произведение *Наши зори* С. Лобеля первоначально планировалось и обсуждалось членами СК как *Юбилейная кантата*. Эти примеры являются не единственными случаями такого рода переименования произведений в процессе работы над ними.

³ В библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича исследователь Л. Балабан обнаружила оркестровые голоса кантаты.

⁴ Неизвестно, является ли рукопись кантаты авторским оригиналом или копией. Обычной практикой для членов СК был заказ партитуры переписчику, труд которого оплачивался Музыкальным фондом.

тесситурные грани голосовых возможностей хоровых партий; преувеличенная динамика, доходящая до *fff* в заключительной части — с одной стороны, и нереальное *ppppp* в заключении III части — с другой; дополнительное бравурное окончание некоторых частей (при ускорении темпа и нарастании динамики).

Композиционный замысел кантаты как большого вокально-симфонического цикла героико-патриотического содержания во многом типичен для этой разновидности жанра. В русле переоценки музыкального наследия советского периода такие произведения нередко рассматриваются в неомифологическом ключе, как воплощение «фундаментальной мифологической схемы эпохи» с архетипическими прообразами в виде спасения мира, погрязшего во зле, путем революционного преображения. Сюжетная канва таких опусов, как правило, сводится к бетховенской схеме «от мрака — к свету, через борьбу — к победе». В современном музыковедении накопилось немало наблюдений о крупных жанрах академической музыки, реализующих эту идею, в частности, о ранних симфониях Д. Шостаковича. Как писала М. Сабина о программе его Второй симфонии (1927), «вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление победы Октября» [15, с. 59].

В кантате Шт. Няги есть и зло — рабство, и протест, и борцы с несправедливостью — гайдуки, и борьба, и «осуществленная светлая мечта». В этом смысле Шт. Няга является основоположником содержательной модели многих кантат, созданных композиторами Республики Молдова в более поздний период. Однако в данном произведении Шт. Няги трехэтапная схема усложнена введением дополнительных образов, ассоциируемых с мифологическими героями-спасителями, (пусть и умершими), которые заявлены в названии сочинения. Возможно, обогащение сюжетной программности затруднило задачу композитора в осуществлении замысла.

Поочередная смена темпов каждой части, как один из признаков контраста, указывает на абрисы усложненного симфонического цикла (детальную аргументацию см. далее): Вступление — *Andante*, I часть — *Allegretto con fuoco*, II ч. — *Moderato*, сменяющийся в самом конце на *Maestoso molto rit.* (протяженностью 4 такта), а затем в последних 5 тактах — на *Allegro*, III ч. — *Adagio assai—Allegro*, IV ч. — *Allegretto*, V ч. — *Allegro vivace*.

Особенностью кантаты является обращение композитора к разным оттенкам национального колорита: нередкое использование фригийского (вступление), миксолидийского и лидийского ладов, лидомиксолидийского (IV ч.), применение ритмических формул, напоминающих ритмы молдавской хоры и т.п.

Тональный план циклической формы не отличается особой сложностью: во вступлении и I части соответственно — *d-moll* (с признаками фригийского лада) и *D-dur*; во II и III частях доминирует *B-dur* с модуляцией в конце III части в *g-moll*; в IV части — *G-dur* (с элементами лидийского и миксолидийского ладов), в V части — *Es-dur*. Внутри каждой части композитор ограничивается использованием тональностей диатонического родства. Преобладание мажорного колорита, аккордового склада в хоровых партиях и динамического развития подтверждает одический, даже помпезный характер большей части сочинения.

Традиционная для произведений подобного характера динамика в диапазоне *mf* — *fff*, в основном удерживает свои позиции во всем сочинении (за исключением III части, где в связи с изменениями характера поэтического изложения используется контрастная динамическая шкала — от *p* — *pp* до *ppppp* в окончании). Кульминация цикла в конце V части, сохраняющая господствующий на протяжении финала уровень громкости (*f*), выделяется благодаря структурному расширению, обусловленному сменой размера (6/8) и темпа (*Maestoso*). Триумфальное завершение резко обрывается новой концовкой в темпе *Vivo*, где динамическое нарастание достигает *fff*.

Вступление *Andante* — *Рабство*⁵ (1–79 тт.). Начальная тема у виолончелей и контрабасов в низком регистре отличается особой напряженностью и экспрессивностью, что обусловлено импульсной природой тематизма — сцеплением нисходящих тритонов в характерном заостренном ритме, колебаниями динамики на небольшом расстоянии (5 тт.), сложным тональным развитием, неоднократным завершением нисходящим тетраордом с увеличенной секундой в тональности доминанты. Строение темы из коротких мотивов-импульсов сигнальной природы дает возможность для ее активной разработки в оркестре и различного ладового освещения ее отдельных сегментов. Так, в нисходящем хроматическом движении у виолончелей и контрабасов (ц. 2), опирающемся на звукоряд *f-moll* смешанного ладового строения, выделяется верхний тетраорд в натуральном миноре, а нижний — в дважды гармоническом мажоре (так называемая «цыганская гамма» с увеличенной секундой между III и II низкой⁶).

В следующем тематическом образовании (ц.2 + 4т.), звучащем в том же ладу *f*, но на органном пункте, вступившая первая флейта исполняет восходящий и нисходящий пассажи в объеме тритона в различных ладовых вариантах, которые завершаются хроматическим нисходящим движением крупными длительностями. Эти ладогармонические средства не только создают напряженную атмосферу, но и отличаются ярким национальным колоритом⁷. Вступившие в ц. 3 сопрано и тенор звучат на фоне начальных экспрессивных тритоновых интонаций. Музыкальный материал солирующих баса и альты, как и предыдущей пары солистов, сохраняет опору на характерные интервалы и ритмы, усиливая общую эмоционально-напряженную атмосферу.

Первая часть *Allegretto con fuoco*⁸ — *Борьба гайдуков* (80–259 тт.) разворачивается в совершенно иной регулярно-акцентной ритмике типа *giusto-silabic* и отличается квадратностью построений, ясной функциональной планировкой фактуры. Наблюдаются признаки сонатности: две контрастных темы — гайдуков и зла (рабства), — излагаются отдельно в тонико-доминантовых соотношениях, а развиваются совместно. Причем в процессе развития первая тема разрушается путем вычленения тритонового мотива, а вторая интонационно искажается, приобретая характерную тритоновую интонацию темы рабства. Тем не менее, для полноценной сонатной формы не достает полной репризы и тональной транспозиции тем. В то же время обрисовываются черты трехчастной формы с развивающей серединой.

Схема № 1. Ч.I *Allegretto con fuoco*

части	вступление	А	В		А ₁	кода
темп	<i>Andante</i>		<i>Allegretto con fuoco</i>			<i>Andante</i>
тематизм	(рабство)	<i>a</i> (гайдуки)	<i>b</i> (зло-рабство)	<i>a</i> <i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
цифры	1-7	7-10	11	ц.13+3 тт.	ц.16 + 3 тт.	
такты	1–79тт.	80–134	134–150	151–179	180–249	250–260
пропорции	79 тт.	46 т.	17 тт.	21 тт.	69 тт.	11 тт.
размер	4/4	2/4	4/4		2/4	4/4
тональный план	<i>d-moll</i>	<i>D-dur</i> (лидо-миксолидийский лад <i>D</i>)	<i>e-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i> (лидо-миксолидийский лад <i>D</i>)	<i>D-dur</i> – <i>B-dur</i>

Основная тема — *гайдуков* (*a*), которую можно обозначить как главную (раздел А) в обозначенной выше форме, поручена хору, звучащему в сопровождении аккомпанирующих струнных при участии ударных и эпизодически вступающих других инструментов. Активный

⁵ В своей монографии А. Софронов дает название каждой части [1].

⁶ Шт. Няга использует этот гемиольный (полуратонный) звукоряд как модализм, смешивая его с другими звукорядами.

⁷ А. Софронов дал следующую характеристику данному разделу: «... у флейты промелькнул наигрыш флуэра. Его мелодия связана с образом печальной дойны, что уже с первой страницы придает произведению национальный колорит» [1, с. 55].

⁸ У Софронова обозначено *Allegro con fuoco* [1, с. 55].

квартовый затакт обостряет решительный, волевой характер темы, а опора на звукоряд лидомиксолидийского лада, усложненного восходящей увеличенной секундой от первой ступени, придает ей яркий национальный колорит⁹.

В новом разделе **B** (ц. 11–15), контрастирующем с предшествующим и по характеру музыки, и в тембро-фактурном плане, у фаготов дуо появляется неустойчивая тема **b**, состоящая из цепи нисходящих интервалов. В оркестре, а затем и в хоре преобладает фактура аккордового склада, которая поначалу становится фоном для имитационного проведения двухтактной темы **b**, опирающейся на исходную интонацию части — нисходящий тритон. Она на протяжении ц. 11–12 становится пропостой в свободном имитационном построении. Обращает на себя внимание акцентирование четвертой доли в практически каждом такте четырехдольного размера, обостряющееся с введением в ц. 13 ремарки *sf marcato*, а также учащение динамических контрастов (*p – f*).

Из темы **b**, выполняющей функцию побочной в quasi-сонатном *Allegro*, вычленяется ниспадающий тритоновый мотив (ц. 14 + 3 тт.), который на протяжении ц. 14 вступает в переключку с участием струнной группы и присоединившихся флейты и кларнета. Этот оркестровый контрапункт становится фоном для проведения основной темы гайдуков у хора в новой тональности *A-dur* с понижающей альтерацией II ступени, привносящей в звучание особую остроту. Оркестровая фактура постепенно уплотняется. К концу ц. 14 в переключку со струнной группой вступают деревянные духовые, затем, с ц. 15 — унисон виолончелей и контрабасов, с т. 7 ц. 15 дублированных в октаву тубой, исполняющих вначале нисходящие тритоновые ходы, а затем восходящие и нисходящие увеличенные секунды. Вслед за ними появляются тремолирующие литавры (т. 5 ц. 15).

В момент кульминации напряженного развития обе темы, сопоставляясь, предстают в искаженном виде: в хоровой теме гайдуков вместо восходящих устойчивых квинтовых скачков появляются нисходящие тритоновые интонации, исчезает бравурная акцентированная («галопная») фактура. Из второй, инструментальной темы вычленяются наиболее острые тритоновые интонации, контрапунктирующие хору. В целом эта драматическая разработка ассоциируется в воображении со сценой борьбы гайдуков, которая завершается в оптимистическом «ключе». Об этом свидетельствует звучание главной темы (**a**) в следующем разделе, выполняющем функцию динамической репризы I части (ц. 16 + 2 тт.).

Появляясь в основной тональности в размере 2/4, возвращается тема гайдуков, звучащая в фактурном облике, который мало чем отличается от первоначального изложения. Благодаря темброво-фактурному развитию и прогрессирующей громкостной динамике в диапазоне от *p – pp* до *f* тема гайдуков обретает силу и мощь (ц. 17–18). Этому же способствуют остигатные мелодико-ритмические формулы у хора и оркестра, постепенное обогащение новыми голосами, уплотнение оркестрового звучания за счет подключения инструментов других групп. Эффектное темброво-динамическое и регистровое *crescendo* завершает первую часть аккордовым *tutti* в *D-dur*.

Контрастный по всем параметрам раздел *Andante* (изменение размера, использование тембрового сопоставления фаготов, трех тромбонов с тубой вкупе с виолончелями и контрабасами и деревянных духовых в высочайшем регистре) выполняет одновременно функции оркестровой коды и драматургического обрамления.

По тематическому материалу *Andante* корреспондирует со Вступлением к кантате: нисходящий тритон из затакта, являющийся отголоском «тритоновой» темы рабства, а также буквально воспроизведенный фрагмент из тт. 9–13, создают интонационную арку, замыкающую цепь «событий» драматической фабулы. Кроме того, в данном разделе подготавливается гармонический переход ко II части, начинающейся *attacca* в *B-dur*.

⁹ Как характеризует ее А. Софронов, «подвижный ритм оркестровой партии имитирует топот копыт мчащихся всадников-гайдуков» [1, с. 55].

Вторая часть Moderato — *Надежда на Советскую Родину* (130 тт.) — свободная fuga, написанная в тональности *B-dur*, в размере 3/4 (экспозиция — с начала до ц. 23, разработочная часть — цц. 24–27, реприза — ц. 28).

В основе четырехголосной хоровой экспозиции с восходящей схемой вступления (В–Т–А–S) лежит тема в характере пластичной лирической молдавской хоры¹⁰. Ее ритмическая пульсация четко задана в партиях *C-bassi* и литавр. Связь с фольклорным прототипом подчеркивается и квадратностью (4+4) ее строения, и ладовой основой (лидомиксолидийский с характерной увеличенной секундой, возникающей в результате повышения II ступени). В модулирующей теме, состоящей из двух частей, вторая часть (*b*) является неточным зеркальным обращением первой (*a*). Именно в силу зеркальной симметрии звуковысотный контур темы приобретает «волновой», вопросо-ответный характер: первая половина темы отличается восходящим направлением, а вторая — нисходящим.

Высокая вторая и четвертая ступени, которые изменяют нижний тетракорд лада, формируют ув.2 от тоники. Так как тема модулирует в тональность минорной доминанты, полный звукоряд лада включает также седьмую пониженную ступень.

Полифонический прием четырехголосной хоровой имитации включает 4 проведения темы, начиная с баса, в *B-dur*. К теме имеются, по крайней мере, два удержанных противосложения, звучащие, однако, у струнных инструментов уже при первом проведении темы. Во втором и четвертом проведениях темы добавлено третье удержанное противосложение струнных в виде двузвучий на слабую долю такта. У хора нередки стретты, которые образуются между темой и ее свободными вариантами, звучащими у разных голосов при третьем и четвертом проведении. Данный раздел является экспозицией свободно трактованной fugи, в форме которой написана II часть кантаты.

Схема № 2. Ч. II *Moderato*

части	Экспозиция		Разработка	Реприза
темп	<i>Moderato</i>			<i>Meno mosso, Maestoso molto rit., Allegro</i>
тематизм	P (Т-а)+(Т-б) – 4 проведения	Т-а интермедия	в хоре - P (Т-б)+(Т-а)	Т-а ₁ + Т-б ₁
цифры	ц.20+31т.	ц.23+6тт.	ц.24	ц.28
такты	1–38	38–49	50–91	90–130(118)
размер				3/4
тональный план	<i>B-dur – F-dur</i>		<i>E-dur – Ces-dur – Ges-dur – F-dur – b-moll</i>	<i>B-dur</i>

Интермедия между экспозицией и разработочным разделом fugи построена на интонациях первой половины темы, излагаемой у хора, которому контрапунктируют интонации первого противосложения у струнных (ц. 23). В разработочном разделе (ц. 24), с момента вступления деревянных духовых, из обеих частей темы вычлняются начальные мотивы, которые нередко сопоставляются друг с другом. У хора эти две половины темы организованы в виде двухголосной стреттной имитации, где пропостой является вторая, нисходящая, половина темы, дублированная в октаву у альтов и басов, в то время как респостой оказывается первая, восходящая, половина темы, в свою очередь, дублированная в октаву у сопрано и теноров. В то же время имитация у хора является продолжением имитации, начатой кларнетами, исполняющими первую половину темы, но в ритмическом изменении. В ц. 25 имитация приобретает иную форму — одновременного звучания пропосты (сопрано) и респосты (тенора) с нулевым расстоянием во времени.

В ц. 28 (*Meno mosso*) начинается реприза fugи в тональности *B-dur*. Здесь с темой, дублированной в октаву, вступают флейта с гобоем и струнные, кроме контрабаса, 7 раз

¹⁰ Быстрая молдавская и румынская хора исполняется в размере 4/4. В размерах 3/4 или 3/8 чаще всего встречается еврейская хора (схожая с румынской), в которой акцентируются 1 и 3 доли [16].

повторяющего выровненный вариант второй половины темы из двух тактов в виде нисходящего тетра хорда с *ув.2* между первой и второй ступенями от *B*. Помимо контрабаса, также дублированного в октаву фаготом, двутактную оstinатную формулу получают и кларнеты, оstinато которых более протяженно и включает 12 повторений (до ц. 30). На фоне этого полиостинато, по окончании первого проведения восходящей части темы (*T-a*) стреттно вступает хор. Голоса не повторяют в точности первоначальный вариант темы, так как вторая, нисходящая половина ее (*T-b*) варьируется. Реприза сокращена и включает одно полное проведение темы, усложненное стреттой, и два неполных (только первая, восходящая половина темы). В коде гимнического характера звучат еще несколько усеченных проведений первой, волевой половины темы.

Реприза сокращена, включая лишь полное стреттное проведение темы и два неполных (только первая половина темы на базе восходящего тетра хорда — *T-a*). В коде гимнического характера звучат еще несколько подобных усеченных проведений волевой темы.

Следует отметить важную роль литавр с высотой *b, f, es, d*, которые появляются в партитуре периодически, задавая ритм хоры, изменяющийся к концу части на выровненное движение тремя четвертными в размере 3/4 (т. 112).

Использование таких музыкальных средств как темповые смены — *Allegro, Maestoso molto rit.* (т. 122, ц. 31), вскоре вновь переходящее в *Allegro* (т. 126), агогические изменения (*cresc. poco piu animato*), характерное ритмическое и тембровое оснащение, динамическое нарастание от *f* к *fff* (после отключения хора) способствует яркому окончанию всей части¹¹.

Третья часть — *Adagio assai* (170 тт.), озаглавленная *Весть о смерти В. И. Ленина*¹², представляет собой трехчастную композицию, словно иллюстрирующую картину масштабного траурного шествия.

Начало части отмечено звучанием ударных — там-тамов и литавр (на высоте *G*) в размере 4/4, в ритме медленного марша. Постепенно подключающиеся инструменты, начиная с контрафагота и контрабасов, подготавливают вступление хора. Тема вступления (*a*) обрисовывает заглавную интонацию всей части — нижний восходящий тетра хорд *g-moll* (с увеличенной секундой *b-cis* между III и IV повышенной ступенями), который в дальнейшем будет положен в основу первой инструментальной темы, песенной темы хора, а также темы средней части.

Музыкальная драматургия строится на сопоставлении двух тем: первая — маршеобразная — звучит у оркестра, персонифицированная темброво различными инструментами, вторая — песенная, кантиленная — у хора. Для инструментальной темы характерны: пунктирный ритм (восьмая с точкой – шестнадцатая), появляющийся сначала у литавр (тяжелые басы), затем в октавной дублировке в партии трубы, чуть далее — у валторн на ремарке *con sordino*, а также краткие ниспадающие мотивы-причитания на *senza sordino*, звучащие на фоне струнных, скрипки и альты из которых большей частью дублируют то соло фагота, то хор.

Хоровая тема — симметричного квадратного строения — контрастирует оркестровой и в жанровом, и в интонационно-ритмическом аспекте, и по типу фактурного изложения. Простота ритмического оформления (господство оstinатной формулы из половинной и двух четвертей) сочетается в ней с поступенным движением, включающим ту же *ув.2*, формирующим звено восходящей диатонической секвенции в первом предложении, с инкрустацией экспрессивного скачка на *м.7* и последующей нисходящей хроматической секвенцией с *ув.2* — во втором предложении.

Схема № 3. Ч. III *Adagio assai*

¹¹ О музыке данной части А. Софронов отзывался следующим образом: «В музыкальном отношении вторая часть оказалась неудачной. Она местами лишена рельефных мелодических очертаний. Встречающиеся надуманные аккордные нагромождения в партиях хора и оркестра без какой-либо логической функциональной связи написаны в отрыве от идейного замысла начального раздела части» [1, с. 55].

¹² По словам А. Софронова, «центральной образом третьей части является картина траурного шествия народных масс». Как пишет автор монографии, «в оркестре и хоре все тембровые средства призваны оттенить скорбное содержание. По своему эмоционально насыщенному драматизму — это сцена народного горя. Национальная по колориту музыка волнует глубиной содержания, мерной поступью скорбного шага» [1, с. 56].

части	вступ- ление	A					B			A ₁		
структура		<i>a a</i>	<i>b</i>	<i>a r</i> ¹³	<i>b</i>	<i>a r</i>	<i>c</i>	кульми- нация	связка <i>a</i>	<i>a</i>	<i>b b</i>	<i>a r</i>
темп		<i>Adagio assai</i>					<i>Poco piu mosso</i>	<i>Allegro ritenuto</i> (т.117)	<i>dim. poco a poco</i>			
тематизм (оркестр)		<i>a</i> (vle, vlc), <i>a</i> (ob)		<i>a</i> (fg I, vln, vle)		<i>a</i> (fg I, vln, vle)			<i>a</i> (vln), т.120– 122)	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
тематизм (хор)			<i>b</i>	<i>r</i> (тт. 43–46)	<i>b</i>	<i>r</i> (тт. 60–63)	<i>c</i>				<i>b</i>	<i>r</i>
цифры		32	34	35	35+5 т.	36	37	39	40+5т.	41	42	43
такты	1–12	13–29	30– 41	42–54	47– 58	59–63	64	94–116	120–131	129– 140	140– 152	153– 170
размер							4/4					
тональ- ный план	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>			<i>es-moll</i>	<i>g- moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>

Если инструментальная маршеобразная тема (Т₁) проводится имитационно — вначале виолончелями и альтами в унисон, затем первым гобоем, то песенная (Т₂) изложена в аккордово-гармонической фактуре. Одновременно с хором вступают и кларнеты с фаготами, большей частью дублирующие хоровую партию (при выключении ранее звучащих инструментов, за исключением контрабасов на выдержанной педали). Равномерная пульсация ритмически выровненных аккордов в хоровой партии, скупая оркестровка передают размеренный характер траурного шествия.

Первые два проведения темы траурного шествия в *g-moll* (имитации различных инструментов — альты с виолончелями, первый гобой, первый фагот, дублированный в октаву скрипками и альтами) предваряют вступление хора, а два последующих звучат в сопровождении рефрена хора. Рефреном становится возвращение маршеобразных интонаций в оркестре и последующая речитация, сменяющаяся унисонными возгласами хора. В данной части автор кантаты не использует полный состав оркестра, прибегая в основном к чередованию разных оркестровых групп. Их антифонные переключки имитируют говор людской толпы. Таким образом, драматургия первой части строится на сопоставлении двух контрастных образов — траурного марша-шествия и эмоционального отклика масс.

Тонально неустойчивая средняя часть трехчастной формы начинается *poco piu mosso* (ц. 37). Аккордовая фактура у хора модифицируется: мелодическая активность крайних голосов свертывается, их ритм выравнивается, сводясь к использованию половинных длительностей, так как верхний и нижний голоса хора в унисон остигательно повторяют один и тот же звук (после начального октавного скачка). При этом в средних голосах нисходящее хроматическое движение и опора на восходящий тетракорд с *ув.2* создают напряжение, поддерживаемое и сопровождающими хор оркестровыми голосами. В оркестре секвентно проводится ритмически-выровненная тема вступления у гобоев и труб (с *ув.2*), усложняется формула пунктирного ритма у барабана-*tamburo* (вместо шестнадцатой — триоль тридцатьвторыми). Этот чеканный маршеобразный ритм, периодически дублируемый литаврами, далее подхватывается валторнами, а затем в октаву трубами, образующими с барабаном и литаврами активный ритмический пласт (восьмая+две шестнадцатые).

Развиваясь, тема хора перемещается на разные ступени. И оркестровые, и хоровые партии едины в тематическом плане: их объединяет поступенное движение восходящими тетракордами. У хора эти тематические мотивы звучат в ритмическом увеличении (на крупных длительностях — половинных). В оркестре те же тетракорды четвертными длительностями в объеме четырех

¹³ *r* — рефрен

тактов, изложенные вначале гобоями и трубами, повторяются от других ступеней контрабасами с виолончелями и фаготами, далее тромбонами. Их непрерывное восхождение с введением *cresc. poco a poco animato* (ц. 38), подхваченное скрипками и альтами, достигает ноты h^3 .

Со сменой темпа (*Allegro*, ц. 39) и появлением оркестрового *tutti* развитие вступает в кульминационную фазу. Продолжающееся восходящее движение тетра хордами с ув. 2 в хоре идет в четвертном ритмическом увеличении, по сравнению с аналогичным их проведением и длительностями у низких струнных и деревянных инструментов. В процессе достижения грани тесситурных возможностей высоких голосов (сопрано и теноров) — a^2 , партии хора дублируются в октаву кларнетами и гобоями. Высокие струнные присоединяются к чеканному пунктирному ритму барабанов. На ремарке *cresc. poco a poco* вступают флейты в крайнем регистре. Таким образом, в общем кульминационном нарастании участвует полный состав оркестра. Энергия звучания достигает кульминационной точки — оркестрово-хорового унисона *ff* на звуке a в диапазоне пяти октав ($A - a^3$). Этот момент отмечен появлением пунктирного ритма (4 т. до ц. 40), повторяющегося в виде нарастающей музыкально-ритмической прогрессии — от половинной с точкой – четверти до восьмой с точкой – шестнадцатой. В мелодических линиях высоких струнных, исполняющих нисходящие скачки на ум.7, также наблюдается прогрессирующее ритмическое уменьшение (от половинных с четвертями — к восьмым и шестнадцатым).

В ц. 40 звучание всех партий оркестра и хора резко обрывается. После небольшой паузы, на *rit.*, как эхо мощной кульминации, следует дублированное в октаву нисходящее поступенное движение на *cresc.* низких по тембровому звучанию инструментов — *clarinet basso, fagot, trombone, violoncello, contrabass*, приводящее к *sf*. Педаль контрабасов на угасающей динамике (*p* – *pp*) завершает этот кульминационный раздел. Небольшая, камерная по звучанию оркестровая связка на материале развиваемой ранее темы у скрипок в тональности *es-moll* подводит к репризе.

В сокращенной репризе (ц. 41) обе темы — инструментальная и хоровая, — звучат в основной тональности, сохраняя свой первоначальный склад: первая изложена в контрапунктической фактуре, а вторая — в аккордово-гармонической. Из-за краткости, разреженности фактуры, а также обилия органых пунктов, эта раздел может быть назван репризой-кодой, завершающейся тоническим органым пунктом на *ppppp*.

В заключение отметим, что опираясь на определяющие признаки жанровой модели траурного марша — ритмическую формулу, характерный набор интонаций, размер, минорную тональность, трехчастную форму, сопоставление контрастных образов — Шт. Няга создал музыкальными средствами зримую картину грандиозного шествия народа, отразив глубину, величественность и трагизм события. Выразительный тематизм, избранный жанр, арсенал использованных музыкальных средств, драматургическое решение, отличающееся большим динамическим нарастанием и яркой кульминацией трагического характера, в основном подтверждают характеристику этой части, данную А. Софроновым.

Четвертая часть *Allegretto (Tempo di Marsia)*, 64 т., размер 4/4 *alla breve* — Москва с нами. Ее форма может быть обозначена как сложная трехчастная с развивающей тонально-неустойчивой серединой.

Схема № 4. Ч.IV *Allegretto (Tempo di Marsia)*

части	A (solo S,T)		A ₁ (хор+ solo S,T)	A ₂ (хор)	
темп	<i>Allegretto (Tempo di Marsia)</i>				
тематизм	a		$b c a_1$	a_2	
цифры	ц.43.		ц.44	1 т. до ц.46	
такты	3–10	11–24	26–43	44–49	50–64
размер	4/4 <i>alla breve</i>				
тональный план	G–h		D	G–h	H=D $\bar{5}_3$ /E

Исполнение данной части поручено смешанному хору и солирующим сопрано и тенору, которые и открывают ее в унисон с гобоями и фаготами. В инструментальных партиях звучит тема крупными длительностями, а голоса, более оживленные в ритмическом отношении, «расцвечивают» их. Этот небольшой по объему сольный раздел А (23 тт.), предваряемый двуктовым вступлением, построен в форме двухголосного канона в октаву, звучащего на фоне аккомпанемента струнных¹⁴. Его тема, открывающаяся унисонными восходящими фанфарными интонациями сигнальной природы и маршевым ритмом и метром (*Tempo di Marsia*), в параллельно-переменном ладу *G – h*, с элементами лидомиксolidийского и гармонического мажора, отличается жизнерадостным характером. Помимо метра, размера и ритмической формулы, наблюдаются и другие жанровые признаки марша: квадратное строение (4+4), простой аккомпанемент струнных, отбивающих каждую долю. Известно, что опора на бытовой (или фольклорный) жанр как одно из средств "типизированного содержания" в музыке (термин В. А. Цуккермана) привлекается композиторами для воплощения закрепленного за этими жанрами эмоционально-выразительного смысла. В кантате Шт. Няги после траурного марша-шествия в III части звучит энергичный, бодрый, мажорный марш в IV части. Однако его тема быстро, уже во втором предложении отклоняется в параллельный минор, фанфарность растворяется в поступенном движении, нарушается квадратность, появляется *ув.2* гармонического минора.

Раздел А₁ (ц. 44), который исполняется хоровым *tutti*, восстанавливает мажорное звучание (*D-dur*) и фанфарность. Проведения вступающих в т. 26 хоровых партий строятся по принципу бесконечного канона 1 разряда в приму — унисон между мужским и женским группами, с паузами во втором отделе. За ним следует еще один канон в приму, на этот раз – вначале в двукратном, а затем в свободном ритмическом увеличении, основанный на новом варианте фанфарной темы. Причем второй отдел канона у мужских голосов хора многократно повторяется до тех пор, пока у женских голосов не закончится пропоста в увеличении. Партии хора, как правило, дублируются деревянными духовыми. Каноны сменяются кульминационным интонированием варианта темы *a₁* в двукратном ритмическом уменьшении (лидомиксolidийский *D*) в октавной дублировке всего хора, на фоне оркестрового *tutti*.

Тональный план части неустойчив. Со вступлением хора начальная тональность *G-dur* переходит в *D-dur – h-moll*, однако, без окончательного закрепления. Мелодические ходы на *ув.2*, возникающие в рамках гармонического минора, подчеркивают колорит молдавской музыки.

В репризе А₂ (1 т. до ц. 46) возвращается тема в первоначальном ритмическом облике, в исходной тональности *G–h*, восстанавливается и более прозрачная фактура I части. Тема, сохраняющая свое каноническое изложение, на этот раз звучит в исполнении всего хора, в терцовой дублировке обоих голосов. Однако, нисходящий порядок вступления двухголосного канона сменяется на восходящий. В сравнении с начальным разделом добавлен пунктирный ритм малого барабана на затухающей динамике *mf – pppp*.

Финальная **пятая часть** *Allegro vivace* — *Осуществленная мечта* (335 тт., ц. 47) — написана в сонатной форме без разработки с неконфликтным соотношением тем в танцевальных жанрах.

Схема № 5. Ч.V *Allegro vivace*

части	Экспозиция					Реприза					Кода
	Г.П.		С.П.	П.П.		Г.П.		П.П.			
темпы	<i>Allegro vivace</i>			<i>Meno mosso</i>					<i>Maestoso</i>	<i>Vivo</i>	
тематизм (оркестр)	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b</i>	<i>a₂</i>		<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>

¹⁴ Как пишет А. Софронов в вышеуказанном источнике: «Поэтическое содержание текста передается светлой радостной мелодией, исполняемой женским хором и теноровой группой. Оркестровое сопровождение здесь построено на простом маршеобразном аккомпанементе. Интересным моментом следует признать канон, построенный на жизнеутверждающей теме, проводимой в партиях сопрано и теноров» [1, с. 56]. Тема в форме канона, по словам Б. Котлярова и Е. Богдановского, передает «радостные чувства освобожденного молдавского народа» [5, с. 180].

части	Экспозиция						Реприза				Кода
тематизм (хор)						<i>b₁</i>		<i>хор</i>		<i>b₁</i>	<i>a₁</i>
цифры	47+12тт.	50+1т.	52	54	55+5 тт.	57	61	63	67	68	71
такты	6	41	77	99	118	137	168	186	256	269	311
размер	3/8			6/8		4/4	3/8			6/8	
тональный план	<i>Es-dur</i>			<i>B-dur</i>		<i>Ges-dur</i>	<i>E-dur/Es-dur</i>			<i>Es-dur</i>	

Объемный раздел (98 т.) главной партии в быстром темпе и размере 3/8 построен на теме танцевального (вальсообразного) характера с регулярной, но несимметричной ритмической пульсацией, изложенной в типичной для прикладного танца фактуре «бас-аккорд». Тема отличается политональным характером: на басу *Es* звучит мелодия гобоев в *g-moll*, в то время как аккомпанемент в тональности *Es-dur* поручен группе струнных инструментов. Красочность мелодического движения обусловлена обилием вариантов ступеней: высоких IV и II, низкой VII в рамках лидомиксолидийского лада *Es* с *ув.2* на I ступени, возникшей в результате повышения II ступени. Подобное ладообразование для создания национального колорита в музыке Шт. Няга уже применял и в других частях цикла. Красочная гармония опирается на широкое использование септаккордов и нонаккордов, неаккордовые звуки, задержания.

Разнообразие в процесс изложения темы вносит поочередность вступлений оркестровых групп инструментов. Первый период квадратного строения главной партии (8 + 8) исполняется изначально гобоями, затем он повторяется в сокращенном варианте (8 + 7) фаготом и струнными (скрипки и виолончели) в унисон. При этом второе предложение метрически сдвинуто, создавая впечатление стретты, развивающей кадансовую интонацию первого предложения в инверсии. Аккомпанемент темы неоднократно передается от валторн к струнным.

Небольшой раздел, где в октавном удвоении секвенцируются тетракордные отрезки в виде восходящих гаммаобразных пассажей шестнадцатыми в духе своеобразного *perpetuum mobile*, выполняет двойную функцию. Завершая тему, этот восьмитакт выступает в функции «припева», и в то же время подготавливает возвращение начальной темы (т. 41). Последующее развитие тематизма (*a₁*) ограничено лишь секвентным повторением от разных ступеней его первоначального трехдольного мотива по типу анапеста (восьмая+четверть+восьмая из-за такта на 3/8).

Остинатное ритмическое движение у струнных вновь сменяется потоком непрерывно звучащих шестнадцатых в партиях кларнетов (*Cl+ Cl-Bassi*) (в октавном удвоении) и ксилофона (ц. 51). Это своего рода *perpetuum mobile* — кружение (на протяжении 8 тактов) шестнадцатыми вокруг звука *соль* — перерастает в имитационную переключку между духовыми и струнными, на этот раз в нисходящем направлении.

Следующее возвращение интонаций темы главной партии (раздел *a₂*) связано с изменением ритмической пульсации на базе того же размера 3/8 (восьмая+четверть – четверть+восьмая). Вариантное развитие образует звуковысотный профиль волны с вершиной на звуке *e³*. Обращает на себя внимание ритмическая пульсация ударных, а затем и аккордов медных духовых, выступающая в роли стержневого каркаса оркестровой фактуры.

Начало побочной партии (ц. 54) отмечено сменой темпа (*Allegro vivace* на *Meno mosso*) и размера (3/8 — на 6/8). Ее тема (*b*) вначале появляется в партии гобоя, основное внимание здесь уделяется оркестру. Повторное проведение темы в партии хора (*b₁*, ц. 57 + 3 тт.) связано со сменой тональности (*Ges-dur*), она переосмысливается в фактурно-ритмическом и тональном отношении. Танцевальная инструментальная тема в трехдольном размере постепенно приобретает облик

хорового четырехдольного гимна-апофеоза. Благодаря образно-тематической трансформации танцевальная тема становится решительной, маршеобразной¹⁵.

В репризе (ц. 61) главная партия возвращается к своему первоначальному фактурному облику, но начинается в тональности малой секундой выше ниже, лишь во втором предложении возвращаясь к первоначальному уровню. В кадансовой области второго предложения теперь повторяется мотив в прямом движении вместо его инверсии, значительное расширение его связано со вступлением хора (ц. 62+7 тт.), партия которого включает длительно выдерживаемые звуки в высоком регистре. Хор звучит на протяжении второго развивающего раздела главной партии (a_1), до появления второго *perpetuum mobile* у ксилофона, дублированного скрипками в октавном изложении (ц. 64). Место связующей партии в репризе занимает еще один вариант a_1 (ц. 67), в котором выстраиваются аккордовые вертикали на основе начальной интонации темы главной партии у оркестра *tutti* в сопровождении хора, подводящие к кульминационному *Maestoso* (ц. 68). Здесь на *f* у хора, поддержанного поочередно медными и деревянными духовыми звучит тема побочной партии в *Es-dur* в характере гимна-апофеоза, на фоне тремолирующих фигураций скрипок, виртуозных пассажей низких струнных с низкими деревянными духовыми. Звучание, охватывающее полный оркестровый объем, достигает большой плотности, внезапно прерываясь малосекундовым сдвигом. Кода *Vivo* (ц. 71) на материале темы главной партии у оркестра и интонаций, близких теме побочной партии у хора, триумфально на *fff* завершает кантату, утверждая основную тональность *Es-dur*.

В имеющейся рукописной партитуре после окончания пятой части (на завершение произведения указывает ряд признаков, ярко демонстрирующих финал композиции) следует еще одна, помеченная карандашом как VI часть. Судя по масштабам, а также по музыкальному материалу, это альтернативный вариант раздела *Vivo*. Однако здесь не используется прерванная каденция, наоборот, продлевается зона *Es-dur*, переоркестровано большинство голосов (например, партия хора и деревянных духовых со скрипками поменялись местами), *divisi* хора используется на 8 тт. ранее (в полной партитуре — начиная с ц. 72). Этот факт предположительно свидетельствует о переработке либо доработке кантаты, потребовавшейся, вероятно, в результате прослушивания и обсуждения в СК Молдавии. В адрес композитора и его кантат¹⁶ прозвучала резкая критика Д. Г. Гершфельда, Б. С. Милютина, Л. Гурова, А. Софронова¹⁷. Прделанный анализ сочинения позволил обнаружить основную причину высказанных претензий — бóльшую творческую свободу, чем допускали каноны жанра, стоящего на передовых рубежах советской идеологии, при всем стремлении композитора им следовать.

Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* Шт. Няги является знаковым произведением в творчестве самого композитора, а также в истории молдавской музыки первых послевоенных лет. С одной стороны, она стала первым образцом кантаты на случай в творческом портфеле Шт. Няги. С другой, данная кантата явилась первым опытом совмещения исторической и современной тематики. Эта образно-тематическая модель на многие годы предопределила содержание кантат в

¹⁵ А. Софронов отмечал: «Это песнь торжества победы и радости, осуществленной мечты молдавского народа. Музыка почти всей части построена на интонациях молдавского танца «Оляндра». Представляет интерес хоровая партия, в которой унисонное пение переплетается с аккордовым. Но при этом нелогично воспринимаются в отдельных местах необоснованные, острые диссонансы. В целом музыка этой части не соответствует воплощению содержания. Лишь к концу произведения она приобретает торжественный, апофеозный характер. При жизни сам композитор не успел устранить имеющиеся отдельные недостатки в этом произведении» [1, с. 57].

¹⁶ На совещании членов и кандидатов ССК Молдавии обсуждались обе кантаты Шт. Няги: *С нами Ленин, с нами Сталин* и *Штефан Великий*.

¹⁷ А. Софронов, в свою очередь, сделал замечание по поводу образно-драматургического развития кантаты: «... отсутствует характеристика образа в кантате, было это до победы или это победа. Музыка не доходит до слушателя. Здесь Няга в связи с трактовкой этой темы не смог в музыкальном отношении развить музыкальный материал, отражающий идейное содержание кантаты. Например, 3-я часть. Дается смерть Ленина, и эта часть отражается траурной музыкой. Есть изобразительный момент — Ленина хоронят, и на этом кончается мир. Мы знаем, что когда умирают вожди, мы никогда не заканчиваем, у нас есть лозунг «Ленин умер, а дело его живо» [17, с. 110–111].

творчестве композиторов Республики Молдова. В этой связи уместно вспомнить о следующих кантатах: *Песнь о Днестре* З. Ткач, *Наши зори* С. Лобеля, *Под знаменем побед* В. Загорского и др. С третьей, данным произведением Шт. Няга впервые попытался ответить на идеологические запросы времени, обратившись к советской тематике. Так, например, обращение композитора к «строго детерминированным» (О. Соколов) фольклорным и бытовым жанрам — маршу, танцу, песне, — следует расценивать как один существенных признаков эпохи, находившей в них важнейшую опору в создании реалистического музыкального искусства.

В целом, кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* может быть оценена как своего рода творческий эксперимент с определенными достижениями, и в то же время не лишенный некоторых недостатков. К достижениям можно причислить овладение крупной многочастной формой, яркий тематизм, темброво-тематическую персонификацию, ладовое богатство. К недостаткам целесообразно было бы отнести некоторую жесткость музыкального языка, использование в хоровых партиях тесситуры, выходящей за пределы голосовых возможностей, отдельные композиционные и драматургические просчеты, идеологическую обусловленность содержания и выбора музыкально-выразительных средств.

Библиографические ссылки

1. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1959.
2. СОФРОНОВ, А. Штефан Няга. В: *Композиторы Молдавской ССР*: краткие очерки жизни и творчества. Ред. З.Л. Столяр. Кишинев, 1956, с. 119–131.
3. PĂCURARU, I. Cantata "Ștefan cel Mare" de Ștefan Neaga. In: *ARTA '95*. Chisinau, 1995, pp.119–122.
4. ШЕХТМАН, Н. *Штефан Няга*. Москва: Сов. композитор, 1959.
5. КОТЛЯРОВ, Б., БОГДАНОВСКИЙ, Е. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с. 175–213.
6. Штефан Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*: краткий биограф. справ. Сост. М. Мануйлов. Кишинев, 1967, с. 115–122.
7. ILIE, N. *Ștefan Neaga: viața și opera*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966. Ed. cu caractere chirilice.
8. ШЕХТМАН, Н. Шт. Т. Няга. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблионок. Москва, 1960, с. 137–149.
9. МУНТЯН, В. Ленинская тема в песнях и хоровых произведениях композиторов Советской Молдавии. В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев, 1984, с. 4–16.
10. КАУЛЯ, Н. Кантаты 40-х годов XX в. в творчестве композиторов Республики Молдова: история и интраистория. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 203–212.
11. Список произведений молдавских композиторов, посвященных 25-летию МССР. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 45.
12. Список произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948–1949 гг. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 42.
13. Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 году. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 98.
14. Краткий отчет о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 года. Архив общественно-политических организаций, Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 126.
15. САБИНИНА, М. *Шостакович-симфонист: Драматургия. Эстетика. Стиль*. Москва: Музыка, 1976.
16. Хора. В: Википедия: свободная энциклопедия [online]. [citat 05 apr. 2013]. Disponibil: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_\(танец\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_(танец)).
17. Подборка материалов о деятельности композитора Степана Тимофеевича Няги за 1948–50 годы: из стеногр. Сопещения чл. и канд. Союза Советских композиторов Молдавии с участием общественности по вопросу обсуждения пост. ЦК ВКП/б/ об опере «Великая дружба» Мурадели 19–20 и 21 февр. 1948 г. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 23. 48 л.

**TROPARUL PASCAL HRISTOS A ÎNVIAT DIN CICLUL IMNELE SF. LITURGHII
DE M. BEREZOVSCHI PRIN PRISMA ABORDĂRII SURSELOR PSALTICE**

THE PASCHAL TROPARION *CHRIST IS RISEN FROM THE DIVINE LITURGY HYMNS* CYCLE
BY M. BEREZOVSCHI THROUGH THE APPROACH OF PSALTIC SOURCES

HRISTINA BARBANOI,
lector universitar, doctorandă,
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 Berezovschi 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.

Acest articol este al treilea dintr-o serie de studii în care autoarea examinează și demonstrează felul în care compozitorul basarabean M. Berezovschi a abordat sursele psaltice în creațiile sale corale; primele articole fiind realizate în baza imnului „Cuvine-se cu adevărat”, cântării „Tatăl nostru” și „Antifonului II”, iar articolul de mai jos vizează troparul pascal „Hristos a Înviat”.

Cuvinte-cheie: 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 lead to the discovery of primary psaltic sources in the “Divine Liturgy Hymns” by Michael Berezovschi and reveal the composer’s approaches to the Byzantine monody, according to genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.

This article is the third in a series of articles, which aims is to examine and to demonstrate the way in which the Bassarabian composer M. Berezovschi approached the psaltic sources in his choral creations; the first articles were realised on the basis of the hymn “It is truly meet”, the song “Our Father” and “The Second Antiphon”, but the article below is based on the Paschal Troparion “Christ is Risen”.

Keywords: psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși compozitorul pe coperta manuscrisului. Este evident că această creație a fost concepută datorită anumitor necesități practice, întrucât este binecunoscută activitatea dirijorală prodigioasă a compozitorului și preotului M. Berezovschi, care conducea atât Corul arhieresc de la Catedrala mitropolitană, cât și Corul Seminarului Teologic din Chișinău, Corul Școlii Eparhiale de fete, Corul Școlii de cântăreți, precum și alte colective corale.

Simțind nevoia unui repertoriu liturgic autohton, compozitorul a reușit să contribuie la formarea lui, îmbogățindu-l cu unele cântări viabile și astăzi. *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) se înscrie în lista celor mai importante realizări componistice ale lui M. Berezovschi și cuprinde atât cântări ale bisericii basarabene și ruse, cât și compoziții corale proprii, aportul cel mai însemnat constă în valorificarea corală a melodiilor de tradiție psaltică românească utilizate în practica de cult din Basarabia. Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este și Troparul pascal — *Hristos a Înviat*.

Acest tropar este de fapt Troparul Învierii Domnului, ce se cântă la Sfintele Sărbători de Paști. Ca și majoritatea troparelor, el este un imn utilizat ca refren între versetele din Psalmi, dar este folosit și separat, fiind adesea cântat de 3 ori consecutiv. Se întrebuintează în numeroase locuri din slujbele Săptămânii Luminate (prima săptămână de după Sfintele Paști), precum și în restul perioadei Penticostarului, adică până la sărbătoarea Înălțării Domnului.

Troparul *Hristos a înviat* este cântat pentru prima dată la Slujba de Înviere după sfârșitul procesiunii din jurul bisericii care are loc la începutul Utreniei. La slujbele nocturne, troparul este cântat după fiecare odă a canonului, la sfârșitul stihirilor Paștilor, de 3 ori la sfârșitul Utreniei. Mai este cântat apoi la începutul Liturghiei, la Vohodul Mic, în timpul și după Împărtășanie și la Sfârșitul Liturghiei. El este cântat din nou la începutul și sfârșitul Vecerniei. Acest obicei persistă pe parcursul întregii Săptămâni Luminate.

După Duminica Tomii (prima duminică după Paști) acest tropar este cântat de câte 3 ori la începutul majorității liturghiilor și rugăciunilor în locul rugăciunii uzuale a Sfântului Duh — adică în loc de rugăciunea *Împărate ceresc* și la sfârșitul slujbei din a 39-a zi de după Înviere. Aceasta are loc inclusiv până în ziua Înălțării Domnului [1].

Sursa primară a acestui tropar o găsim, de exemplu, în culegerea profesorului Florin Bucescu — *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii*, [2, p.142], unde arată în felul următor:

HRISTOS A ÎNVIAT
GLAS II - Di

Andantino *Melodie tradițională, uniformizată"*

56

Hris-tos a în-vi-at din morți cu moar-tea
pre moar-te căl-când și ce-lor
din mormânturi vi-a-ță dă-ru-in-du-le.



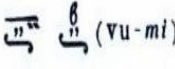
Dar o variantă poate și mai utilă pentru noi este cea din cartea *Cântările Penticostarului* alcătuită de profesorii N. Lungu, Pr. Ene Braniște și Chiril Popescu, [3, p. 7–8], unde acest tropar pascal este transcris în notație suprapusă, fiind ilustrat atât în notație liniară, cât și în notație neumatică, ceea ce ne ajută să urmărim nemijlocit corelarea dintre aceste două tipuri de notație. În ambele surse este menționată apartenența acestui tropar la glasul 2.

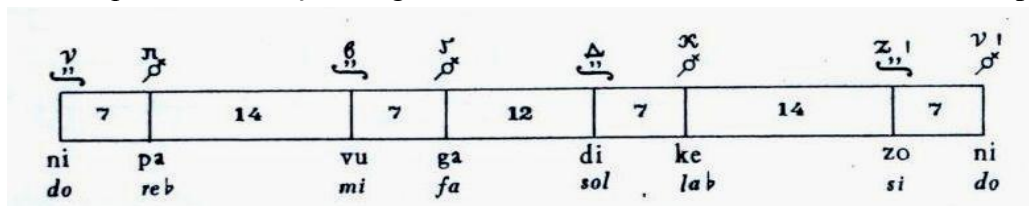
HRISTOS A ÎNVIAT
Glasul II $\overline{\text{A}} \overline{\text{Li}}$

Hris - tos a în - vi - eat din
Hris - tos a în - vi - eat din
morți, cu moar - tea pre moar - te
morți, cu moar - tea pre moar - te

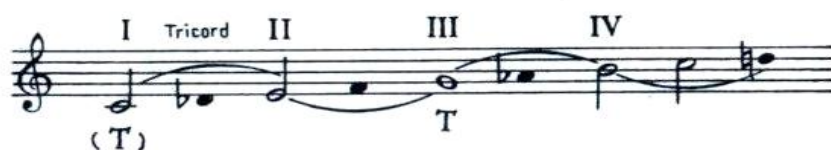
Comparând Troparul *Hristos a Înviat* în cele două surse ale melodiilor uniformizate, pe care le-am menționat mai sus, ținem să atragem atenția asupra faptului că în culegerea *Cântările Pentecostarului*, troparul este transpus la o secundă în sus, adică cu baza de la *ke (la)* și nu de la *di (sol)* așa cum cere glasul, dar textul muzical neumatic care însoțește transpunerea în notație liniară este conformă glasului 2.

Amintim că acest glas este considerat glas cromatic, datorită secunde mărite din tetracord.


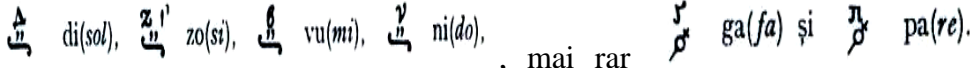
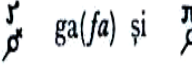
Are cheia  pe care o regăsim și în exemplul în notație neumatică menționat mai sus. Uneori lângă semnul respectiv se scrie și baza gamei  (di-sol) sau  (vu-mi) [4, p.214]





Scara glasului 2 este formată din *tonuri mai mici*, adică de 7 secțiuni și *tonuri mari*, de 12 secțiuni. Practic, ea nu se poate executa din cauza egalității secundelor mărite cu tonul de legătură dintre tetracorduri. Pentru acest motiv, Grigore Panțiru în cartea sa *Notația și ehurile muzicii bizantine* [4] a adoptat scara de mai sus, pe care o crede conformă cu tradiția și cu execuția actuală a acestui glas. Ea conține în tetracord secunda mărită de 14 secțiuni și tonul de legătură dintre tetracorduri de 12 secțiuni, făcându-se o distincție clară între aceste feluri de secunde (tonuri).



După cum putem observa, scara este alcătuită după sistemul difoniei (tricordului). Numai așa ne putem explica de ce în glasul 2, *re acut* este becar, iar *re grav*, bemol. Armura glasului

:  Cele mai frecvente mărturii ale acestui glas sunt:  di(sol), zo(si), vu(mi), ni(do), mai rar  ga(fa) și pa(re). Prima și a treia dintre ele le regăsim și în notația neumatică a troparului *Hristos a înviat* pe care îl analizăm.

Glasul 2 are și două ftorale. Prima  se scrie, de obicei, pe *di (sol)* sau din terță în terță, pe *zo (si)*, *pa (re)*, iar în grav, pe *vu (mi)*, *ni (do)*. În exemplul nostru, găsim această ftoră specifică glasului 2, chiar lângă cheia glasului, înainte de începutul textului muzical. A doua ftora  se scrie pe *ke (la)* și din terță în terță ascendent, pe *ni (do)*, descendent, pe *ga (fa)*, *pa (re)*. Dacă sunt scrise una din aceste ftorale deasupra unei note, înseamnă că de acolo înainte se va intona după scara de mai sus, adică un *mod de sol*, cu *la-bemol*, *re-bemol*, în grav, și *re-becar*, în acut.

Baza scării este *di (sol)*, pentru cele mai multe melodii; altele au baza *ni (do)*. În cazul exemplului pe care îl analizăm regăsim baza pe *ni (do)*.

Compozitorul Mihail Berezovschi transpune linia melodică a sursei primare la o terță ascendentă, căpătând un glas 2 cu baza pe *vu (mi)*, după cum putem lesne observa din armonizarea sa.

Nr. 4 *Maestoso* glas 2 armon Prot. M. Berezovschi.

Compozitorul încredințează melodia vocii superioare a corului, adică sopranelor, care din punct de vedere al facturii sunt divizate în *Soprani I* și *II*, la fel ca și *Tenorii*. Deseori, melodia de la soprane este dublată la tenori, la interval de octavă sau sextă. Practic anume aceste două partiții vocale conduc melodia. Celelalte două partiții — *Alti* și *Bassi* — îndeplinesc mai mult funcții armonice. Mai exact, partiția basului are rolul de suport armonic, pe când altistele completează factura acordică.

În linii mari, compozitorul respectă conturul liniei melodice pe care o găsim în sursa primară, dar observăm și unele variații, în special variații de ordin ritmic:

Atât în culegerea *Cântările Pentecostarului*, cât și în *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii*, linia melodică se desfășoară liber, fără a fi structurată în măsuri, pe când în culegerea *Imnele Sfintei Liturghii*, compozitorul prezintă acest tropar pascal, structurându-l în măsuri reglate de metrul binar $\frac{2}{4}$ la începutul troparului, mai exact primele 4 măsuri, după care urmează o singură măsură la metrul ternar de $\frac{3}{4}$, ca mai apoi să se reia din nou metrul de $\frac{2}{4}$, care și este menținut până la sfârșitul troparului.

În afara variațiilor de ordin ritmic, observăm și alte diferențieri între sursa primară pe care am găsit-o și linia melodică a armonizării compozitorului M. Berezovschi, ne referim anume la faptul că în unele momente ale troparului, compozitorul schimbă accentele din textul troparului pascal, după cum putem observa în exemplele de mai jos:

când și ce-lor din mor-mân-turi, vi-ea-ță dă-ru-in-du-le.

căl - cînd și

căl - cînd și

ce - lor din mor-mîn-turi, vi - ea -

ce - lor din mor-mîn-turi, vi - ea -

Conform definiției glasului 2, cadențele, perfectă și finală, trebuie să apară pe *di (sol)*, uneori pe *vu (mi)* și, foarte rar, pe *ni (do)*; imperfectă pe *zo (si)*, *vu (mi)* și *ni (do)*. În sursa primară, găsim cadențe perfecte pe *di (sol)* și pe *vu (mi)*, cadența finală pe *di (sol)*, iar singura cadență imperfectă apare pe *zo (si)*. În armonizarea pe care o înfăptuiește, compozitorul M. Berezovschi păstrează cadențele pe aceleași trepte, dar în conformitate cu intervalul transpunerii avem următoarele: cadențele perfecte pe sunetele *zo (si)* și *di ifes (sol-diez)*, cadența finală pe *zo (si)*, iar cea imperfectă pe *pa ifes (re-diez)*.

Troparul *Hristos a înviat* din punct de vedere al relației text-muzică este scris în *tactul stihiraric*, în care predomină și forme silabice, dar și melismatice. Deși în sursa inițială acest tropar este însoțit de indicația *Andantino*, Mihail Berezovschi alege să scrie *Maestoso*, probabil pentru a arăta în acest fel și tempoul, dar și caracterul praznic al acestui tropar, care deja cunoaștem că se cântă la Sfânta și Luminoasa Sărbătoare a Învierii Domnului — cea mai mare sărbătoare a creștinătății, un motiv de mare bucurie pentru toți credincioșii.

Privitor la armonizarea cu care înveșmăntează compozitorul Mihail Berezovschi această binecunoscută melodie psaltică în glasul 2, dorim să menționăm faptul că el optează pentru o armonizare destul de simplă, dar în același timp deosebit de plăcută auzului, și anume: compozitorul încadrează iscusit melodia în limitele tonalității *Mi major*. Scara glasului 2 a melodiei din sursa primară: *do - re-bemol - mi - fa - sol - la-bemol - si - do - re-becar* — datorită transpoziției la o terță în sus, capătă următoarea structură: *mi - fa-becar - sol-diez - la - si - do-becar - re-diez - mi - fa-diez*.

Compozitorul tratează notele acestei scări, interpretând nota *do-becar* ca treapta a VI-a coborâtă din majorul armonic. Acest lucru îl putem observa chiar de la începutul troparului, unde în stihurile „Hristos a înviat din morți cu moartea pe moarte călcând și...” avem următoarele funcții: $T | T - T | S^a - T^{6/4} - S_6^a | T - D_2 \rightarrow S_6^a - S^a | T - T | S^a - T^{6/4} - S_6^a - T^{6/4} - D_2 \rightarrow | S_6^a - T^{6/4} - SII^{6/5^a} | T - S_6^a - T - S_6^a | D_2 \rightarrow S_6^a - T^{6/4} - S^a |$. Această armonizare este dovadă a faptului că compozitorul dă preferință turațiilor de trecere omogene, precum: $S^a - T^{6/4} - S_6^a$ sau $S_6^a - T^{6/4} - S^a$, precum și celor neomogene: $S_6^a - T^{6/4} - SII^{6/5^a}$, dar de fiecare dată folosește

anume acordurile din grupul de Subdominantă din majorul armonic, datorită acelei secunde mărite între treptele a VI-a coborâtă și a VII-a, dictate de linia melodică a sursei inițiale.

Interesantă ni s-a părut soluția pe care a găsit-o compozitorul pentru armonizarea celeilalte secunde mărite dintre treapta a II-a coborâtă și treapta a III-a. Mihail Berezovschi tratează treapta a II-a alterată în sens descendent ca cvinta coborâtă a septacordului de Dominantă, care apare sub forma celei de-a doua răsturnări, adică ca terțcvartacord. Astfel, în stihul „celor din mormânturi viață dăruindu-le” găsim următoarea armonizare: $D^4_{/3}{}^{15} - S^6_{/4}{}^a - D_2 \rightarrow | S^a - T^6_{/4} - S^a - D^4_{/3}{}^{15} | T - D_2 \rightarrow S^6_{/4}{}^a - S^a | T - T | T - D_2 \rightarrow S^6_{/4}{}^a - T^6_{/4} | S^a - T^6_{/4} - S^6_{/4}{}^a - D_2 \rightarrow | S^6_{/4}{}^a - D |$. Această armonizare demonstrează din nou întrebuințarea de către compozitor a mai multor turații cu participarea acordurilor din grupul de Subdominantă din majorul armonic, dar și procedeul numit elipsă chiar la începutul acestui stih, când terțcvartacordul de Dominantă cu cvinta coborâtă nu se rezolvă în trisonul Tonicii, așa cum s-ar aștepta, ci doar ajunge la basul tonicii pe care se construiește cvartsextacordul Subdominantei din majorul armonic. Abia în măsura a doua spre a treia reappare acel acord cu cvinta alterată din grupul de Dominantă — $D^4_{/3}{}^{15}$ — care de această dată își găsește rezolvarea în trisonul T.

Analizând acest tropar, putem observa că compozitorul folosește secunda mărită din tetracordul inferior anume în momentul culminant care corespunde stihului „și celor din mormânturi”, unde avem nota *fa-becar* în bas, timp în care, la soprane se atinge nota cea mai înaltă — *re-diez*. Acesta este un exemplu în plus care vine întru argumentarea ideii precum că în muzica religioasă, muzica trebuie să servească întru totul textul, sau mai bine zis vine întru susținerea conținutului religios. În biserică, muzica și cuvântul se contopesc pentru a deveni rugăciune.

Interesant ni se pare faptul că, la sfârșitul troparului, compozitorul doar anunță tonica prin aducerea trisonului de Dominantă ce așteaptă să fie rezolvat, dar care totuși nu se rezolvă în trisonul tonicii, în locul căruia M. Berezovschi plasează unisonul pe treapta a V-a a tonalității *Mi major*. Considerăm că acest lucru nu este ceva întâmplător, ci dimpotrivă, este o dovadă a faptului că aici tonalul este supus modalului, mai cu seamă că unisonul este un binecunoscut atribut al muzicii psaltice de tradiție bizantină, care este o muzică modală. De altfel, întru susținerea aceleiași idei vine și faptul că compozitorul a ales să nu pună la cheie armura tonalității *Mi major*, în limitele căreia a înfăptuit armonizarea, alegând mai degrabă să plaseze semnele ce apar pe parcurs nemijlocit în fața notelor la care se referă, respectând astfel structura glasului 2.

Concluzionând, dorim să atragem atenția asupra faptului cât de iscusit a reușit compozitorul să armonizeze această melodie din muzica psaltică, tratând foarte ingenios treptele alterate specifice scării glasului în care este scrisă, ne referim în special la acele secunde mărite care sunt foarte dificil de armonizat. În pofida acestui lucru, Mihail Berezovschi a reușit să ne creeze niște pagini de o sonoritate deosebit de plăcută. Dovada cea mai grăitoare în acest sens constă în faptul că Troparul Pascal *Hristos a Înviat* în varianta armonizată de compozitorul basarabean se bucură de o largă popularitate și este interpretat de către majoritatea corurilor din bisericile de la noi, dar și din România.

Referințe bibliografice

1. TIMARU, V. *Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică* [online]. In: Hymnology.ro. Timișoara, 2004 [citat 17 sept. 2013]. Disponibil: <http://hymnology.ro/en-achive/category/9-2004> Calea: Previous sessions; 2004 session; Timaru Valentin-ro.
2. BUCESCU, F. *Învățarea cântărilor Sfintei Liturghii*: colecție și ghid metodic. Iași: Trinitas, 1998.
3. LUNGU, N., BRANIȘTE, E., POPESCU, Ch. *Cântările Pentecostarului*. București: Ed. Inst. Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1980.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

IX. Cultura muzicală din Republica Moldova

FOLCLORUL ÎN CONTEXTUL TENDINȚELOR ACTUALE ALE VIEȚII MUZICALE DIN REPUBLICA MOLDOVA

FOLKLORE IN THE CONTEXT OF MODERN TENDENCIES OF MUSICAL LIFE
IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

DIANA BUNEA,

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

În articol sunt relevate mai multe tendințe și fenomene legate de folclorul muzical din Republica Moldova în contemporaneitate: omogenizarea, profesionalizarea, folclorizarea și reinterprețarea folclorului. Autoarea relatează despre unele conexiuni între folclorul tradițional și muzica populară, despre importanța internetului și a mass-media pentru muzica tradițională. Sunt abordate unele probleme legate de muzica folclorică comercială, reflectând asupra proceselor de evoluție a muzicii folclorice în viața muzical-artistică contemporană din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: folclor muzical, folclorizare, reinterprețarea folclorului, omogenizarea folclorului muzical

The author reveals some tendencies and events linked with contemporary folk music in the Republic of Moldova: mixing, professionalization, folklorization and reinterpretation of folklore. She writes about some connections between folklore and pop music, about the importance of the Internet and mass media for folk music. The author approaches some problems related to commercial folk music and reflects about the processes of evolution of folk music in the contemporary musical and artistic life.

Keywords: musical folklore, the folklore reinterpretation, folklorization, mixing of folklore.

Viața muzicală contemporană, în cele mai diverse țări ale lumii, denotă prezența unor tendințe ce pot fi încadrate în amplul fenomen al globalizării culturale, ce are loc astăzi în întreaga lume și care se resimte tot mai accentuat, în raport cu folclorul muzical tradițional. Manifestate în ansamblu, aceste tendințe sunt deja destul de pronunțate și în viața muzicală din Republica Moldova. Printre acestea înscriem: omogenizarea, în cadrul folclorului românesc basarabean, al folclorului din întreg spațiul etnic românesc; folclorul muzical compus (de autor); prelucrările și aranjamentele folclorice; difuzarea și propagarea folclorului muzical prin intermediul internetului și mass-media; „asediul” muzicii populare de tip comercial; fuziunea muzicii folclorice autohtone cu muzica altor popoare, deseori prezentată în stilizare de estradă și jazz ș.a.

Tendințele în cauză au apărut și s-au amplificat mai ales în perioada modernă, în contextul urbanizării și preschimbării socioculturale a satului tradițional, care constituise, încă din cele mai vechi timpuri, leagănul și temelia folclorului muzical. Se știe, că în fiecare etapă istorică, creația populară se încadrează într-o cultură folclorică unitară, având legități și legături specifice cu evenimentele și fenomenele din exteriorul ei, manifestându-se prin preferința unor anumite genuri și categorii folclorice, etc. Astfel, evenimentele și procesele istorice, politice și social-economice majore ce au avut loc în Moldova pe parcursul secolelor XIX–XX și-au pus

amprenta asupra dezvoltării și au condiționat aspecte și fenomene ale folclorului muzical românesc în actualitate. Cele două războaie mondiale, regimul totalitar comunist, deportările, foametea organizată din anii 1946–1947 ș.a. (ca să amintim aici doar de cele desfășurate pe parcursul secolului XX) nu doar au schimbat radical modul de viață tradițional rural, dar și urban, ci au afectat chiar fondul genetic național, prin reducerea semnificativă a populației (conform unor estimări, după cel de-al doilea război mondial, populația de atunci a republicii s-a redus aproximativ în jumătate). În multe privințe, s-a schimbat modul de gândire al purtătorilor de folclor — avem în vedere îndoctrinarea comunistă din perioada postbelică, care a generat, printre altele, și fenomenul transformării folclorului muzical în instrument de propagandă a regimului sovietic.

Actualmente, vorbind despre mediul rural moldovenesc modern, constatăm că deja se resimt efectele migrației masive (temporare sau definitive) a populației în ultimii 10–20 de ani (care se estimează, neoficial, la circa un milion de persoane, din cele aproximativ patru care locuiau în Moldova înainte de anul 1990), — în multe localități găsim astăzi case pustii, iar folclorul, în manifestările lui tradiționale, este întâlnit tot mai rar.

În acest context, este simptomatică intensificarea fenomenului *folclorizării și reinterpretării folclorului*¹, ce are mai multe fațete, și, — deși conține un șir de conotații negative — este înțeles de noi mai degrabă ca o reacție populară subconștientă la procesele de globalizare. Un rol deosebit în aceste procese îl au festivalurile și concursurile de folclor ce au fost inițiate și se desfășoară cu succes, mai ales în anii de independență ai Republicii Moldova. Este îmbucurător faptul că sunt promovați nu atât interpreți sau ansambluri de folclor, ci anumite genuri sau categorii folclorice. Numeroase festivaluri sunt dedicate obiceiurilor de iarnă sau celor nupțiale, iar unul din festivalurile recent organizate a vizat în special genul de doină. Un loc aparte îl ocupă în viața cultural-artistică de la noi un șir de festivaluri de muzică sacră, ce promovează genurile populare religioase (cântecul pascal, de stea, cântecul religios), redescoperite în condițiile eliberării de sub „tutela” ideologică ateist-comunistă.

Este îmbucurător și faptul că multe festivaluri sunt destinate copiilor și tinerilor interpreți, familiarizându-i cu tradițiile populare, căci astăzi ei deseori însușesc repertoriul folcloric din publicații și nu din surse tradiționale. Toate aceste procese, fără îndoială, reprezintă un factor pozitiv în ce privește salvagardarea folclorului.

Observând îndeaproape desfășurarea unor festivaluri de folclor din republica noastră, atestăm, spre exemplu, despre o anumită „tocire” a sensibilității muzicale naționale a generației tinere, care adoptă foarte ușor în repertoriu — ca fiind de sorginte populară, — piese de autor străine calapoadelor tradiționale ale genului, — or, acest fenomen condiționează în mod direct procesele de folclorizare.

Spre exemplu, melodia *Colindăm, colindăm, iarna*, în interpretarea Paulei Seling poate fi auzită la festivalurile de folclor în calitate de colindă (!). Tot astfel, folclorul obiceiurilor este adus în scenă în reinterpretări inadecvate pe plan stilistic-funcțional: spre exemplu, colindele capătă un vădit aspect de cântec propriu-zis, atunci când sunt însoțite de un taraf, ce acompaniază armonizat, în ritm de horă-sârbă.

¹Prin *folclorizare* înțelegem adoptarea în repertoriul popular a unor creații de autor sau ale etniilor conlocuitoare, mai mult sau mai puțin apropiate de tradiția și stilul popular iar *reinterpretarea* presupune interpretarea - mai mult sau puțin apropiată de sursă — a unui repertoriu folcloric, în alt spațiu decât cel tradițional (săli de concert, platouri de televiziune, concursuri și festivaluri) de către alți interpreți decât cei din mediul tradițional etc.

În general, melodica colindei constituie o sursă de inspirație pentru compozitorii și interpreții de estradă de la noi, ca să amintim aici doar de *Plugușorul* în versiune rock a formației *Zdob și Zdub*; *Colindul* în interpretarea duetului Aurel Chirtoacă și Geta Burlacu, *Colindul* semnat de Silvia Grigore ș.a. Având drept punct de plecare obiceiul popular, acestea îl readuc în viața muzicală actuală în forme cu totul diferite de cele tradiționale.

Deși tână generație, „consumatoare” a acestor producții, le adoptă în repertoriul ei destul de rapid, „noile colinde” nu mai dețin acea încărcătură magico-ritualică specifică acestui gen ancestral, păstrând doar anumite reminiscențe funcțional-estetice, — în special, augurale, — al acestuia. Astăzi, în viața muzical-artistică de la noi, colinda nu doar denotă puncte de tangență cu genul folcloric de cântec propriu-zis, ea pătrunde în alte tipuri de muzică, capătă forme non-folclorice de mare popularitate.

Tendința actuală de interacțiune a folclorului cu muzica de estradă este un proces ce marchează trecerea acestuia în forme de manifestare muzical-artistice moderne.

În această ordine de idei, ținem să consemnăm faptul că și alte genuri folclorice prezintă interes pentru muzica de estradă, unul din cele mai „solicitate” fiind cântecul propriu-zis. Există deja „tradiția” ca interpreții de estradă să lanseze CD-uri cu muzică populară. Se dă preferință melodiilor foarte cunoscute din repertoriul folcloric și lăutăresc „clasic” (din perioada de după război) sau se apelează la cântecele compuse în stil popular. Cu părere de rău, acest repertoriu apare de multe ori în înveșmântări stilistico-armonice și aranjamente muzicale străine de folclorul românesc.

În același context al muzicii de estradă, este interesant să menționăm și o altă tendință în viața muzicală de la noi — cea de *fuziune a muzicii folclorice autohtone cu muzica altor popoare*, deseori stilizată sub forme de estradă și jazz. Deși fenomenul în cauză este mai vechi și, într-o anumită măsură, este propriu vieții folclorice, astăzi el a căpătat o deosebită amploare, conducând spre apariția unor sonorități „globalizate” ce nu pot fi atribuite unei anumite identități naționale. Ascultătorul poate doar sesiza careva intonații și motive populare (citate sau prelucrate) ce sunt supuse unei dezvoltări libere, improvizatorice. Un exemplu în această privință îl constituie creația formației moldovenești *Transbalkanica*, a cărei denumire vorbește de la sine. Formația cântă o muzică eterogenă, ce depășește arealul etnic românesc, axându-se pe intonații și trăsături specifice folclorului spațiului balcanic.

De notat, că astăzi în întreaga lume există formații ce promovează o asemenea stilistică muzicală, acesta fiind un proces de amploare globală, ce se desfășoară sub o formă pe care am putea-o numi „conștientă”, pentru că muzicienii ce practică această muzică o creează în mod deliberat.

Trebuie să constatăm, însă, că nu doar cântăreții de estradă apelează la muzica scrisă în stil popular, ci chiar înșiși interpreții de folclor. Și dacă până acum aproximativ 30–40 de ani puteam vorbi despre tendința de *profesionalizare pe plan interpretativ a folclorului* (amintim aici și apariția catedrelor de instrumente populare și canto popular deschise în anii 60-80 ai secolului trecut la colegiul de muzică și la conservator), astăzi această *profesionalizare* apare foarte pronunțat *pe plan componistic*. Folclorul „iese din anonim” prin numeroși autori ce scriu în stil popular și a căror muzică de multe ori chiar corespunde rigorilor și calapoadelor morfologice ale folclorului. Astfel, destul de rapid, și acest repertoriu ajunge să fie folclorizat. Fenomenul se referă atât la muzica vocală, cât și la cea instrumentală — spre exemplu, astăzi doar puțini pot

recunoaște paternitatea unor melodii semnate de Dumitru Blajinu, Emil Croitoru, Timofei Tregubencu, Gheorghe Banariuc și mulți alții.

De remarcat, că de cele mai multe ori, autorii (compozitorii) basarabeni de folclor utilizează un limbaj muzical ce omogenizează și nivelează trăsăturile melodice ale mai multor graiuri și stiluri regionale românești.

Privită în cadrul aceluiași spațiu etnic, *omogenizarea* (îmbinarea și nivelarea stilurilor muzicale regionale) este un fenomen pe cât de vechi, pe atât de modern, — de altfel, inerent muzicii de expresie folclorică. Manifestându-se încă din vechime, spre exemplu, în cadrul fenomenului transhumanței, a contribuit esențial la perpetuarea caracterului unitar și omogen al folclorului muzical din întreg spațiul etnic românesc.

Astăzi omogenizarea se manifestă în viața muzical-artistică basarabeană prin popularitatea de care se bucură melodică și stilurile vocale de interpretare bănățean, muntenesc, oltenesc, ș.a. Deținând o ornamentică mai bogată față de graiul muzical tradițional moldovenesc, acestea oferă interpreților, din câte se pare, posibilități mai mari de manifestare a calităților vocale și instrumentale. Astfel, prin acest fenomen, s-a ajuns oarecum la limita absurdului — interpreții de folclor basarabeni „suprapun” stilurile interpretative regionale, fără să înțeleagă faptul că anume aceste diferențe constituie farmecul și frumusețea repertoriului fiecărei zone folclorice. Așa, în interpretarea cântăreților noștri, pe scenele de concert și în studiourile de televiziune apar cântece adaptate, compuse sau preluate din diverse regiuni folclorice românești, în versiune stilistică denaturată, ce nu pot fi atribuite nici zonei de proveniență, nici zonei moldovenești basarabene.

De remarcat și faptul că destul de numeroșii compozitori de muzică populară ce activează la noi cunosc foarte bine stilurile regionale și știu a „conferi” unei melodii populare „parfumul” regiunii dorite. Utilizând anumite „trucuri” ce țin de structura muzicală, de aranjament, de cadențe, de stilul de acompaniament, de componența orchestrei, ș.a.m.d., ei mănuiesc cu măiestrie acest „meșteșug”.

Deși repertoriul în cauză se situează deseori la nivel comercial, căci se urmărește „moda clipei” și profitul material, — se pare că goana după succes este un catalizator atât al procesului de profesionalizare (interpretativă și componistică), cât și al celui de omogenizare, despre care vorbeam mai sus.

Pe de altă parte, intensificându-se tot mai mult pe parcursul secolului XX și până în zilele noastre, procesul de omogenizare generează astăzi mai multe dificultăți ce țin de identificarea și (auto-) definirea trăsăturilor specifice folclorului muzical local (din Republica Moldova).

Aceste probleme îi preocupă în mod special pe tinerii interpreți de folclor. Participând în concursuri și festivaluri în România, li se reproșează că nu sunt reprezentativi, pe plan repertorial sau stilistic-interpretativ, pentru zona din care vin, că nu poartă costumele corespunzătoare zonei folclorice ș.a. În contextul în care în spațiul etnic muzical românesc (în România), există și sunt bine definite numeroase regiuni, zone și subzone folclorice, reprezentate de numeroși interpreți, cu repertoriu și costume populare distincte, este firesc să apară aceste întrebări.

Departate de a cuprinde întreaga problematică în cauză, ne exprimăm certitudinea, că nu putem defini trăsăturile spațiului muzical-folcloric basarabean (Pruto-nistean) în mod separat față de zona folclorică a Moldovei de peste Prut. Astăzi nu se mai poate contesta faptul că facem parte din una și aceeași zonă folclorică a Moldovei. În linii mari, pe ambele maluri ale Prutului,

cu mici variații, vom găsi aceleași obiceiuri, repertoriu și stil de interpretare. „Poetic” vorbind, dar perfect valabil și pe plan etnomuzicologic, la Iași se cântă ca la Chișinău.

Referitor la spațiul nostru basarabean, putem vorbi doar despre micro-zone ce denotă anumite preferințe de repertoriu, anumite componente ale formațiilor tradiționale, tempouri sau caracter de interpretare ș.a. — după cum se știe, acestea sunt Codrii, Bugeacul, stepa Bălților, câmpia Sorociei, valea Nistrului, lunca Prutului, nordul Moldovei, Bucovina de Nord ș.a. Etnomuzicologa noastră încă nu s-a pronunțat asupra trăsăturilor muzicale ce definesc esența melodicii fiecărei din aceste micro-zone.

Această problematică necesită elucidarea mai multor aspecte, însă ne exprimăm convingerea, că doar din unghiul de vedere al unității culturii muzicale populare din întreaga zonă folclorică a Moldovei istorice vom putea afla răspunsurile dorite.

În încheiere, am vrea să ne expunem asupra rolului pe care-l are în ultimii 10–20 de ani spațiul virtual, radioul și televiziunea în raport cu folclorul muzical. Aceste realizări ale tehnologiilor moderne sunt decisive în ce privește emanciparea modului de existență tradițional al folclorului și au oferit posibilități imense de propagare și promovare a acestuia, pe plan național și universal. Nu putem să nu remarcăm aici meritul extraordinar pe care-l au vechile (deja!) posturi media — *Moldova1*, *TVR* și *TVR Internațional*, postul românesc de radio *Antena satelor*, sursa internet — *youtube.com*, *channel FabrIs* — care valorifică cu responsabilitate și înaltă competență profesională tezaurul folcloric românesc. Acest fapt este cu atât mai prețios, cu cât valuri de muzică comercială în stil popular invadează viața muzical-folclorică actuală, iar posturile de radio și TV de muzică populară comercială prosperă.

Datorită internetului, astăzi comunicarea în domeniul folclorului a căpătat proporții și dimensiuni globale și aici, ca și în orice fenomen contemporan, putem întrezări momente negative, dar și pozitive. Am dori, însă, să conferim acestei ultime constatări o notă optimistă, alăturându-ne opiniei distinsului etnomuzicolog român Sabina Ispas: „Fenomenul contemporan numit mass-media este, de fapt, o variantă a folclorului contemporan. Noi trăim intens acest proces de folclorizare, noi toți începem să devenim niște inși folclorici, în măsura în care înțelegem că mass-media este, de fapt, o structură folclorică a societății contemporane care deschide canale la nivel planetar” [8].

Referințe bibliografice

1. CHISELIȚĂ, V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 308–338.
2. GHILAȘ, V. Folclorul obiceiurilor calendaristice. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 121–165.
3. RĂDULESCU-PASCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura muzicală, 1998.
4. SULIȚEANU, Gh. *Psihologia folclorului muzical*. București: Editura Academiei RSR, 1980.
5. ȚURCANU, I. *Istoria românilor (cu o privire mai largă asupra culturii)*. Brăila: Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2007.
6. АЛЕКСЕЕВ, Э. *Фольклор в контексте современной культуры*. Москва: Музыка, 1988.
7. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. Народная музыка и современность. В: *Современность и фольклор*. Москва, 1977, с. 28–75.
8. ISPAS, S. Folclorul este sistemul de sisteme al vietuirii noastre [online]: interviu preluat din revista "Contrafort". A intervievat Stefan Postelnicu. In: *Folclorul Romanesc: tezaur identitatii nationale*. București, 5 apr. 2000 [citat la 26 iunie 2013]. Disponibil: <http://www.folcloric.ro/documente.html#1>.

**МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА
ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ АКСЕНОВОЙ**MATERIALE ȘI DOCUMENTE DIN ARHIVA PARTICULARĂ
A LIDIEI ALEXANDRU AXIONOVAMATERIALS AND DOCUMENTS FROM THE PERSONAL ARCHIVE
OF LIDIA ALEXANDER AXIONOVA**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**НАДЕЖДА АКСЕНОВА,**докторант, преподаватель,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируются материалы и документы из личного архива Л. А. Аксеновой: выписки из газет, издаваемых в Кишиневе в период 1855–1935 гг., рабочие дневники, письма, рукописи нот бессарабских композиторов: К. Романова, К. Златова, Шт. Няги, А. Яковлева и др. Делается вывод о значении материалов и документов Л. А. Аксеновой для исторического музыковедения Республики Молдова.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыковедение, архивные материалы, нотные рукописи, композиторы Бессарабии.

În articol sunt analizate mai multe materiale și documente din arhiva personală a muzicologului Lidia A. Axionova: fragmente decupate din ziarele basarabene din perioada anilor 1855–1935, însemnări zilnice, scrisori, creații muzicale manuscrise ale compozitorilor basarabeni: C. Romanov, C. Zlatov, Șt. Neaga, A. Iacovlev etc. În urma cercetărilor se ajunge la concluzia că materialele și documentele din arhiva personală a Lidiei Axionova constituie un izvor prețios de documentare pentru muzicologia istorică națională.

Cuvinte-cheie: învățământ muzical, muzicologie, materiale de arhivă, manuscrise de note, compozitori basarabeni.

This article analyzes the materials and documents from the archive of Lidia Alexander Axionova: extracts from newspapers published in Chisinau during the 1855–1935 period, work diaries, letters, music manuscripts by Bassarabian composers: C. Romanov, C. Zlatov, S. Neaga, A. Yakovlev, etc. It was concluded that the materials and documents from the archive of Lidia Alexander Axionova are of great value for the historical musicology of the Republic of Moldova.

Keywords: music education, musicology, archive materials, musical manuscripts, composers from Bessarabia.

Лидия Александровна Аксенова (1916–1986) — музыковед, фольклорист, педагог, общественный деятель — внесла огромный вклад в развитие музыкального искусства, науки и образования Республики Молдова. Первая женщина в Молдавии, защитившая диссертацию в области искусствознания, она всю свою трудовую жизнь посвятила пропаганде национальной культуры, становлению отечественной науки о музыке и развитию музыкального образования. Заведуя в 1943–1944 гг. литературной частью Объединенного молдавско-русского театра МССР (эвакуированного тогда в туркменский город Мары), она проводила большую работу по обогащению молдавской части репертуара театра. Приступив с 1944 г. к педагогической деятельности в Кишиневской государственной консерватории, она разработала и вела курсы национальной музыки и молдавского фольклора. Будучи с 1958 г. по 1978 гг. проректором музыкального вуза республики, она поощряла композиторское творчество отечественных авторов

и способствовала внедрению национальной музыки в концертно-исполнительский репертуар студентов. Она поддерживала талантливую молодежь, добиваясь для выпускников подведомственного ей учебного заведения выделения целевых направлений в аспирантуры и ассистентуры-стажировки ведущих консерваторий СССР. Многие деятели культуры старшего поколения, знавшие Лидию Александровну, вспоминают о ней с огромной теплотой, уважением и благодарностью.

Научные интересы Л. Аксеновой тоже были связаны с молдавской музыкой. Она впервые научно обосновала теорию жанровой системы молдавского музыкального фольклора, много усилий прикладывала к совершенствованию учебных курсов народного творчества и истории национальной музыки. В энциклопедиях и справочных изданиях, в сборниках статей и научно-методических публикациях можно встретить ее материалы о молдавской музыке и фольклоре. Горячий патриот родного края, его истории, традиций, культурных достояний, Л. Аксенова и молодых музыковедов ориентировала и направляла на изучение национального искусства. С углубленным исследованием музыкальной культуры Молдавии были связаны и ее перспективные планы.

Однако многому из задуманного не суждено было осуществиться. О запланированных и начатых, но нереализованных или незавершенных научных изысканиях Л. Аксеновой, о неизвестных, но показательных фактах ее личной биографии можно судить по уцелевшим в семейном архиве материалам, которые представляют значительную ценность для национального музыковедения.

Во-первых, сохранившиеся документы межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.) проливают свет на некоторые факты семейного положения семьи Яковлевых (девичья фамилия Л. Аксеновой). Так, имеется оригинал документа № 14631 В. Н. под названием *Свидетельство о гражданстве*, выданное 25.04.28. примэрией Кишинева, в котором говорится, что «...мы, примар Кишинева, уезда Лэпушна свидетельствуем, что г-н Яковлев Александр, по профессии преподаватель из Кишинева /.../, его жена Екатерина /.../ и дети Нина (1905), Николай (1907), Евгения (1909), Лидия (1916), Георгий (1921), Андрей (1921) имеют румынское гражданство, будучи зарегистрированными за №. 39 в Реестре о гражданстве, составленном в соответствии с распоряжением п. 53...» (здесь и далее перевод с румынского языка на русский наш — С.Ц., Н.А.). Сохранила Л. Аксенова и свои документы об образовании, которые дают представление о том, где и как она училась. Так, диплом бакалавра, полученный ею в 1934 г., содержит сведения об учебе в IV, V, VI и VII классах кишиневского Епархиального лицея (в период 1930–1934 гг.). Здесь же указаны и оценки, полученные Л. Яковлевой на письменных и устных выпускных экзаменах в лицее¹.

Имеется также свидетельство, выданное в 1935 г. руководством консерватории *Unirea* (где Л. Яковлева обучалась, по-видимому, один год), о том, что «...Яковлева Лидия была ученицей кишиневской консерватории «Unirea» по классу виолончели г-на Морица Шильдкрета и по классу пения г-на Георгия Генари»². Далее в этой справке перечисляются оценки, полученные ученицей Л. Яковлевой в июне 1935 г. (виолончель — 9, пение — 8, элементарная теория музыки — 10, общее фортепиано — 9, сольфеджио — 10, гармония — 10).

¹ Нужно признать, что оценки в данном дипломе не очень высоки: средний балл — 6 (шесть).

² Мориц Шильдкрет (1867–1943) — виолончелист-исполнитель и педагог. Учился в Вене (у Д. Поппера) и в Дрездене (у В. Грютцмахера). Вел класс виолончели в консерватории *Unirea* (1919–1940), а также в Кишиневской государственной консерватории (1940–1941).

О Г. Генари сведения очень скудны. Лишь в том разделе книги Г. Чайковского-Мерешану *Музыкальное образование в Молдове*, где речь идет об открытии Кишиневской государственной консерватории, встречается упоминание о нем: «Прекрасный «букет» профессоров собрала кафедра пения во главе с Н. Нагачевским. Среди членов этой кафедры были Л. Липковская, М. Златова, Г. Генари, Г. Афанасиу, В. Долев; большинство — с богатым практическим опытом в области исполнительского искусства» [1, с. 104].

Особый интерес вызывает дубликат диплома о высшем музыкальном образовании Л. Аксеновой³, полученном ею в Ясской Академии музыки и драматического искусства им. Дж. Энеску⁴, поскольку в нем указаны не только оценки выпускницы педагогической секции (*secțiunea pedagogică*) Л. Яковлевой, но и имена педагогов, у которых она изучала соответствующие дисциплины. Так, из записей диплома следует, что теорию музыки и сольфеджио Л. Яковлева осваивала у Г. Теодореску, гармонию, контрапункт, фугу и музыкальные формы проходила под руководством А. Зирра, музыкальную энциклопедию, фольклор, византийскую церковную музыку и музыкальную педагогику слушала у Г. Гэлинеску. Помимо этого, Л. Яковлева прошла такие дисциплины как история и эстетика музыки (у Г. Джорджеску), общее фортепиано (у Д. Рудяну), вокальный ансамбль (*ansamblu de cor*) и пение (*cânt auxiliar*)⁵. В конце копии диплома содержится запись: «Настоящий дубликат составлен в соответствии с корешком диплома No. 36, выданного в 1939 году Академией музыки и драматического искусства им. Дж. Энеску г. Яссы на имя Яковлевой Лидии».

В течение ряда лет (по-видимому, это было во второй половине 1950-х гг., в период сбора материалов для кандидатской диссертации *Молдавское народное музыкальное творчество* и для разрабатываемого нового курса *История молдавской музыки*) Л. А. Аксенова работала с документами Центрального государственного архива МССР и Архива Октябрьской революции (ныне — Национальный архив Республики Молдова), делая выписки из периодической печати о любых фактах, связанных с музыкой. Свободно владея русским и румынским языками, она проработала, таким образом, огромный пласт местной периодики. Это такие газеты как: *Бессарабские областные ведомости* (за 27 лет: с 1855 г. по 1881г.), *Бессарабские губернские ведомости* (за 34 года: с 1882 г. по 1916 г.), *Бессарабец* (за годы 1901, 1904, 1905), *Бессарабская жизнь* (1906, 1907 гг.), *Друг* (1909 г.), *Бессарабский вестник* (1919 г.), *Бессарабия* (1919 г.), *Basarabia* (1932 г.), *Viața Basarabiei* (1933, 1935 гг.) и др.

Рукописные выписки из этих газет, выполненные Л. А. Аксеновой, занимают шесть тетрадей. Здесь и анонсы о концертах приезжих и местных музыкантов, и объявления о деятельности учебных заведений, и статьи о местных обрядах и обычаях, и тексты (поэтические и музыкальные) фольклорных образцов и т. д. Приведем в качестве примеров некоторые, показавшиеся наиболее любопытными. Так, например, из заметки *Симфонический концерт*, опубликованной в газете *Бессарабская почта* от 5 апреля 1931 года, Л. Аксенова выписывает такую информацию: «Сегодня состоится первый симфонический концерт вновь учрежденного в Кишиневе музыкально-исторического общества. Создание постоянных симфонических концертов является первой его заботой. Сегодняшний концерт посвящается исключительно крупным произведениям Моцарта, 175-летняя годовщина рождения которого как раз совпала с основанием общества. Будут исполнены его симфония *Es-dur*, месса *F-dur* для хора, оркестра и органа и *Серенада для струнного оркестра*. Все это является для Кишинева большой новостью в области его скудной музыкальной жизни, поднять уровень которой и является главной целью нового музыкального общества».

Примечательно, что уже следующая выписка Л. Аксеновой из той же газеты содержит сведения о том, что «...моцартовский концерт Бессарабского исторического общества прошел с

³ По-видимому, оригинал диплома был утерян во время переездов в период Второй мировой войны. Дубликат выдан 24.09.51 Ясской Академией музыки и драматического искусства им. Дж. Энеску.

⁴ Ныне — Университет искусств им. Дж. Энеску.

⁵ Из всех названных педагогов-музыкантов наиболее известным является Александру Зирра (27.06.83–23.03.46) — один из признанных румынских композиторов и педагогов, стоявших у основания композиторской традиции Румынии. Образование он получил в Яссах (у С. Теодореску, Г. Музическу и Т. Черне) и Милане (у К. Гатти). Преподавал и был директором консерватории в Яссах (1907–1925 и 1935–1940). Параллельно, в период 1935–1940 гг. организовал Институт музыки и театра в Черновцах и руководил его работой. В 1940–1941 гг. был директором Румынской оперы в Бухаресте. В 1928 г. опубликовал *Трактат о гармонии*. Является автором большого числа композиторских сочинений: опер, симфонических, хоровых, камерно-инструментальных и вокальных произведений, среди которых наибольшее значение принадлежит опере *Александру Лэпушняну* (по К. Негруцци).

большим художественным успехом, что побудило общество повторить концерт 19 апреля, но уже по общедоступным ценам. Состав хора и оркестра тот же самый, и дирижирует концертом по-прежнему В. А. Булычев».

Привлекло Л. Аксенову и объявление, опубликованное 29 сентября 1931 г. в *Бессарабской почте*: «Бессарабское музыкально-историческое общество /.../ открывает Образцовую музыкальную школу. Отделение специальное: скрипка, фортепиано, хоровое пение, музыкальная грамота, развитие слуха, элементарная теория. Отделение общеобразовательное: фортепиано, хоровое пение и музыкальные общеобразовательные предметы. В первый класс принимаются дети от 7–11 лет. Плата 5000 лей в год, которую можно вносить по четвертям».

Судя по записям Л. Аксеновой, через месяц, в той же газете была опубликована заметка под названием *Царская невеста*. В ней, в частности, говорится: «Группа идеалистов музыкантов и певцов решила дать Кишиневу оперную постановку /.../. Опера прошла с исключительным художественным успехом, чему, конечно, немало поспособствовал оперный певец Залевский, сердечно отозвавшийся на зов своих земляков. Он, в роли Грязного, показал ту школу старого русского творчества, которое и по сей день покоряет весь мир /.../. Мощный оркестр под управлением г. Пестера напомнил нам ramпы крупных столичных центров /.../»⁶

Думается, что данные и подобные им выписки Л. Аксеновой, как стартовый материал, безусловно, будут чрезвычайно полезны для тех, кто интересуется вопросами истории национальной культуры.

Представляется методологически важным и осознание документов, отражающих научные контакты Л. А. Аксеновой с российскими музыковедами, завязавшиеся в период ее работы над диссертационным исследованием. Первое место среди них принадлежит связям с крупным исследователем музыки разных народов бывшего СССР В. М. Беляевым, который являлся консультантом Л. Аксеновой в ее работе над кандидатской диссертацией.

Известно, что В. Беляев (1888–1968) оказал влияние на развитие музыковедения в разных республиках Советского Союза, поскольку сам занимался изучением не только русской и западноевропейской музыки, но и музыки народов, населяющих союзные республики. Он является автором двух выпусков *Очерков по истории музыки народов СССР* [3]. В первом из них содержатся материалы о музыкальной культуре Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. Второй выпуск посвящен музыкальной культуре Азербайджана, Армении и Грузии. Помимо этого, у В. Беляева имеются отдельные работы *Белорусская народная музыка* [4] и *Афганская народная музыка* [5]. Во всех этих работах отчетливо видна единая структурная схема, по которой характеризуются жанры музыкального фольклора любого из народов. Данная схема просматривается и в контурах классификационной жанровой системы, предложенной Л. Аксеновой⁷.

⁶ О Сигизмунде Залевском (2 (14).10.1885, Бельцы – 23.3.1945, Бухарест) — оперном и камерном певце (бас-баритон) и режиссере, ярко заявившем о себе в первой половине XX века, известно, что он обучался пению в Кишиневском (класс А. Дисконти) и Киевском (класс А. Мишуги) музыкальных училищах, а затем в Римской академии *Санта-Чечилия* у А. Котоньи. В 1910–1911 гг. — солист петербургского Мариинского театра (дебютировал в партии Онегина). Здесь же был партнером Ф. Шаляпина в *Князе Игоре* А. Бородина. Пел в оперных театрах Одессы, Киева, Москвы, Торино, Милана, Триеста. Сотрудничал с А. Тосканини. Позднее гастролировал во многих городах Европы и Америки (В 1930-х гг. неоднократно выступал и в Кишиневе). Информацию о С. Залевском можно почерпнуть, в частности, в публикации С. Бузилэ [2, с. 463–464].

⁷ В частности, влиянием классификационных принципов В. Беляева можно объяснить тот факт, что Л. Аксенова в своей книге *Cântecul popular moldovenesc* выделяет в качестве самостоятельного жанра *трудовые песни* [6, с. 6–7]. Никто из молдавских фольклористов-музыкантов не выделяет подобного жанра, связанного с каким-либо определенным видом труда (за исключением пастушьих песен). Более того: существует точка зрения, что старинные трудовые песни молдаван не дошли до нашего времени (об этом, в частности пишет И. Чебан в монографии *Молдавская народная лирическая поэзия* [7, с. 74]). Можно предположить, что в процессе труда исполняются (и в этом смысле являются «трудовыми») самые разные песни, не связанные жестко и однозначно с условиями исполнения. Об этом же свидетельствует и анализ музыкального языка песен, демонстрируемых Л. Аксеновой как «трудовые». Ладовые,

В период подготовки Л. Аксеновой к защите диссертации В. Беляев пишет ей заботливое письмо. 19.12.62. он информирует ее: «Многоуважаемая Лидия Александровна, как мне сказали, защита Вашей диссертации назначена на 10-е января. Подумайте об миксолидийском ладе и вообще о ладах. Теперь новый порядок защиты. Оппонентам надо отвечать сразу же после их выступлений».

После защиты диссертации научные контакты Л. Аксеновой с В. Беляевым продолжились. В частности, в сохранившихся документах семейного архива имеется развернутая рецензия В. Беляева на составленный Л. Аксеновой проект программы курса *История молдавской культуры советской Молдавии* (к сожалению, на рецензии не проставлена дата). Это подробный, деловой анализ программы с конкретными замечаниями и пожеланиями, которые, по-видимому, Л. Аксенова учла в своей дальнейшей педагогической работе.

В архивных материалах Л. Аксеновой существует также *Рабочий дневник проректора*, который она вела в период 1964–1978 гг. (т. е. в течение 14 лет), когда Академия музыки, театра и изобразительных искусств имела статус Государственного института искусств им. Г. Музическу МССР, а Л.А. Аксенова выполняла в нем функцию проректора по учебной и научной работе. В своем дневнике она отмечала события вузовской жизни. Она описывала концерты и экзамены, лекции и практические занятия, заседания различных кафедр, совета, другие мероприятия, которые посещала. Этот дневник прерывист, но даже в таком виде является важным историческим документом. По нему можно воссоздать многие забытые факты. Вот несколько показательных примеров.

«...23 октября 1964 г. Гос. институт искусств им. Г. Музическу переехал в новое здание по ул. Садовой № 87»⁸.

«...6 ноября (1964) состоялся концерт, посвященный 47-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Студентами была полностью исполнена программа торжественного вечера. В концерте участвовали: общевузовский хор, оркестр симфонический, оркестр народной музыки, унисон скрипачей, вокальный ансамбль и солисты. Дирижер — доцент Г.Д. Шрамко, хормейстер — Г.Д. Стрезев. Концерт состоялся в помещении театра оперы и балета».

«...25 ноября (1964) состоялся конкурс на лучшее исполнение произведений молдавской музыки /.../. Приняли участие 37 студентов».

«...26 сентября 1966 состоялся вечер, посвященный 60-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича, совместно с Союзом композиторов МССР. Докладчик — композитор В. Поляков».

«...6 ноября (1966) в г. Тирасполе состоялась лекция-концерт в Плодовощтехникуме. Лекцию о П.И. Чайковском читала студентка 3 курса Е. Димитриу. Выступал студенческий симфонический оркестр под руководством доцента Г.Д. Шрамко.

В этот же день в зале института состоялась конференция кафедр мастерства актера и языков и литературы, посвященная 100-летию со дня рождения А.А. Яблочкиной».

«...21 сентября (1967) концерт пианиста О. Майзенберга. В программе Шуберт и Шенберг».

«...18 октября (1967) концерт-лекция класса учеников Т.А. Войцеховской. Тема: *Художественный этюд*».

ритмические и структурные особенности этих песен ничем не выделяют их среди лирических песенных жанров. В них лишь одно необычно — они поются без слов на слог *ля*.

⁸ До того момента Институт искусств МССР располагался в доме № 39 по улице Пирогова (ныне — Когэлничану), где в настоящее время находится Республиканский русский музыкальный лицей им. С. Рахманинова.

Данные дневниковые записи, без сомнения, также могут явиться важным подспорьем в работе по изучению истории музыкального образования в Республике Молдова соответствующего периода.

Еще одним важным видом документов, имеющихся в архиве Л.А. Аксеновой, являются письма — ответы на ее запросы по разным поводам. Таких писем несколько.

Одно из них написано Натальей Понсет, ученицей и другом композитора Константина Романова⁹. Письмо написано на русском языке 18 августа 1961 г., отправлено из Бухареста и сообщает о кончине К. Романова. Автор пишет: «После него остались его произведения, находящиеся у различных его учеников и знакомых (в том числе часть у меня), которые, вероятно, пропадут, если никто не займется ими. Так как покойный Константин Константинович говорил мне при жизни, что Вы интересовались его вещами и что благодаря Вашему любезному содействию он переуступил свой *Первый концерт*¹⁰ Министерству культуры Молдавский ССР, то решила обратиться к Вам, чтобы узнать, возможно ли было бы передать этому министерству те из оставшихся его произведений, которые удастся собрать, с тем, чтобы они, по возможности, были изданы и исполнялись в Кишиневе, где он родился, начал свою музыкальную деятельность и где в течение 10 лет состоял преподавателем консерватории»¹¹.

Следующее письмо из архива Л.А. Аксеновой проливает свет на деятельность российской фольклористки Екатерины Николаевны Лебедевой, которая в первой половине XX века занималась собиранием молдавского фольклора. Это письмо (из Москвы) написано племянницей Лебедевой, Анной Всеволодовной Шульгой.

27 декабря 1955 года она сообщает, что 9-го августа этого года, на 92-м году жизни Екатерина Николаевна Лебедева скончалась, а все ее материалы — записи молдавских народных песен, их гармонизация, переписка и проч. — переданы Музыкальному музею им. Глинки при Московской консерватории. Далее в письме говорится: «Екатерина Николаевна собирала молдавский фольклор больше 20-ти лет. Всего она совершила, как будто, 8 поездок: 1921 г., 1922 г., 1923 г., 1925 г., 1927 г., 1933 г., 1934 г. и 1949 г. Три раза имела командировку, остальные поездки совершала на личные средства.

Наркомпрос Молдавии давал ей письмо к местным организациям, с просьбой оказывать содействие; останавливалась она обычно в школе того населенного пункта, где собирала фольклор. Выискивала лучших певцов и от них записывала на слух песни. Посещала базары, ярмарки, храмовые праздники, народные гулянья, полевые работы.

Общее число своих записей Екатерина Николаевна определяла в несколько сот. Но только 25 песен из них вошли в "Сборник" 1951 г. и еще 60 песен, танцев и наигрышей на флуере представлено было ею в марте 1955 г. в Секретариат Союза Советских Композиторов ко второму сборнику».

Определенный интерес представляет копия архивной справки, полученная Л.А. Аксеновой из измаильского архива. В ней приводится подлинное имя Гавриила Музическу (Музыченко) и содержатся сведения о его родителях (измаильские мещане: отец — МУЗЫЧЕНКО Вакул Онисимович, мать — МУЗЫЧЕНКО Варвара Даниловна. Оба православного вероисповедания).

Наконец, чрезвычайно интересно еще одно письмо, датированное 18.12.55 г. Автором письма является врач Л.М. Родионов, который в период с 1924 г. по 1940 г. заведовал Комратской

⁹ Константин Романов (1895–1961) — пианист и композитор, проживавший в 1920-е годы в Кишиневе.

¹⁰ Речь идет о партитуре *Первого концерта* К. Романова для фортепиано с оркестром.

¹¹ Это письмо стало для авторов данной статьи началом поисков сочинений Константина Романова. Поиски эти увенчались находкой партитур двух концертов для фортепиано с оркестром, одного *Трио* для скрипки, виолончели и фортепиано, *Сонаты* для скрипки и фортепиано, нескольких фортепианных миниатюр, пьесы для виолончели и фортепиано (с посвящением Л.А. Аксеновой) и нескольких сочинений для различных инструментальных ансамблей. Данные ноты хранятся в Национальном архиве Республики Молдова (фонд Р-3166).

больницей. В это время там жил больной туберкулезом композитор Константин Николаевич Златов. По просьбе Л.А. Аксеновой врач Родионов в своем письме рассказывает о Златове.

Судьба этого человека трагична. Он родился в 1892 году в Кишиневе в семье преподавателя древних языков. Учился сначала в Кишиневской 1-й мужской гимназии, потом по настоянию родителей закончил химический факультет Петербургского университета. Параллельно с получением общего образования занимался музыкой. Играл на фортепиано и валторне, участвовал в духовом оркестре, с юных лет сочинял. В Петербурге брал уроки композиции у А.К. Глазунова.

После окончания университета работал дирижером в Константинополе. В 1920-е годы возвратился на родину, поселился в Комрате. Здесь сначала заболевает и умирает его жена, затем двое детей, а в 1946 г. и сам К.Н. Златов. По свидетельству Л.М. Родионова, «К.Н. был предан музыке. /.../ он только и был заполнен музыкой и ее творчеством /.../. Я буквально не помню дня, чтобы он не был занят нотами».

О К.Н. Златове существует только один опубликованный музыковедческий материал: небольшая статья Л.А. Аксеновой в сборнике *Композиторы Молдавской ССР* [8]. Сравнивая ее с письмом, можно сделать вывод, что статья, безусловно, отталкивается от материалов письма, но существенно дополнена и снабжена ссылками на музыкальные произведения. Так, Л.А. Аксенова упоминает симфонические сочинения К. Златова: четыре симфонии, увертюру *Гаудеамус*, две программные симфонические сюиты (*Юность* и *Восточная сюита*), симфоническое скерцо, *Испанское каприччио*. Указывает она также на задуманную композитором, но, по-видимому, не завершенную оперетту *Любовь испанки* и комическую оперу неизвестного названия. Перечисляет ряд фортепианных пьес, романсов, обработок и переложений различных сочинений для духового оркестра. Очевидно, что названное письмо врача Л.М. Родионова явилось для Л.А. Аксеновой начальным этапом поисков, которые были направлены на розыски любых материалов о Константине Златове, и эти поиски увенчались определенным успехом. Исследовательнице удалось обнаружить ряд нотных рукописей, принадлежавших перу этого композитора. В семейном архиве Аксеновых имеется значительное число сочинений К. Златова. Это романсы, фортепианные пьесы, четырехручное переложение обеих симфонических сюит, оркестровые партии *Третьей* симфонии, фрагменты из оперетты *Жизнь испанки* и еще одного какого-то музыкально-сценического произведения. Обработка названных нотных материалов, их анализ и систематизация еще предстоит быть выполненными в дальнейшем.

Вообще количество нотных рукописей в личном архиве Л.А. Аксеновой внушительно. Это не только сочинения К. Романова и К. Златова, но и произведения А. Яковлева, Г. Музическу, К. Хршановской. Они находятся в разном состоянии сохранности. Ясно одно: дальнейший анализ и обобщение нотного материала из архива Л.А. Аксеновой позволит дать более полную и обоснованную оценку событиям музыкальной жизни Бессарабии рубежа XIX–XX веков и первой половины XX столетия. В целом же, подводя итог характеристике материалов и документов из личного архива Л.А. Аксеновой, можно сделать следующие выводы.

1. Разнообразные материалы (документы, выписки из прессы, собственные заметки, сохранившиеся письма, нотные рукописи), сохранившиеся в личном архиве Л.А. Аксеновой, свидетельствуют о разносторонних интересах этой женщины — горячего патриота родного края и его культуры.
2. Данные материалы отражают состояние общественной мысли соответствующих исторических периодов, демонстрируют их социально-культурные приоритеты, характеризуют уровень музыкальной культуры, позволяют восстановить некоторые забытые факты художественной жизни Кишинева и оценить их с позиции современных реалий Республики Молдова.
3. Дальнейшая работа над представленными материалами из архива Л.А. Аксеновой (анализы композиторских сочинений К. Романова, К. Златова, К. Хршановской, А. Яковлева) может

статье основанием для внесения корректив в оценку музыкальной действительности Бессарабии 1920–1930-х гг., в общую характеристику данного периода развития национальной музыки.

Библиографические ссылки

1. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Învățămintul muzical din Moldova: (de la origini pînă la sfîrșitul secolului XX)*. Chișinău: Grafema Libris, 2005.
2. BUZILĂ, S. *Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic*. Chișinău: ARC, 1996.
3. БЕЛЯЕВ, В. *Очерки по истории музыки народов СССР*: [в 2 вып]. Москва: Музгиз.
4. БЕЛЯЕВ, В. *Белорусская народная музыка*. Ленинград: Музгиз, 1941.
5. БЕЛЯЕВ, В. *Афганская народная музыка*. Москва: Советский композитор, 1960.
6. AXIONOVA, L. *Cîntecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. Ed. cu caractere chirilice.
7. ЧЕБАН, И. *Молдавская народная лирическая поэзия*. Кишинев: Штиинца, 1973.
8. АКСЕНОВА, Л. К.Н. Златов. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Москва, 1960, с. 67–71.

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
<http://www.valinex.md>

Bun de tipar 10.02.2014
Coli editoriale 17,11. Coli de tipar conv. 23,5.
Format 60x84 1/8. Garnitură „Times”.
Hîrtie ofset. Tirajul 200.